

Bíró Emese

Az alárendelt helyzettől az önmegvalósításig? Oscar-díjas filmek női karaktereinek elemzése a magánszféra és a nyilvános szféra viszonylatában¹

Tanulmányomban a Legjobb film Oscar-díja kategóriában 1970–2013 között nyertes filmek női főszereplőinek és jelentős női mellékszereplőinek tevékenységét, célkitűzéseit és célmegvalósítását, illetve hatalmi helyzetét elemzem a magánélet és a nyilvános élet területein. Vizsgálom, hogyan érzékelik a női karakterek a magánéletet és a nyilvános életet elválasztó határt, mennyire élik meg ennek átlépését nehézségként vagy problémamentesként, egyirányú lehetőségként vagy rugalmasan átjárhatóként. További kutatási kérdésem az, hogy miként valósítják meg céljaik és tevékenységük összehangolását e két szférában. Megvizsgálom, hogy kik vannak előnyösebb pozícióban a filmekben, a kitűzött célok elérését és a hatalmi helyzetet tekintve: a csak a magánéletben, a csak a nyilvános életben vagy a mindkét területen aktív nők. A kiválasztott női szereplők jellemzését, filmbeli élettörténetét, tevékenységét, célkitűzéseit és célmegvalósítását, más jelentős női és férfi szereplőkkel való viszonyát és hatalmi helyzetét egy kidolgozott szempontrendszeren alapuló tartalomelemzés módszerével vizsgálom, felhasználva a filmnarratíva-elemzés módszerét is.

Kulcsszavak: film, gender, reprezentáció, magánélet, nyilvános élet.

Tanulmányomban az 1970–2013 között a Legjobb film Oscar-díjával kitüntetett alkotások² közül azokat elemzem, amelyekben női főszereplőt vagy jelentős női mellékszereplőt találtam az első négy legfontosabb szereplő között³. Az ebben az időintervallumban készült díjazott filmek között ugyanis számos olyan van, amelyben szinte kizárólag férfiak szerepelnek, mint például a háborús témájú filmekben. A Legjobb film Oscar-díjával jutalmazott alkotások nemcsak Amerikában, hanem nemzetközi szinten is nagy nézettségű filmek, így széleskörű társadalmi hatást feltételezhetünk róluk. A filmek elemzése a filmek jelentéseit és a jelentések létrehozásának folyamatát vizsgáló, értelmező tevékenység; egyben társadalmi gyakorlat is (Hall 1997), amelyben felhasználjuk többek közt a társadalmi nemekről és a közöttük levő viszonyokról való tudásunkat is.

- 1 Tanulmányom alapjának *A nők megjelenítése a Legjobb film Oscar-díját 1970–2005 között elnyert filmekben* (Bíró 2008) című PhD dolgozatom bizonyos részei tekinthetők, amelyeket továbbfejlesztettem és új elemzésekkel egészítettem ki.
- 2 A Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotások listája megtalálható: http://www.imdb.com/search/title?count=100&groups=oscar_best_picture_winners&sort=year,desc&ref_=nv_ch_osc_3 (Letöltve 2014. március 7-én).
- 3 A női főszereplőket és jelentős női mellékszereplőket (2005-ig) tartalmazó táblázat megtalálható PhD dolgozatom 2. Függelékében (Bíró 2008: 121–122). Azt ezt követően készült díjazott filmek közül a *Gettómilliomos* (2008), az *Ütközések* (2004), *A némafilmes* (2011) és a *12 év rabszolgaság* (2013) jelentős női szereplőit elemeztem.

Írásomban először a kutatási kérdéseket és az elemzés módszerét mutatom be, majd a kutatás elméleti háttérét ismertetem. Ezt követően a női karakterek elemzését helyezem a közép-pontba, a kizárólag a magánéletben ábrázolt női karakterek elemzésétől haladva a nyilvános szférában is tevékeny, vagy kizárólag ez utóbbiban tevékeny női karakterek felé, majd a magán-szféra és nyilvános szféra metszéspontjában elhelyezhető témaként tárgyalom a nők elleni erőszaknak az elemzett filmekben megjelenített eseteit, amelyek jelentősen befolyásolják a filmbe-li nők céljait és lehetőségeit.

KUTATÁSI KÉRDÉSEK ÉS ELEMZÉSI MÓDSZER

Az átfogó kutatási kérdésem az volt, hogy van-e változás az elemzett filmek nőábrázolásában a magánélet és a nyilvános élet viszonylatában, a régebbi filmekről az újabbak felé haladva. A szakirodalom alapján azt a fő változást feltételeztem, hogy a nőket a régebbi filmekben főként a magánszférában, míg az újabb filmekben a nyilvános életben (is) ábrázolják, illetve a sematikusabb nőábrázolástól az árnyaltabb bemutatás felé mozdulnak el e két területen. Feltételeztem, hogy az újabb filmekben a nők egyre inkább beléptek a nyilvános életbe, célokat tűztek ki és valósítottak meg ez utóbbi területen is. A magánszféra és a nyilvános szféra megkülönböztetést úgy alkalmaztam, hogy a családi életet és a párkapcsolatokat, valamint a baráti kapcsolatokat a magánszférához soroltam, a munkát, a pénzkereső tevékenységet, a hivatásos sportot, a művészi tevékenységet és a politikában való részvételt a nyilvános szférához. Az elemzés során azonban bebizonyosodott, hogy a kiválasztott filmek női szereplői között már egészen korán, az 1970-es évek közepe után készült filmekben látunk mind a nyilvánosságban, mind pedig a magánéletben aktív, célmegvalósító nőket, ráadásul kidolgozott, árnyaltan bemutatott karakterekként. Megnéztem, hogy van-e jelentősége a magánélet/nyilvános élet dichotómia használatának a női szereplők elemzésében, valóban szembeállítható-e a két terület a női szereplők életében, tevékenységében. Miután a dichotómia alkalmazása a filmelemzések alapján igazolást nyert, megvizsgáltam, hogy szándékukban áll-e és sikerül-e a női karaktereknek átlépniük a magánszférából a nyilvános szférába, illetve rugalmasan oda-vissza tudnak-e mozogni a két terület között. Feltételeztem, hogy a magánélet és nyilvános élet közti határ átjárhatóságának megeremtéséért folyó küzdelem több esetben megjelenik az Oscar-díjas filmekben, a női karakterek élettörténetében. Azokban az esetekben, amikor megvalósul a magánszférából a nyilvános szférába való átlépés, illetve amikor ez nem jár együtt a magánélet feladásával, a következő feladat a nők számára a két terület összehangolt működtetése, amelynek sikerességét szintén vizsgáltam a filmekben. A nők filmbeli ábrázolásában bekövetkező változásokat a fentebb említett tényezők segítségével igyekeztem feltérképezni.

A kutatási kérdések közé tartozott az is, hogy milyen hatalmi viszonyok befolyásolják a nők tevékenységét mind a magánszférában, mind pedig a nyilvános szférában. Vizsgáltam, hogy milyen hatalmi pozícióba kerülnek ezeken a területeken: alárendelt, néhol kiszolgáltatott, vagy kedvező, önérvényesítést segítő hatalmi helyzet jellemző-e rájuk, és van-e különbség ebben aszerint, hogy csak egy-egy szférában, vagy mindkettőben érvényesülni akarnak és tudnak. Érdekelt, hogy kik vannak előnyösebb helyzetben a célok elérésének és az ezt befolyásoló hatalmi viszonyoknak a szempontjából: a kizárólag a magánéletben, a kizárólag a nyilvános életben vagy a

mindkettőben aktív női karakterek. Feltételeztem, hogy a kizárólag a magánéletben aktív nők helyzete kevésbé előnyös, mint a nyilvános életben (is) tevékeny női szereplőké. Relacionális elemzést végeztem, vagyis a nők tevékenységét, céljait, a célok megvalósítását befolyásoló nő-férfi és nő-nő viszonyok jelentőségét is vizsgáltam mind a magánéletben, mind pedig a nyilvános életben. Feltételezésem szerint a filmbeli női szereplők célkitűzéseinek megvalósítása nagymértékben függ a hatalmi helyzetüktől és a többi szereplővel való hatalmi viszonyuktól, ezért kiemelten elemeztem a nő-férfi és nők közti viszony hatalmi jellegét.

Írásomban kitérek az általam elemzett filmekben előforduló nők elleni fizikai és nemi erőszak, illetve szexuális zaklatás eseteinek elemzésére, ezeket a magánszféra és a nyilvános sféra metszéspontjában elhelyezkedő cselekvésekként értelmeztem. Feltételeztem, hogy a nők elleni erőszak szorosan összefügg a nő-férfi és a nő-nő hatalmi viszonnal, és negatív módon jelentősen befolyásolja a nők (és a velük kapcsolatban álló férfiak) életét, lehetőségeit mind a magánszférában, mind pedig a nyilvános sférában. Feltételeztem, hogy a filmekben a nők elleni erőszak a nem, faj, társadalmi helyzet kölcsönhatásának elemzésével írható le. Előzetesen úgy véltem, hogy ha ezek a témák a korábbi filmekben is megjelentek, másként ábrázolták és értelmezték őket, illetve más feldolgozási módokat mutattak be, mint az újabb filmekben.

A díjazott filmek egy része Amerikán kívüli államokban játszódik. Ezekről feltételeztem, hogy Amerikában is releváns, illetve országhatároktól független, általános társadalmi problémákat tárgyalnak az amerikai kontextustól eltérő, külföldi környezetben. Néhány filmről feltételeztem, hogy azt kívánja vizsgálni, hogyan jelenik/jelent meg egy Amerikában is fontosnak tartott társadalmi probléma más országokban, más társadalmi és történelmi helyzetben. A filmek egy részének helyszínéről viszont úgy véltem, hogy sok esetben inkább díszletként szolgál az adott társadalmi problémák, társadalmi témák (pl. nők elleni erőszak, női önmegvalósítás) feldolgozásához. Vizsgáltam, hogy melyek ezek a problémák, és ezeknek a filmeknek a jelentős női szereplőit többnyire a többi film női szereplőivel együtt elemeztem. Az Amerikában és az ehhez képest külföldi környezetben játszódó filmek sajátosságainak összehasonlítását azonban nem tárgyalom a jelen tanulmányban.

A tanulmányomban és az alapjául szolgáló PhD-dolgozatomban egy kvalitatív elemzési szempontrendszert, elemzési sémát alkalmaztam, amely a disszertációm függelékében olvasható (Biró 2008: 128–130). Az elemzési séma szempontjai közül a következőket használtam fel a tanulmányomban: a film magyar címe; gyártás éve; film magyar tartalma; narrátor esetleges jelenléte és megnevezése; szereplő neve; színész neve; kora; családi állapota; gyerekeinek száma; foglalkozása; fő tevékenysége; aktivitása a magánéletben; életcélok a magánéletben, megvalósítási lehetőségük; aktivitás a nyilvános életben; életcélok a nyilvános életben, megvalósítási lehetőségük; társadalmi státusz; faji vagy etnikai hovatartozás; szereplők közötti hatalmi viszony; szereplők közötti egyéb viszony; fizikai adottságok; karakterjegyek; jellemfejlődés. Ezt a következő elemzési szempontokkal egészítettem ki: a nők elleni fizikai erőszak ábrázolása és a nők elleni nemi erőszak és szexuális zaklatás ábrázolása. Az elemzési sémát minden elemzett film esetében kitöltöttem a női főszereplőkre, jelentős mellékszereplőkre, és a velük szoros kapcsolatban álló női és férfi szereplőkre vonatkozó adatokkal, információkkal, a filmek többszöri megnézése alapján. Az elemzési séma kitöltésében a filmnarratíva elemzése fontos szerepet játszott.

AZ ELEMZÉS ELMÉLETI HÁTTERE

A filmes megjelenítés és a társadalmi valóság viszonya folyamatos vita tárgyát képezi a szakirodalomban. A tükröződési elméletek, köztük a korai feminista filmszociológiai elméletek (Haskell 1975, Smith 1972) a filmek társadalmi jelentőségét hangsúlyozzák. Szerintük a népszerű filmek tükrözik a nőkről és férfiakról alkotott társadalmi attitűdöket. Az 1970-es évek előtt készült amerikai filmekkel kapcsolatban kimutatták, hogy gyakoriak a leegyszerűsített, sztereotip módon ábrázolt női szereplők (Smith 1972, Rosen 1973). A feminista beállítottságú filmelemzők fontosnak tartották, hogy felhívják erre a figyelmet, mivel azt is feltételezték, hogy a nagy nézettségű filmek visszahatnak a társadalomra: befolyásolják a társadalmi nemekről alkotott képet, hozzájárulnak a nemi sztereotípiák újratermeléséhez. Ezzel szemben a reprezentációs elméletek, például a feminista pszichoanalitikus elméletek (pl. Mulvey 1975) szerint a filmek a nők és nőiség sajátos jelentéseit hozzák létre, építik fel a filmkészítés technikáinak segítségével, a filmkészítők és a nézők tudattalan vagy tudatos szükségleteinek, vágyainak kielégítése érdekében. Saját elméleti álláspontom a reprezentációs és a tükröződési elméletek kombinációját tartja megfelelőnek. Az általam elemzésre kiválasztott mainstream amerikai filmek a legtöbb esetben a társadalmi valóságból inspirálódnak a filmben szereplő női karakterek felépítéséhez, és létező társadalmi problémák közül válogatnak (pl. női bokszolók érvényesülési nehézségei, az elmeegógyintézet visszasságai, párkapcsolati problémák, sorozatgyilkossal való leszámolás). Ezeket azonban sokszor szubjektíven és a filmkészítés éppen aktuális konvenciói szerint jelenítik meg.

A fentiekből kiindulva a filmek elemzésének elméleti megalapozásához a kritikai kultúrakutatók filmekkel kapcsolatos munkáit is felhasználtam. Utóbbiak, bár inkább a reprezentációs elméletekhez sorolhatók, legtöbbször figyelmet fordítanak a filmes reprezentációk és a társadalmi valóság lehetséges összefüggéseire, integrálva a korábbi tükröződési elméletek tanulságait is. A kritikai kultúrakutatók egyetértenek abban, hogy a filmek ellentétpárookra, bináris oppozíciókra épülnek (Geraghty 1991, Gledhill 1997, Turner 1999). A filmbeli oppozíciók vizsgálata a filmnarratíva-elemzésben is fontos szerepet játszik (King 2002). A férfi-nő és a nyilvános-prívát szféra ellentétpárok kiemelt jelentőségűek az általam elemzett filmekben, illetve bizonyos filmekben a fehér-nem fehér (faji jellegű) ellentétpár is fontos szerepet játszik. Az elemzők szerint a filmek cselekménye törekszik a fenti ellentétpárok kibékítésére, összeegyeztetésére.

A társadalmi nemek kutatói általában egyetértenek abban, hogy a nőmozgalmakat megelőzően a társadalmi elvárások a nők helyét főként a magánszférában határozták meg, fő tevékenységüknek a család és a háztartás működtetését jelölték ki. A magán és a nyilvános szféra *átjárhatósága* (Schleicher 2012) leginkább a férfiak számára volt lehetséges. Ennek az átjárhatóságnak a megteremtése a nők számára is az angolszász világban az aktivista feminista mozgalmak egyik fő céljává vált. Schleicher Nóra (Schleicher 2012) felhívja a figyelmünket arra, hogy a magánszféra és a nyilvános szféra értelmezése és értékelése eltérő volt a szocialista kelet-európai országokban, ahol az átjárhatóságot nem a feminista és civil mozgalmak vívták ki, hanem az államhatalom utasítására felülről hozták létre. Emiatt lehetségesnek tartom, hogy a kelet-európai filmek nőkkel kapcsolatos problematikája a magánélet és nyilvános élet viszonyával kapcsolatban más kérdésekre összpontosít, mint a mainstream amerikai filmeké, ezt azonban nem vizsgálom a tanulmányomban.

A feminista mozgalmak történetét az időrendi szempont szerint három fő szakaszra, „hullámra” osztják fel (Nicholson 1997). A feminizmus első hulláma a 19. századtól a 20. század első harmadáig tartott, főleg Franciaországban, Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban. Fő célja volt azokat a jogokat kivívni a nőknek, amelyekkel addig csak a férfiak rendelkeztek, például a szavazati jog, a felsőoktatáshoz való jog. Miután elérték célkitűzéseiket, egy rövid megtorpanás következett a mozgalomban. A feminizmus második hulláma Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban az 1960-as évektől az 1980–1990-es évekig tartott, és a nőket a formális jogok megléte mellett továbbra is a ténylegesen fennálló egyenlőtlenségek, diszkrimináció és elnyomás megszüntetéséért küzdött (lásd még Biró 2008: 43–44). A feminizmus harmadik hulláma az 1990-es évektől számítódik. Az első és a második hullámmal szemben már nem tekintette egységesnek a női célokat és érdekeket, hanem rámutatott a társadalmi osztály, etnikum, faj, szexuális irányultság alapján kialakuló és ezek kölcsönhatásainak következtében megjelenő különbségekre és eltérő női érdekekre. A feminizmus egyes hullámaihoz sorolt aktivisták nem voltak egységesek, hanem olyan eltérő elméleti megalapozottságú irányzatokhoz sorolták magukat, mint a liberális, radikális, marxista feminizmus (a második hullám idején), valamint a pszichoanalitikus, fekete, posztmodern, poszt-strukturalista és dekonstrukcionista feminizmus (a harmadik hullámban) (Bradley 1996, Tong 1992).

Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban a feminizmus első és második hullámának fő törekvései közé tartozott, hogy a nők számára is tényleges lehetőséget és esélyeket teremtsen a nyilvános életben való részvétellel és érvényesülésre. A második hullámhoz sorolható radikális feministák ennél továbbmenve feltételezték, hogy a magánélet-nyilvános élet felosztás egy olyan patriarchális társadalmi konstrukció, amely a nőket a magánszférába szorította, a férfiak számára pedig a nyilvános életet jelölte ki tevékenységük fő területeként. A radikális feminizmus képviselői többek között azért küzdöttek, hogy a nőket súlyosan érintő olyan problémákat, amelyeket addig a magánszférához tartozónak tekintett a társadalom, mint a nők elleni fizikai és nemi erőszak, beemeljék a nyilvánosságba, és politikai jelentőséget tulajdonítsanak ezeknek.

Anthony Giddens-től tudjuk, hogy a *hatalom*, amely „minden emberi kapcsolatrendszer áthat”, az „egyének vagy egy csoport tagjainak az a képessége, hogy bizonyos célokat elérjenek, vagy érdekeiket érvényesítsék” (Giddens 2002: 687), akár mások akarata ellenében és erőszak alkalmazásával is. A hatalmi viszonyok vizsgálatának előtérbe helyezését Connell hegemon maszkulinitás elmélete (Carrigan et alii 1985, Connell 1995, Connell–Messerschmidt 2005) is alátámasztotta. Ez az elmélet „a látható elnyomás és nyílt erőszak folyamataival szemben arra koncentrál, ahogy a maszkulinitás bizonyos elnyomó formája nagyfokú társadalmi elfogadottságra tesz szert, például saját naturalizációja által nehezen megkérdőjelezhető ideálként tartja fenn magát” (Kis 2012). Connell úgy véli, hogy a hegemon maszkulinitást „példafigurák (filmszínészek, sőt, filmbeli karakterek fantázia-alakjai) is megtestesíthetik” (Connell 1995: 77, idézi Hadas 2010: 35). Connell elmélete a férfiak és nők közötti viszonyokat elsősorban hatalmi viszonyként értelmezi. Az elemzésekben a fenti hatalom-felfogásokra támaszkodom.

Az elemzésben alkalmazom az önmegvalósítás fogalmát. A Maslow által a szükséglet-hierarchia csúcsára helyezett önmegvalósítás „az egyén lehetőségeinek, képességeinek és tehetségeinek folyamatos megvalósulásaként, a küldetés (vagy elhivatottság, sors, végzet vagy hivatás) végrehajtásaként, az ember saját belső természetének teljesebb tudásaként és elfogadásaként, az egy-

ség, az integráció és a szinergia felé tartó lankadatlan törekvésként definiálható” (Maslow 2003: 91, idézi: Pauwlik 2008: 12). A maslow-i elméletben az önmegvalósítás szükséglete az általa megalkotott szükséglet-hierarchia csúcsán helyezkedik el, a társas szükségleteket pedig két szinttel alább pozicionálja. A maslow-i modellhez hasonló elméletet hozott létre Allart (Allart 1993), ő viszont az önmegvalósítást a társas kapcsolatokhoz képest egy nem-hierarchikus modellben helyezte el (Hári 2007). Az önmegvalósítást a humanisztikus pszichológia általánosabban egy olyan késztetésként határozza meg, amely az egyén „minden potenciális képességének kiteljesítésére irányul” (Atkinson et alii 2001: 393). Az önmegvalósítás általam használt fogalma leginkább ez utóbbi értelmezésből indult ki, de átgondoltam és új elemekkel egészítettem ki. Az önmegvalósítás alatt azt a késztetést és az ehhez kapcsolódó tevékenységet értem, amely a potenciális képességek kiteljesítését a képességeknek megfelelő célok kitűzése és megvalósítása által éri el.

A MAGÁNÉLET KIZÁRÓLAGOSSÁGÁBAN ÁBRÁZOLT NŐK

Simone de Beauvoir óta tudjuk, hogy azok a nők, akik kizárólag a magánéletben léteznek, és nincs önálló kereső tevékenységük, nagyobb eséllyel kerülnek kiszolgáltatott helyzetbe. Beauvoir azt írja a nőről, hogy „egyedül a munka segítségével tudja nagy részben áthidalni azt a távolságot, amely őt a férfitől elválasztja, egyedül a munka biztosítja számára a konkrét függetlenséget” (Beauvoir 1969: 511). Ebből az állításból kiindulva megvizsgáltam, hogy mennyire jellemző a kiszolgáltatottság és az alárendelt hatalmi helyzet azokra a női karakterekre, akiket csak a magánéletben ábrázolnak. Az is érdekelt, hogy miben, milyen helyzetekben nyilvánul meg a kiszolgáltatottságuk, illetve mennyire köthető ez társadalmi helyzetükhöz, anyagi függőségükhöz és egyéb tényezőkhöz.

Az elemzett filmek között időrendben folyamatosan találunk olyanokat, amelyek csak a magánéletben mutatják a nőket. Az eltartott feleségek sorába tartozik például Kay Corleone a *Keresztapa 2.* c. filmben (1974), jelentős mellékszereplőként. A *Keresztapa* c. filmben (1972) kisebb szerepet játszott, Michael Corleone barátnőjeként. Ez utóbbi filmben a női szereplők, Kate-en kívül, a hagyományos olasz nagycsalád női tagjaiként kizárólag az otthon világában, a férjeikkel, gyerekeikkel és nőrokonaikkal való interakcióban jelennek meg. Olyan hagyományos tevékenységek közben látjuk őket, mint a főzés, tálalás, gyerekekről való gondoskodás, tánc az esküvőkön. Kay-t és Michaelt a film első felében kívülállóként jeleníti meg a film. Michael nem vesz részt a családja maffiózó tevékenységében, háborús hős és civil. Egy idő után azonban egyre inkább bevonódik, végül ő veszi át apja szerepét. Előbb egy hagyományos szicíliai családból származó lánnyal, majd ennek halála után Kay-jel családot alapít. A nő fokozatosan szembesül a ténnyel, hogy férje veszi át a maffiavezér, a *keresztapa* szerepét, amelyben konkrét utasításokat ad gyilkosságokra is. A *Keresztapa 2.*-ben (1974) Kay célja, hogy hatást gyakoroljon férjére és elérje, hogy férje felfüggeszse törvénytelen cselekedeteit. A férfi életmódja és a maffiában játszott irányító szerepe az asszony és közös gyerekeik életét is veszélyeztetik, ráadásul még az asszony mozgásterét is korlátozzák. Amikor Kay belátja, hogy képtelen pozitív irányba befolyásolni férjét, az egyetlen lehetőséget választja, a válást. Tudja, és ki is mondja, hogy férje csak akkor engedi el, ha valami számára megbocsáthatatlant tesz, ez pedig a férje

tudta nélkül megtett abortusz. Válásában, amikor ráadásul a gyerekek nevelésének jogát is férje szerzi meg, megmutatkozik veresége és tehetetlensége. Kay-t a *Keresztapa* c. filmben (1972) egyetlen alkalommal látjuk munka közben. Egy csoport kisiskolás korú gyermeket gyűjt össze a játszótérről és indul el velük az utcán. Michael éppen akkor tér vissza hozzá, előző felesége halála után egy évvel, hogy feleségül vegye. A férfi hangsúlyozza, hogy saját gyerekeket és közös életet szeretne: „Ami fontos, hogy ott legyünk egymás számára, hogy gyerekeink legyenek, a mi gyerekeink”. Ez a sikeresnek bizonyuló érvelése mintegy szimbolikusan is lezárja Kay előző életét, amikor még *mások* gyerekeivel foglalkozott munkája részeként. A házasságkötés előtti munkavállalás, legalábbis az amerikai középosztálybeli nők esetében, sokáig átmeneti lehetőségnek minősült. Ennek a szélsőséges megfogalmazása az antifeminista szerző tollából: „a normális nő csak néhány évig űz pénzkereső foglalkozást” (Martin 1916: 239). Kay Corleone a fent említett pillanatban reflektálás nélkül elfogadja a feleség, anya és háziasszony szerepet. A pénzkereső munka és a magánélet viszonya ebben a két korai *Keresztapa*-filmben nincs tematizálva, a fenti jeleneten kívül, és akkor is csak finom utalás történik a kereső munka feladására, és a nézőre van bízva, hogy megteremti-e az összefüggést. A magánélet-nyilvános élet dichotómiára csak igen rejtett utalás van Kay esetében, és ennek nem is tulajdonítanak további jelentőséget a szereplők. Az eltartott feleségek sajátos példái *Az utolsó császár* c. filmben (1987) a császár első és második felesége, Wan Jung Elizabeth és Wen Hsiu. Előbbi Kay Corleone-hoz hasonló célt tűz ki, tudatosítani próbálja férjében, hogy helytelen és törvénytelen döntéseket hoz. Akárcsak Kay, ő is sikertelen férje befolyásolásában. Drogfüggővé válik, majd beleőrül tehetetlenségébe és gyermeke megöletésébe. Wen Hsiu viszont, elveszítve a hivatalos második feleség státuszát, kém lesz és sikerül megszöknie. Az eltartott feleségeket főszerepben bemutató régebbi filmek közül az *Átlagemberek* (1980) és a *Becéző szavak* (1983) filmeket emelném ki. Mindkettőben egy-egy középosztálybeli család van a középpontban, ahol a férj a családfenntartó, a feleség pedig háztartásbeli. Mindkét feleség arra törekszik, hogy szoros kapcsolatot tartson fenn férjével, és fenntartsa a házasságot, de kudarcot vallanak. Az *Átlagemberek* c. filmben a feleség a szeretett nagyobbik fiuk halála után érzelmileg eltávolodik kisebbik fiától, és magának követeli férjét. Férje elvárása viszont az, hogy az asszonynak a lelkiileg sérülékeny fiukkal kellene érzelmileg törődnie. Az asszony ennek nem képes eleget tenni, ezért férje elhidegül tőle. Utolsó beszélgetésükben a férj szavai: „Nem tudom, ki vagy. Nem tudom, mit játszunk még itt. Mert nem tudom, szeretlek-e még. És nem tudom, mit fogok ezzel kezdeni.” A férj hozzáállásának következtében a feleség úgy érzi, kénytelen elhagyni a házat. Távozása kényszerű, boldogtalanul és kilátástalan helyzetűnek érezzük. A férfi és fia viszont az asszony távozása után egymásra talál. A *Becéző szavak* c. filmben (1983) eleinte szoros érzelmi és testi kapcsolat van a házastársak között. A pénztelenség és a férj, Flap Horton leterhelő tanári munkája, valamint hűtlensége miatt házasságuk megromlik. A férj házasságon kívüli viszonyt folytat egyik diákjával, és az elhanyagolt feleségnek, Emma Greenway Hortonnak is kialakul egy külső kapcsolata. A feleség alárendelt és kiszolgáltatott férje akaratainak, aki egyedül dönt elköltöztetésükről az asszony korábban kifejezett akarata ellenére. Szeretői kapcsolatát sem hajlandó megszakítani, míg az asszony titokban tartott szeretői kapcsolata a költözéssel együtt megszűnik. A *Becéző szavakban*, az *Átlagemberek* c. filmmel ellentétben, a feleség tökéletesen megfelel anyai szerepének, három gyereket nevel szeretettel és lelkiismeretesen. A feleség rákbetegsége és halála után az asszony anyja vállalja fel a nevelésüket. A férfi tovább léphet, és új életet kezdhet szeretőjével. A *Becéző szavak*

filmben nyíltan szóba kerül az a kockázat, amelyet a nők akkor vállalnak, ha csak a magánéletre alapoznak. Ez ráadásul éppen az anyagi és a házastársnak való kiszolgáltatottsággal összefüggésben jelenik meg. Emma kétségbeesetten kér pénzt anyjától, mivel éppen a harmadik gyermekét várja. Anyja, aki tud lánya házassági problémáiról és ismeri Emma férje jellemét, abortuszra szeretné rábeszélni Emmát: „Folyamatosan hallok sok okos nőről, akiknek egyszerű abortuszuk van és utána nagyszerű állásokat szereznek meg. [...] Hogyan fordulhatna jobbra a sorsod, ha folyamatosan gyerekeket szülsz *annak* a férfinak? Milyen csoda menthetne meg téged?”. A pénzkereső munkában való részvétel hiánya mint hiányosság később is felmerül a filmben. A kisvárosi Emma New Yorkba költözött barátnőjének emancipált barátnői felteszik a kérdést, hogy visszamegy-e dolgozni, amikor kislánya iskolás lesz. Megdöbbennek, sajnálkozva néznek rá, amikor Emma nyíltan elmondja, hogy sohasem dolgozott. Míg az *Átlagemberek* c. filmben fel sem merült a munkába állás mint téma, a három évvel később készült *Becéző szavak* c. filmben felmerül ugyan, de nincs valóban pozitív alternatívaként bemutatva. A New York-i nőkről, akik a munkában való részvételt és az újra munkába állást természetesnek találják, Emma felháborodva sorolja, hogy több abortuszuk volt és nemi szervi herpeszük, és egyikük a gyerekét bölcsődébe járatta, hogy dolgozni mehessen. Amikor anyjától pénzt kér telefonon, és anyja az abortuszt emlegeti, utóbbi nem látja és tudja, amit a néző, hogy Emma már majdnem félidős terhes. Ebben a kontextusban anyja javaslata nevetségesnek tűnik a néző számára. Ráadásul Emma anyja maga sem végzett soha pénzkereső munkát, bár valószínűleg megtehetné volna. Sőt, egyszemélyes háztartásában is állandó házvezetőnő van jelen, akárcsak akkor, amikor lánya még gyerek volt. Így javaslata Emma munkába állásáról nem tűnik túl hitelesnek. Emellett a filmben egy negatív megítélésű személyként ismerünk meg egy főiskolán tanuló nőt, férje szeretőjét, a család bomlasztóját. Emma a nő bonyolult beszédmódját karikírozza kétségbeesésében. Míg az *Átlagemberek* c. filmben (1980) a magánélet-nyilvános élet dichotómia nincs tematizálva, a *Becéző szavak* c. filmben ez megtörténik, de a magánélet és a nyilvános élet, jelen esetben a munka világának erős szembeállítására. A munkavállalás elfogadhatatlan a főszereplő nő, Emma számára, illetve negatívan, ironizálva mutatják be a fentebb említett jelenetekben.

Az eltartott feleségként ábrázolt nők az újabb készítésű *Ütközések* c. filmben (2004) is megjelennek. A különbség, hogy az eltartottság nem a középosztálybeli léthez, hanem a privilegizált társadalmi helyzethez kötődik. A feleség szerep kerül előtérbe, az anyaság nem téma, a gyerek hiánya sem tematizált. A filmben szereplő két felsőosztálybeli feleség célja magánéleti, azzal kapcsolatos, hogy férjüket bevonják az őket ért trauma érzelmi feldolgozásába, illetve megállítsák a férjüktől való eltávolodás folyamatát. Arra törekednek, hogy férjük komolyan vegye őket és az ő szempontjukból is érzékelye az átélt traumát. A film fő témái: fajgyűlölet, erőszak, rablás. Az afroamerikai pár, a filmrendező és a felesége, Christine rendőri visszaélés és zaklatás áldozataivá válnak. Egy partiról tartanak hazafelé terepjárójukkal, amikor igazoltatják őket. A fehér rendőr igazoltatás közben szexuálisan zaklatja a nőt, akinek a férje ezt tehetetlenül nézi. A házaspár kapcsolata ezáltal válságot szenved. A (fehér) államügyész és felesége pedig egy vacsoráról indul haza, amikor a nyílt utcán fegyverrel fenyegetik meg őket és elrabolják az autójukat. A feleség nehezen dolgozza fel az őt ért támadást, és eközben előtérbe kerülnek házastársi kapcsolatuk hiányosságai: a férj nagyon kevés időt tölt feleségével és vacsora közben is munkaiügyeit intézi telefonján. A férjet a fegyveres rablással kapcsolatban pedig leginkább az foglalkoztatja,

hogy az afroamerikai fiatalok által elkövetett rablás, ha nyilvánosságra kerül, rosszat tesz karrierjének. Mindkét házasságban a feleségek erőfeszítéseik ellenére magukra maradnak problémáikkal, gyakorlatilag kiszolgáltatottak férjük hozzáállásának, alárendeltek férjüknek, magányosak és tehetetlenek (az afroamerikai házastársnál a film végén kis pozitív változás mutatkozik).

A magánélet-nyilvános élet dichotómia az *Átlagemberek* c. filmben (1980) nem kap jelentőséget, a többi fent említett filmben pedig, ahol a nők nem vesznek részt a nyilvános életben, a férfiak munkatevékenységével, karrierjével, nyilvános szereplésével összefüggésben tematizálódik. Az asszonyok nehezítésüket fejezik ki, hogy férjeik a munka miatt kevés figyelmet és időt fordítanak rájuk (*Becéző szavak*, *Ütközések*), erkölcsileg kifogásolható és/vagy a családot veszélyeztető döntéseket hoznak és tevékenységet végeznek (*Keresztapa*, *Keresztapa 2.*, *Az utolsó császár*). Egy alkalommal az afroamerikai feleség, Christine, az *Ütközések* c. filmben (2004) végső kétségbeesésében, hogy férje segítségét és figyelmét megszerezze, mintegy „betör” a férje munkahelyére, megszakítva ennek munkáját. A jelenetből tudomást szerzünk arról, hogy a munka a filmrendező férfi számára sem teljesen pozitív tapasztalat, állását féltve nem tiltakozhat az afroamerikai szereplők sztereotip megjelenítése ellen az általa rendezett filmben.

Az elemzett filmekben háziasszonyként, eltartott feleségként és anyaként bemutatott nőkről általánosságban azt állapíthattam meg, hogy alárendelt hatalmi helyzetben vannak férjükhöz képest és gyakran válnak kiszolgáltatottá. Egyes filmekben ez a hátrányos helyzet *fokozatosan* alakul ki. Kialakulásának folyamata gyakran a házasságkötéssel indul. Kay a *Keresztapa* c. film (1972) elején még csak együtt jár Michael Corleone-nal. Ekkor kapcsolatuk még hatalmi szempontból kiegyensúlyozottnak látszik. Házasságuk után egyre kevésbé volt képes érvényesíteni céljait, sőt, egy adott pillanatban mozgásában is korlátozták férje utasításai alapján, a biztonságára hivatkozva. Válása pedig a folyamat vége volt, menekülés a kilátástalan helyzetből. Emma Greenway Horton a *Becéző szavakban* (1984) a házasság elején szintén egyenrangúként jelenik meg, akinek az igényeit férje figyelembe veszi, majd érdekvéonyesítési helyzete és házastársi kapcsolata egyre romlik. A háziasszony-feleségek alárendelt hatalmi helyzete leginkább abban nyilvánul meg, hogy nem képesek befolyásolni a férjük velük is kapcsolatos döntéseit. Emma Greenway Horton nemcsak azt nem tudja elérni, hogy férje megszakítsa a szeretőjével való viszonyát, hanem férje az ő szavakban is egyértelműen kifejezett akarata ellenére dönt arról, hogy egy távoli városba költözzenek, ahol egy magasabb státuszú, bár több jövedelmet nem jelentő állást foglal el. A nő akarata csak abban érvényesül, hogy halála után gyerekeiket a nagymamánál helyezték el. Ezzel viszont a férj megszabadul a gyereknevelés terhetől, ami kedvező főiskolai tanári karrierje és szeretőjével való kapcsolata számára. Wan Jung Elizabeth-nek, a császár feleségének a helyzete intézményesen is alárendelt. Terveit *akár fizikai erőszakkal* és csecsemőgyilkossággal is megakadályozzák. Az újabb készítésű *Ütközések* c. filmben (2004) a nők alárendelt hatalmi helyzete tehetetlenségérzetükben, törekvéseik figyelmen kívül hagyásában és visszautasításukban mutatkozik meg. Az ügyész felesége hiába próbálja megszerezni férje valódi figyelmét és törődését. A férfi a felesége kéréseit, próbálkozásait nyűgnek érzi fontosabb, hivatásával kapcsolatos céljaihoz és teendőihez képest. Az afroamerikai rendező felesége pedig hiába próbálkozik a férje segítségét kérni a szexuális zaklatás feldolgozásában, teljesen sikertelen. Sőt, viselkedése oda vezet, hogy férje kiborul, és kis híján lelöveti magát a rendőrökkel. A fentiek alapján igaznak bizonyult az a feltételezésem, hogy a kizárólag magánéletben létező nők hátrá-

nyos és kiszolgáltatott helyzetbe kerülnek a filmekben, kevésbé képesek elérni céljaikat, összességében tehát kedvezőtlen helyzetben vannak.

A NYILVÁNOS ÉLETBEN (IS) ÉRVÉNYESÜLŐ NŐK

Ha áttekintjük azokat a női karaktereket, akik az elemzett filmekben kizárólag a magánéletben aktívak, egyedül Emma Greenway Horton személyére jellemző az önmegvalósítás készítése, aki többgyerekes családayaként és feleségként próbálja megvalósítani önmagát a *Becéző szavak* c. filmben (1984). A magánéletre korlátozódó többi női karakter leginkább az e téren adódó problémáival küzd, sokszor reménytelenül, átvitt értelemben a fennmaradásért vagy a túlélésért (pl. trauma feldolgozása). Ez egyébként Emmáról is elmondható a film későbbi jeleneteiben. A magánéletben aktív női szereplőknél előfordulnak a szerelmi kapcsolatok megvalósítására vonatkozó törekvések, pl. *Az angol beteg* (1996), *A Titanic* (1997), *Szerelmes Shakespeare* (1998), ezek azonban inkább az önmegvalósítás szükségletétől megkülönböztetett társas szükségletek köréhez sorolhatók.

Az előzőek alapján kíváncsiak lehetünk arra, hogy jobb hatalmi és önérvényesítési helyzetben vannak-e azok a nők, akik a magánélet mellett a nyilvános életben is tevékenyek. A nyilvános élet területéhez a munkát/pénzkereső tevékenységet, a politikában való részvételt, a hivatásos sportot, a művészi tevékenységet soroltam. A *művészi* pályát választók a filmekben színésznők, énekesnők és revüsztárok. Az ilyen típusú művészi tevékenységek gyakran a nőieség túlhangsúlyozását igénylik a nőktől (Beauvoir 1969). Ezek a pályák a nők esetében is társadalmilag elfogadott önmegvalósítási lehetőségeket jelentenek a nyilvános életben. Érdekes, hogy éppen az egyik elemzett film, a *Szerelmes Shakespeare* (1998) mutat rá arra, hogy nem volt ez mindig így, a 16. század Angliájában ugyanis csak a férfiak léphettek fel színészként, az önmegvalósításnak ez a módja is társadalmilag meghatározott volt.

A kiválasztott filmek közül a legkorábbi, amelyben egy nő művészi önmegvalósításra törekszik, az *Annie Hall* (1977). Annie, a női főhős reklámfilmekben szerepel, fényképez és énekel. Végül az utóbbi területen ér el sikereket. Megjelenésében is művészi, excentrikusan öltözködik és viselkedik. Éppen akkor teszi meg énekesi pályája első lépéseit, amikor megismerkedik Alvy Singerrel, aki maga is előadóművész, komikus. A férfi Annie első énekesi fellépése után bátorítja, támogatja a nőt, megerősíti képességeiben. Később azonban, amikor Annie egyre jobban beilleszkedik a művészvilágba, Alvy kívülállónak érzi magát. Egyéb okokat is felsorolható szakításuk után, egy zenei producerrel való kapcsolata segíti az énekesi karrierjében. Végül saját lemezt ad ki a férfi támogatásával.

A *Szerelmes Shakespeare* c. filmben (1998) a női főszereplő, Viola de Lesseps színészi vágyait valósítja meg. Ehhez férfinak öltözik, és elnyeri a darab írójának a támogatását, amely nem független a két fiatal kibontakozó szerelmi viszonyától. A kor lehetőségei egyetlen sikeres fellépést engedélyeznek a számára. A *Chicago* c. filmben (2002) mindkét női főszereplő a varieté világában akarja megvalósítani ambícióit. Velma Kelly már befutott sztár, Roxie Hart pedig a példaképének tekinti és követni próbálja, amikor mindketten gyilkosság miatt börtönbe kerülnek. A film folyamán egymás vetélytársai a sztárügyvédért és rajta keresztül a saját felmentésükért folyó küzdelemben. A film végén viszont egymással szövetségbe lépnek fel a varietében,

jelentős sikert aratva. Az újabb díjazottak közül *A némafilm* c. alkotásban (2011) Peppy Miller a film elején statiszta, majd egyre sikeresebb színésznővé, sztárrá válik. Eközben szerelme, George Valentin képtelen alkalmazkodni a némafilmet felváltó hangosfilm világához, ezért egyre inkább kiszorul a pályáról. A férfi végül teljesen marginalizálódik és elszegényedik, alkoholba menekül. A közönség nyilvánosságának terén önmegvalósító nők csoportjába sorolnám még a *Millió dolláros bébi* c. film (2004) női főszereplőjét, Maggie Fitzgeraldot. Maggie a profi sportban akar sikeres lenni, hivatásos bokszolónőként a bajnoki címért küzd.

Az *művészet* és a *sport* területén önmegvalósításra törekvő női karaktereknek a férfiakkal való viszonyát vizsgálva leginkább azt tapasztaljuk, hogy a nők egyenrangú partneri kapcsolatra és szövetségre törekednek a mellettük álló férfakkal. Ez a leginkább az *Annie Hall* (1977), a *Szerelmes Shakespeare* (1998) és a *Millió dolláros bébi* (2004) filmekben érvényes. *A némafilm* c. film (2011) egy olyan helyzetet mutat be, amikor egy női színész sikeresebbé válik, mint a főszereplő férfi színész. A férfi főszereplő, George Valentin a *férfibüszkeség* miatt nem tudja elfogadni a sikeressé váló szerelme segítségnyújtását. Erre az egyik mellékszereplő férfi szavai utalnak: „Csak óvatosan a büszkeségével, uram. Peppy Miller egy igazán jó személy, nekem elhiheti.” Eddig a pontig már minden néző számára egyértelművé válik, hogy nőt a valódi segíteni vágyás irányítja, nem pedig a hatalmi vágy a férfi fölött. Hogy ne éreztesse fölényét, titokban, George Valentin tudta nélkül próbál javítani ennek nehéz anyagi helyzetén. A színésznek el kell jutnia az öngyilkosság előtti pillanatig, a nőnek pedig, mivelhogy gyenge autóvezető, nagyot csattanva fának kell ütköznie, hogy a férfi elfogadhassa a nő segítségét a színészi karrierje újraindításában.

A művészetben és sportban való önmegvalósításnak kétségtelenül anyagi nyeresége is van. Az elemzett szereplőnők azonban a közönség előtt elért sikereikhez képest másodlagos fontosságúnak tartják célkitűzéseikben az anyagi gyarapodást. A *Millió dolláros bébi* c. filmben (2004) Maggie Fitzgerald egy szegény, segélyekből élő családból származik. Pincérnőként keresi meg a létfenntartáshoz és az edzésekhöz szükséges pénzt. Miután sikereket ér el a profi bokszban, jelentősen javul anyagi helyzete is. *A némafilm* (2011) filmben Peppy Miller egyre sikeresebb, és ezzel párhuzamosan egyre vagyonosabb és befolyásosabb filmsztárrá válik. A táncosnői hivatás, főként a racionálisan gondolkodó Velma Kelly számára a *Chicago* c. musicalben (2002) a megélhetés forrása is. Érdekes, és talán nem véletlen, hogy a siker anyagi nyeresége a fenti, újabb készítésű filmekben kerül előtérbe. A korábbi filmekben, az *Annie Hall*-ban (1977) nem hangsúlyos, a *Szerelmes Shakespeare*-ben (1998) pedig nem is létezik a művészi sikeresség anyagi vonzata az érintett nők számára. Annie Hall a középosztályhoz, Viola de Lesseps a felső osztályhoz tartozik, művészi ambícióik nem változtatják meg a státuszukat.

Az önmegvalósító nőknek egy második nagy csoportja a *munkában* akar sikereket elérni. Önmegvalósító tevékenységük egyben megélhetésük és anyagi önállóságuk megteremtése is. Néhány esetben kifejezetten kreatív és kihívásokat jelentő munkáról van szó. Ezekben a filmekben elhangzik a kitűzött cél megfogalmazása, pl. valami értelmeset kezdeni az élettel, gyermek mellett kreatív munkát végezni. A *Kramer kontra Kramer* c. film (1979) női főszereplője, Joanna Kramer, az egyetem elvégzése után és házassága előtt kreatív munkát végzett egy divatmagazinnál. Házassága csődjé után újra munkát vállal, sportruhatervezőként. Elkeseredésében csak úgy lát erre esélyt, ha menekülésszerűen elköltözik otthonról, férjére bízva közös gyermekük nevelését. A gyermek-elhelyezési per közben megtudjuk, hogy házassága előtt egyetemet végzett,

majd elismert helyen dolgozott. Férje viszont eltanácsolta a gyermek melletti munkavállalástól. Joanna Kramer így idézi fel férje negatív hozzáállását: „Nem volt hajlandó komolyan beszélni róla. Egyszer azt mondta, hogy nem találnék olyan állást, amelyből akár a bébiszittert fizetni tudnám.” A *Távol Afrikától* c. film (1985) női főszereplője, Karen Blixen kezdeni akar valami hasznosat az életével, és úgy dönt, férjhez megy, egy kenyai farmot vásárol és mezőgazdasági tevékenységet folytat. A történet időpontjában ez leginkább egy férfi oldalán volt lehetséges. Hogy hozzájusson örökségéhez, felkéri barátját, hogy házasodjanak össze. A házasság kudarca után viszont egyedül, kitartóan irányítja a farmot, és részt vesz a kétkezi munkákban is. A *báránnyok hallgatnak* c. film (1991) női főszereplője, Clarice Starling gyilkossági nyomozó. Keményen küzd, komoly veszélyeket vállal, hogy elkapja az áldozatait megnyúzó pszichopata gyilkost. Az *Amerikai szépség* c. filmben (1999) Carolyn Burnham ingatlanértékesítőként akar sikeres lenni és jövedelmet szerezni. Egy adott pillanatban családfenntartói helyzetbe kerül, mivel férjének megszűnik az állása. Carolyn Burnham abban különbözik az előbb felsorolt női szereplőktől, hogy míg az előbbieket pozitív szereplők, az ő megítélése ellentmondásos. Viselkedése és családfenntartói szándéka erőltetettnek és nevetségesnek hat, például felvételtől betanult mantrákat ismételtet a sikerességről, ugyanakkor a film narrátora éppen a férje, Lester Burnham, így a férfi szemszöge érvényesül a filmben.

Az elemzett filmekben olyan női karaktereket is megismerünk, akik pénzkereső tevékenységet végeznek, de ezt inkább létfenntartásnak, mint önmegvalósításnak tekintik. Az *Egy csodálatos elme* c. filmben (2001) Alicia Nash családfenntartóvá válik, miután férje a szkizofrénia miatt elveszíti munkáját. A filmben nem derül ki, hogy Alicia mit dolgozik, de többször tapasztaljuk igyekezetét, amellyel megpróbálja összeegyeztetni a munkát és a magánéletet. Megemlíti például, és látjuk is, ahogy az egy év körüli gyermekét a nagymamához viszi, aki estig vigyáz rá, hogy ő túlórázni tudjon. Az otthonukkal kapcsolatban azt tartja pozitívumnak, hogy közel van a munkahelyéhez. Alicia elismert egyetemen, reálszakon tanult; John Nash a tanára volt, így ismerkedtek meg. A filmben két jelenet összehasonlításával tudatosíthatjuk, hogy egyetemi tanulmányait és szakmai karrierjét *önként* áldozta fel a szerelem és házasság oltárán, annál is inkább önként, hogy ő kezdeményezte a kapcsolatot a matematikatanárával. A filmben először az egyetemi magas szintű matematika órán találkozunk vele, egy olyan csoportban, ahol rajta kívül csak két női hallgató van a férfiak között. Amikor újra mutatják ugyanazt az egyetemi csoportot, Alicia már nincs ott, és néhány percre rá megtudjuk, hogy gyermeket vár férjétől. A matematikai képességei mellett művészi tehetsége is van. Festői tevékenysége valószínűleg gyermeke születésével és családfenntartói tevékenységével egy időben szakad meg, de ez a törés sem válik kimondottá, akárcsak az egyetemről és a karrierrel való lemondás. Alicia Nash karaktere a filmben a lemondó és önfeláldozó feleség mítoszát erősíti. A *Rocky* c. filmben (1976) Adrian egy kisállat-boltban dolgozik. Önálló keresete ellenére alkoholistá bátyja felügyelete alatt áll, mindaddig, amíg új szerelméhez, a bokszolóhoz költözik. A párkapcsolatban kivirul, egyre szebbé és magabiztosabbá válik. Jelentős szerepe van Rocky lelki támogatásában a profi mérkőzésre való felkészüléskor.

A munka központi jelentőségű, bár nagyon más értelmezési keretek között, a *12 év rabszolgaság* c. filmben (2013). A rabszolgák teljesítményét, a begyűjtött gyapot mennyiségét naponta mérik, a férfiakét és a nőkét egyaránt. Az elégtelen teljesítményt korbácsütésekkel büntetik mindkét nem esetében. A probléma az, hogy a kiemelkedő teljesítmény sem menti meg a fiatal

afroamerikai lányt, Patsey-t attól, hogy a rabszolga tulajdonos megerőszakolja, folyamatosan zaklassa, majd kegyetlenül megkorbácsolja. A fiatal lány tudatosítja és szavakban ki is fejezi a rabszolgaközösség és a rabszolgatartók nyilvánossága előtt az igazságtalanságokat, amelyek annak ellenére folyamatosan érik őt, hogy kétszer annyi a teljesítménye, mint a férfiaknak. Levonhatjuk a következtetést, hogy a munka és a teljesítmény a rabszolgatartó társadalomban, amely az afroamerikai nők és a férfiak elnyomására épült, nem rendelkezett pozitív jelentéssel, mint a későbbi aktivista feminista mozgalmak idején.

Az elemzett filmek közül a *Száll a kakukk fészkére* (1975) és *A bárányok hallgatnak* (1991) című filmek női főszereplői kizárólag a nyilvános életben aktívak, és a *Millió dolláros bébi* (2004) női főhőséről is nagyrészt elmondható ez. Míg a két újabb készítésű film főhőse egyértelműen pozitív női karakter, a *Száll a kakukk fészkére* (1975) film Mildred Ratched főnővért negatív karakterként építi fel. A főnővér mereven, elszántan és kegyetlenül törekszik az ápoltak minden olyan próbálkozását megghiúsítani, amely szerinte a zárt osztály rendjének fenntartását fenyegeti. Ez az egyetlen olyan film az elemzettek között, amely egyértelműen nagyon negatív női karaktert mutat be a munka és hivatás területén. A szerep érdekessége, hogy több híres színésznő is visszautasította, Anne Bancroft és Colleen Dewhurst kifejezetten azért, mert antifeministaként és nőgyűlölőként értékelték⁴. A filmben Mildred Ratched főnővér és Patrick McMurphy között konfliktus és elszánt hatalmi harc bontakozik ki. A szimuláns elítélt, McMurphy elmeegógyintézetbe kerül a börtönből. Harcol a zárt osztály merev szabályai, az igazságtalanságok, a kényszergyógykezelések alkalmazása ellen. A főnővér kerekedik felül, a film végén McMurphy-n lobotómiát hajtanak végre. Az erkölcsi győzelem azonban McMurphy-é, akinek a barátja, korábbi közös tervüknek megfelelően, kitör, megszökik az elmeegógyintézetből. Az *Ütközések* c. filmben (2004) részben negatív szereplőként ismerhetünk meg egy egészségügyi asszisztens nőt, aki hatalmi pozícióban van. Többször elutasítja a film egyik ellentmondásos férfi főszereplője, egy rendőr kérését, aki beteg apjának próbál megfelelő vizsgálatot és kezelést kiharcolni. Az afroamerikai egészségügyi asszisztens nő és a fehér rendőr konfliktusa – ez utóbbi tehetetlenségérzete miatt – közvetve további faji jellegű konfliktusokhoz vezet. Egy másik fontos női főszereplő, akit kizárólag a nyilvános életben látunk, és a fentiekkel ellentétben pozitív hős: *A bárányok hallgatnak* c. film (1991) női nyomozója, Clarice Starling. A nyomozónő egy kényszerű együttműködésen alapuló viszonyt alakít ki Hannibal Lecterrel, a börtönben ülő intelligens pszichopata gyilkossal, hogy elfoghasson egy másik pszichopata gyilkost.

Az elemzett filmek közül kettőben találunk olyan női szereplőt, aki a politika terén is aktív. A *Gladiátor* c. filmben (2000) Lucilla Marcus Aureliusnak, a film elején meggyilkolt cézárnak a lánya. Apja elismeri képességeit és jellemét, amely alkalmassá tenné, hogy ő uralkodjon; ezt így fejezi ki: „Bárcsak férfinak született volna. Micsoda cézár lett volna belőled!”. Lucilla a filmben bebizonyítja képességeit a politika terén. Titokban összeesküvést sző fivére, Commodus, az apagyilkos cézár ellen, hogy megmentse Rómát és a szenátust. Azonban gyenge pontja a gyermeke: Commodus a fia életével zsarolja. Fia megmentéséért Lucilla egy adott ponton minden titkos tervet elárul neki, feladva mindazt, amiért addig küzdött. Lucilla magánéletét is folyamatosan átszövi a politika. Testvérével való kapcsolata közben információkat gyűjt, többször látjuk

⁴ Lásd Louise Fletcher életrajza az IMDB-n: http://www.imdb.com/name/nm0001221/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

hallgatózni vagy éberen figyelni. Magánéletét fia és szerelme, Maximus jelenti, mindkettőt összefüggésbe hozza a nyilvánossággal. Fia a trón várományosa, Maximust pedig Róma megmenőtjének tekinti a fivére uralmának meggyengítése által. A politika terén tevékeny másik női szereplő Kasturbai Gandhi, Mohandas Karamchand Gandhi felesége a *Gandhi* c. filmben (1982). Határozott karakterként ismerjük meg, nyilvános szerepléseiben azonban férjét kíséri. Felszólalásában és nyilatkozataiban mindig férjére és ennek elveire hivatkozik. Mégis említésre méltó, hogy amikor a férje szónoklata előtt az egybegyűlt tömegnek arról beszél, hogy az Angliában készült ruhák vásárlása Indiában munkanélküliséget, éhezést és szenvedést okoz, beszéde konkrét eredményhez vezet: a gyűlés után nagy mennyiségben égetik el a ruhákat, a brit elnyomás elleni szimbolikus gesztusként. A magánélet és a nyilvános élet szorosan összefonódik a *Gandhi* és a *Gladiátor* c. filmekben. A legtöbb jelenetben a cselekvők céljainak, tevékenységének mind magánéleti, mind pedig politikai, közéleti vonatkozása van.

A nyilvános életben tevékeny női karakterek hatalmi viszonya a férfakkal folyamatosan változik. Lucilla például apja halála után kiszolgáltatottá válik zsarnoki fivérének, de nem nyugszik bele helyzetébe. Lucillára és a nyilvánosság terén aktív női karakterekre a hatalmi helyzetük javítására való törekvés a jellemző, amelyben jelentős eredményeket érnek el. Maggie Fitzgerald a *Millió dolláros bébi* c. filmben (2004) például a bokszolói karrierje során az alárendelt pozíció elleni harc, önállósági és egyenlőségi törekvés a jellemző. Az általa kiszemelt edző, Frankie Dunn nem akarja elvállalni a felkészítést: „Nem edzek lányokat” – mondja. Maggie szövetkezik Eddie-vel, az edzőterem idős afroamerikai gondnokával, aki támogatja céljait, és végül hozzájárul, hogy az edző, Frankie mégis elvállalja Maggie-t. A bokszolónő az együttműködésük során nem mindig hajlandó engedelmeskedni az edző előírásainak. Karen Blixen a *Távol Afrikától* c. filmben (1985) a farmmal kapcsolatos ügyekben és a párkapcsolataiban egyaránt jelentős küzdelmet folytat az akarata érvényesítéséért. A hatalmi harc kifejezettebb azokban az esetekben, ahol a nők célként és önmegvalósítási lehetőségként értelmezik a tevékenységüket, mint: a *Száll a kakukk fészkére* (1975), *Távol Afrikától* (1985), *Amerikai szépség* (1999), *Gladiátor* (2000), *Millió dolláros bébi* (2004) filmekben.

A MAGÁN- ÉS A NYILVÁNOS SZFÉRA ÁTJÁRTHATÓSÁGA ÉS ÖSSZEEGYEZTETHETŐSÉGE, A PÁRHUZAMOS CÉLOK MEGVALÓSÍTÁSA

Ha megnézzük azokat a női szereplőket, akik mind a magánéletben, mind pedig a nyilvános életben részt vesznek, felmerül az a kérdés, hogy a két szféra közti határ átjárhatósága egyszerűként és egyirányúként, vagy rugalmasként és folytonosként jelenik meg az ő esetükben. Joanna Kramer a *Kramer kontra Kramer* c. filmben (1979) a film elején a tönkrement házasságából menekül, férjére bízva kisfia nevelését. Amikor sikerül jó állást találnia és megteremtenie önálló megélhetését, visszatér kisfiáért. A bírósági tárgyalás során komoly erőfeszítések által sikerül elérnie, hogy nála helyezték el a gyereket. Az utolsó pillanatban mégis lemond arról, hogy elhozza a gyereket az apjától. Ebben feltehetőleg a lelkiismeret-furdalása is közrejátszik, nemcsak az, hogy sajnálja elszakítani a gyereket az *otthonától*. Számára tehát az, hogy újra kreatív munkát végezhet és sikeres lehet a nyilvános életben, korábbi magánéletének a feláldozásával jár. Míg házasságkötése után a munkájáról volt kénytelen lemondani, az újra munkába állása csak a

korábbi magánéletéből való kilépés árán valósulhatott meg. Elmondható tehát, hogy számára a magánélet és nyilvános élet közti határ átlépése igen komoly áldozatokat követelt.

Az elemzett filmek között a *Távol Afrikától* c. filmben (1985) valósul meg a leginkább sikeresen a nyilvános élet (munka) és a magánélet párhuzamos működtetése és összehangolása. A főhős, Karen egy időben szeretne magánéleti sikert, és egy farmot egy egzotikus helyen, ahol hasznossá teheti az életét és élményeket szerezhet. Folyamatosan küzd a céljai eléréséért, szövetségeket keres és talál, egy ideig saját maga által választott férje személyében, majd empatikus és intelligens szolgájában, Farah-ban. A rendre felbukkanó akadályok ellenére jelentős sikereket ér el mindkét területen. Bár érdekházassága tönkremegy, szerelmi viszonya felejthetetlen élményekhez vezet. A farm a film végén tönkremegy, a gazdasági válság és a szerencsétlen körülmények miatt, és szerelmével is szakít. Kényszerrel visszatérni Dániába, de nem egyértelmű vesztésként. Nyeresége a különleges tapasztalat, mind a párkapcsolat, mind pedig a munka és egzotikus helyismeret terén, amelyből sikeres önéletrajzi regénye táplálkozik. Azokban a filmekben, ahol a nők munkája elsősorban vagy kizárólag a létfenntartást szolgálja, és nem értelmezik hivatás-ként, könnyebben összeegyeztethető a magánélettel, sőt, legtöbbször elő is segíti ennek sikerét. Például a *Rocky* c. filmben (1976) a női főszereplő, Adrian egy kisállat-kereskedésben dolgozik, és ez nem akadályozza viszonyát Rocky Balboa-val. Alicia Nash családfenntartói munkája, amelyről nem tudunk meg konkrét részleteket, kifejezetten szükséges és összeegyeztethető a férjéről és a gyerekeiről való gondoskodással az *Egy csodálatos elme* c. filmben (2001).

Az *Amerikai szépség* c. filmben (1999) erőteljesen feltevéődik a karrier/munka és magánélet összeegyeztetésének kérdése. Carolyn Burnham ingatlanközvetítői karrierjének építését igyekszik összehangolni családi kötelezettségeivel. A filmben felmerülő egyik fontos kérdés az, hogy a nő élvezhet-e előjogokat az által, hogy saját maga szerint jól teljesít és irányító szerepet vállal mind a család anyagi fenntartásában, mind pedig a családi életben. A Carolyn által elképzelt előjogokra példa a szeretői kapcsolat, illetve a családi vacsoránál a zene kiválasztása a lánya ellenkező véleménye ellenére. A film végére a vélt előjogok hozzájárulnak a családi élet kudarcához, illetve a két terület összehangolt működtetése nem valósul meg. A főszereplő nő nem lesz egyértelműen sikeres a munkájában, családja viszont visszafordíthatatlanul széthull. Lánya megszökik otthonról, férje pedig gyilkosság áldozata lesz.

A munka és magánélet viszonyának kérdése két másik filmben is megjelenik. Az előbb említettekhez képest az a különbség, hogy ebben a filmben a magánélet más területeit mutatják be: a szülők és felnőtt gyerekek közti viszonyt, illetve az edző és tanítványa között kialakuló kvázi apa-lánya viszonyt. Az *Ütközések* c. filmben (2004) egy perzsa származású fiatal bevándorló nő is megismerhetünk, a korábban említett két eltartott felső osztálybeli feleség mellett. A fiatal nőt a film nagy részében családja körében mutatják, amint szüleit, főként apját támogatja kritikus helyzetekben. Közben apja utal arra, hogy a nő dolgozik, a film végén pedig orvosi szerepben látjuk. Nem tudunk róla, hogy van-e párkapcsolata, csak feltételezhetjük, hogy a származási családja jelenti számára a magánéletet. Ilyen formában válik lehetségessé a fiatal nő számára a munkában és a magánéletben való egyidejű részvétel. A *Millió dolláros bébi* c. filmben (2004) Maggie Fitzgerald bokszolónőnek a céljai főként a sportban elérhető sikerekre összpontosulnak. Egy próbálkozása van, hogy egy ház vásárlásával segítse származási családját, de az anyja és a testvére a segélyek elvesztésétől félve elutasítják, ezért újra megszakad kapcsolatuk. Maggie végzetes sportbalesete következtében teljesen lebénul és ekkor az edzőjével, Frankie

Dunn-nal való viszonya magánjellegűvé válik. Gyógyíthatatlan sérülése után a nőt már csak egyetlen cél érdekli, az élettől való megszabadulás. Mivel erre fizikailag képtelen, edzője segítségét kéri, aki több visszautasítás után teljesíti a nő kérését. Az átlépést a nyilvános életből a magánéletbe egyirányú és tragikus végkifejlet követi.

A *némafilm* c. film (2011) női főszereplője, Peppy Miller a film elején mindkét fronton nyit, a nyilvános életben (filmszínészi pálya) és a magánéletben is. Statisztaként szerelmes lesz az akkor még sikeres színészbe. A nő karrierjének felívelése és a férfi karrierjének ezzel egyidejű hanyatlása viszont azt eredményezi, hogy a kapcsolatuk sokáig nem valósulhat meg. A film végén a nőnek mégis sikerül megmentenie a férfit, és egy párt alkotniuk, mind a magánéletben, mind pedig a készülő közös filmjükben. A filmben a filmgyártás világának egy önreflexív jellelű kérdése tevődik fel: hogyan alakul a párkapcsolat, amikor a nő sikeres a színészi karrierjében, a férfi pedig már nem? A téma korábbi feldolgozásaiban (*Csillag születik* 1937, 1954) a sikeres színésznővé váló hősnő hiábavalóan próbálja megmenteni a hanyatló férfi színészt, utóbbi a filmek végén öngyilkosságot követ el. Ezzel szemben *A némafilm* c. film végkifejlete és üzenete az, hogy ha nagy nehézségek árán is, de a sikeresebb nő karrierje nem zárja ki a sikeres magánéletét. Sőt, a kettős karrier is lehetségessé válik, a férfi színész karrierje is újra beindul a színésznő segítségével. A magánélet és a nyilvános élet összehangolása viszonylag jól működik a többi esetben is, amikor a nők művészi pályát választanak: az *Annie Hall* (1977) és a *Szerelmes Shakespeare* (1998) filmekben. Kivételt képeznek a *Chicago* (2002) filmben szereplő varietészereplői, akik csupán a nyilvános életben sikeresek. A sztárfellépő Velma Kelly már a film elején meggyilkolja férjét és annak szeretőjét, aki egyben Velma testvére; Roxie Hart házassága és szeretői kapcsolata pedig csupán (nagyraoszt hasznavehetetlen) eszköz az érvényesüléshez. A színpad mellett a sajtó nyilvánossága is fontos szerephez jut, amely folyamatosan közvetíti a gyilkossági tárgyalásukat, és szerepet játszik a kiszabadulásukban.

A NŐK ELLENI ERŐSZAK: A MAGÁNÉLET ÉS A NYILVÁNOS ÉLET METSZÉSPONTJÁN

A nők elleni erőszak esetei az általam elemzett filmekben a feminizmus második hullámának azt az ismert kijelentését támasztják alá, amely szerint a magánélet egyben politikai ügy is, amely szoros kapcsolatban áll a nemek közti hatalmi viszonyokkal. Az elszenvedett erőszak és feldolgozása nem pusztán a nők magánügye, hanem a nyilvánosságot érintő, politikai jelentőséggel bíró ügy is. Az Oscar-díjas filmek is beemelték az általuk tárgyalt fontos társadalmi problémák közé a nők elleni erőszakot. Célul tűzték ki ennek bemutatását, történetekbe ágyazását, a probléma lehetséges kezelési módjainak feltárását. Mintánkban azok a filmek, amelyek a nők elleni erőszak bemutatását és tárgyalását tartalmazzák, az 1990-es évek óta készültek, vagyis jórészt az ezredforduló környéke óta: *A bárányok hallgatnak* (1991), *A rettenthetetlen* (1995), *Gladiátor* (2000), *Ütközések* (2004), *Gettómilliomos* (2008), *12 év rabszolgaság* (2013).

Az a feltételezésem, hogy változás tapasztalható a nők elleni nemi és egyéb erőszak és szexuális zaklatás ábrázolásában és feldolgozási módjában, igaznak bizonyult. A korábbi filmek közül kettő (*A rettenthetetlen* és a *Gladiátor*), olyan archetipikus eseteket mutat be, amelyekben a hősnő menyasszonyát és feleségét megerőszakolják és megölik (*Gladiátor*) vagy megpróbálják megerő-

szakolni, ellenáll és ezért kivégzik (*A rettenthetetlen*). A férfi hős pedig bosszút áll. *A bárányok hallgatnak* c. filmben (1991) a női nyomozó semmisíti meg a nőket kínzó, megölő és megnyúzó pszichopata gyilkost. A három újabb film, az *Ütközések* (2004), a *Gettómilliomos* (2008) és a *12 év rabszolgaság* (2013) viszont a nők elleni erőszak és zaklatás valóságközelibb ábrázolását és trauma-feldolgozási módját mutatja be.

A *Gettómilliomos* c. filmben (2008) Latika családját kiskorában megölik, utcagyerekként folyamatosan kiszolgáltatott helyzetben van. A koldusmaffia gyerekprostituálnak akarja eladni. A két fiú, gyermekkori szerelme, Jamal és ennek testvére, Salim, éppen az erre való felkészítés közben szabadítja ki. A realizisztikus ábrázolásra utal, hogy a kislány végül nem idegenek, hanem hozzá viszonylag közel álló személy áldozata lesz. Gyermekkori szerelmének a szintén fiatalkorú, agresszív bátyja, Salim kényszeríti a szexre, majd adja át a bandavezérnek, aki bántalmazza és bezárva tartja. A nemi erőszakot nem mutatják, de egyértelműen a néző tudomására hozzák közvetlenül megtörténte előtt. A későbbi fizikai bántalmazást viszont nyíltan ábrázolják. A bántalmazásról beszélnek a szereplők, a verés nyomai ott vannak Latika arcán, Jamal észreveszi, de tehetetlen. Az egyik agresszor, aki a szökési kísérlet büntetéseképpen megvágja a lány arcát, éppen Salim, Jamal testvére.

A *12 év rabszolgaság* c. film (2013) az amerikai társadalomnak azt a problémáját jeleníti meg, hogy együtt kell élni azzal a tudattal, hogy történelmének egy jelentős része a rabszolgáltatás kegyetlen intézményére épült. Ennek érdekében újabb és újabb, rabszolgaság témájú filmben próbálják feldolgozni a társadalmi múlt e traumatikus periódusát. A *12 év rabszolgaság* c. filmben a fő opposíció faji jellegű: a fehér ültetvényesek és az afroamerikai rabszolgák között van. Ezzel összefüggő a fehér férfiak és afroamerikai nők közti, erőszakelkövető-áldozat ellentét. A nők a filmben három csoportba sorolhatók: az afroamerikai főhős szabad családja, vagyis felesége és kislánya, a rabszolgasorsra kényszerített afroamerikai nők és az ültetvényesek fehér feleségei. A faj mint téma nem túl gyakori a Legjobb film Oscar-díjat elnyert alkotásokban. A következő filmekben jut központi szerephez: *Miss Daisy sofőre* (1989), *Ütközések* (2004), *12 év rabszolgaság* (2013). Ezek közül a két újabb filmben van szó kifejezetten és nyíltan faji alapú ellentétekről. A *Miss Daisy sofőre* ugyanis inkább egy egyeztetéseken alapuló kapcsolatot ábrázol, ahol az alá-fölrendeltségi viszony a faji „munkamegosztás” nyomait mutatja, az afroamerikai sofőrök és fehér munkaadók között. A hatalmi viszony mindhárom filmben előtérbe kerül. Állíthatjuk, hogy a két újabb, konfliktusoktól terhes filmben van nagyobb jelentősége a hatalmi viszonyoknak. Ezekben érezhetjük Giddens hatalom-meghatározásának lényegét, igazságtartalmát: ott beszélhetünk hatalomról, ahol egyének vagy csoportok akár a mások akarata ellenére is képesek elérni céljaikat (Giddens 2002). A *12 év rabszolgaság* c. film a nőket egy sajátos szférában mutatja, amely nagyrészt a rabszolgatartó és a rabszolgaközösség által alkotott nyilvános tér, és csak kisebb részt tekinthető magánéletnek. Utóbbi leginkább a fehér ültetvényes feleségek családi életét jelenti. A rabszolgatartó Edwin Epps nemi erőszakot követ el a kamaszkorú rabszolga lány, Patsey ellen, később pedig a közösség nyilvánossága és a felesége jelenlétében féltékenységi indíttatásból megkorbácsolja. Felesége, aki a férje és Patsey közti viszonyra féltékeny, tovább szítja férje indulatait és bátorítja a „vetélytárs” megkorbácsolására. A faji ellentétek a nők között is megnyilvánulnak. A fehér ültetvényes feleségek célja a rabszolgák feletti hatalom érzékeltetése és a férj távoltartása a rabszolga nőkkel való viszonytól. A filmben a nők között nem tapasztalunk olyan szimpátiát és együttérzést, amely átívelne a fajok közti különbségeken.

Az afroamerikai férfiak pedig, néhány kudarcba fulladt próbálkozást leszámítva, tehetetlenül szenvedő tanúi a nők ellen irányuló cselekedeteknek.

A faji alapú ellentétek, amelyek már tágabban értelmezettek és etnikai ellentétekkel is kiegészülnek, központi problémaként jelennek meg az *Ütközések* c. filmben (2004), amely napjaink Los Angelesében játszódik. A film egyik fontos jelenetében rendőri erőszak és szexuális zaklatás tanúi vagyunk, egy fehér rendőr az elkövető és egy afroamerikai nő az áldozat. A jelenetben a nő szintén afroamerikai férje tehetetlenül nézi végig a felesége, Christine ellen elkövetett szexuális zaklatást. A *12 év rabszolgaság* c. film (2013) ismeretében tudatosítjuk, hogy az afroamerikai férfiak tehetetlen szenvedése a nő társait ért erőszak tanúiként a történelmi-társadalmi tapasztalatukban gyökerezik. Mindkét filmben fehér férfiak az elkövetői és afroamerikai nők az elszenvetők a nők elleni erőszaknak (*12 év rabszolgaság*) és szexuális zaklatásnak (mindkét filmben), az afroamerikai férfiak pedig tehetetlen tanúi ezeknek. Az *Ütközések* c. filmben a szexuális zaklatás ábrázolása meglehetősen konvencionális. A fehér rendőr elkövető gúnyos fölényrel tapogatja végig az afroamerikai nőt, ruhán keresztül, illetve a ruha alatt a nemi szerveket is. A kamera tekintete végigfut a cselekvésen, elidőz, és néha bevágják a nő, Christine szenvedő arcát, a férje tehetetlen arckifejezését és a jelen levő fiatal rendőr helytelenítő arckifejezését. A színleg megmotoszásként induló szexuális zaklatás közben az alsó test és a női nemi szerv végigtapogatásának folyamatát alsó kameraállásból filmezik le, centiről centire végigkövetve az elkövető rendőr férfi mozdulatait. Ezáltal a nézőt kukkolói (voyeuri) pozícióba helyezik, az erőszakot naturalizáltan ábrázolják. A feminista filmelemzés és filmkészítés álláspontjából megfogalmazható e filmes ábrázolásmódok bírálata: a hagyományos beállítás és felvétel nem teszi lehetővé a szereplőnő által átélt erőszak olyan bemutatását, amely főként az áldozat szemszögéből lenne érzékelhető. A filmezésmód nem sokban különbözik egy egyszerű erotikus jelenet felvételétől. Ezzel szemben az egyes feminista filmek által alkalmazott ábrázolásmódok főként az erőszak vagy zaklatás elszenvetőjének a szempontjából próbálják bemutatni vagy érzékeltetni a vele történeteket. A *12 év rabszolgaság* és az *Ütközések* c. filmekben a nemi erőszak és zaklatás konvencionális ábrázolásmódját azzal próbálják ellensúlyozni, hogy a bűncselekményt követő időszakban részesei lehetünk annak, hogyan éli meg a szereplő a poszt-traumatikus állapotot és hogyan próbálja feldolgozni a vele történeteket. Az *Ütközésekben* az afroamerikai feleség, Christine magára marad a trauma feldolgozásában és még jobban szenved. Megpróbálja tisztázni férjével, miért nem lépett közbe, amikor a rendőr zaklatta őt, de a férje elzárkózik, elutasítóan viselkedik. A férj későbbi önpusztító próbálkozásánál értjük meg, hogy őt is nagyon megviselték a történetek. Christine poszt-traumatikus állapotát érzékelteti a pánik, amely elfogja, amikor véletlenül újra találkozik az elkövetővel, aki hiába menti meg az autóbalesetből, nem nyer bocsánatot korábbi tetteért.

A nők elleni fizikai erőszakot tekintve, a női szereplők közti hatalmi viszonyok szempontjából újdonságot jelent az, hogy a nő is kifejezetten agresszori pozícióban jelenik meg a *12 év rabszolgaság* c. filmben. Erre az elemzett filmek közül csak a *Chicago* c. filmben (2002) volt még példa, amelyben mindkét főszereplő nő azzal indít, hogy gyilkosságot követnek el. Egyikük, Velma Kelly rajtakapja a férjét a húgával, és bosszúból mindkettőjüket lelövi. A *12 év rabszolgaság* c. filmben az ültetvényes (fehér) feleségének lenni privilegizált pozíció, amely hatalmat jelent a férfi és a női rabszolgák fölött. Ugyanakkor Epps ültetvényes felesége férjéhez képest alárendelt helyzetben van. Amikor észreveszi férje vonzalmát a kamasz rabszolgálan, Patsey

íránt, kéri a férfit, hogy adja el a lányt. Epps azonban nem tesz eleget kérésének, megtagadja ezt. A feleség féltékeny a férje érzelmeire a lány iránt, ami ahhoz vezet, hogy amikor később a férfi megkorbácsolatja, felesége nemcsak elégedetten nézi a „rivális” büntetését, szenvedését, hanem ösztönzi is a büntetés kegyetlenségét, tovább szítva férje dühét. A nők közti szolidaritás csupán a rabszolga nők között nyilvánul meg annyiban, hogy ápolják Patsey súlyos sérüléseit a korbácsolás után. Érdekes a jelenetben, hogy az ápolásban a teljes rabszolga közösség is jelen van. A férfiak és a nők együttes néma jelenléte jelenti a szolidaritást az ápolási jelenetben. A különböző osztályú és egyúttal különböző faji hovatartozású nők között viszont nem valósul meg a szolidaritás. Ezzel szemben a *12 év rabszolgaság* c. filmben néhány kivételes esetben lehetséges a férfiak közt olyan szolidaritás, amely átível a faji hovatartozáson: több fehér férfival is találkozunk a filmben, aki segíti a főhős, Solomon kiszabadulását. Egy kanadai származású ács, akinek elmeséli történetét, valódi segítséget nyújt, értesítve az afroamerikai férfi szabad családját és barátait. Solomon egy fehér barátja a „szabad” életéből pedig eljön érte a szabadságot bizonyító papírokkal. Megfigyelhető, hogy a magánélet és a nyilvános élet több alkalommal „ütközik”, összefonódik mind az *Ütközések*, mind pedig a *12 év rabszolgaság* c. filmekben, és éppen azokban a jelenetekben, ahol a nők elleni zaklatás és erőszak történik. Az *Ütközések* c. filmben egy erotikus jelenet végét látjuk az afroamerikai férj és feleség között, az autójukban, az utcán, amit az szakít félbe, hogy a fehér rendőr igazoltatja őket, majd szexuálisan zaklatja a nőt. A *12 év rabszolgaságban* a nemi erőszak az éj leple alatt történik, bár a főszereplő férfi is a tanúja. A nő megkorbácsolása viszont a családot jelentő feleség és a rabszolgaközösség nyilvánossága előtt történik.

KÖVETKEZTETÉSEK

Az elemzések alapján levontam azt a következtetést, hogy a Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotások között már az 1970-es évek óta napjainkig rendszeresen láthatunk olyanokat, amelyek összetettebb és árnyaltabb női karakterek megalkotására törekednek, főként a főszereplő és a jelentősebb mellékszereplő nők esetében. A korai filmek közül a *Száll a kakukk fészkére* (1975) főnővére, Mildred Ratched a munkájában, az *Annie Hall* (1977) azonos nevű női főszereplője a magánéletben, illetve a művészi karrierjének különböző fázisaiban, a *Kramer kontra Kramer* (1979) Joanna Kramer nevű főszereplőnője pedig mind a magánéletben, mind pedig a munkájában konkrét célokat fogalmaz meg, és ezek megvalósítása érdekében cselekszik. A később készült filmek között is rendszeresen előfordulnak a komplex női karaktereket középpontba állító filmek, így nem mutatható ki egy időbeli trend, amely a vázlatosan és sztereotip módon ábrázolt női karakterek felől a komplexebb és valóságközelibb női szereplők felé haladna. A díjazott filmek listáját áttekintve az is észrevehető, hogy az 1970-es évektől napjainkig a jelentős női szereplőket tartalmazó filmek váltakoznak az olyan filmekkel, amelyekben a férfi főszereplők és mellékszereplők mellett nem találunk női szereplőt a legfontosabb négy szereplő között.

Az elemzések tapasztalatai alapján a filmek nőábrázolásában a magánszféra/nyilvános sféra megosztás valóban az egyik fő oppozícióként működik. A filmek cselekménye a legtöbb esetben szembeállítja a női szereplők céljait, ezek megvalósulási lehetőségeit a nyilvános életben és a magánéletben. A szembeállítás a két szférában való egyidejű létezés lehetőségének megkérdője-

lezésével történik a *Kramer kontra Kramer* c. filmben (1979), amelyben elhangzik a kérdés: miért nem végezhet egy nő kreatív munkát a gyereknevelés mellett? A *Szerelmes Shakespeare* c. filmben (1998) pedig a felmerülő kérdés: miért nem szerepelhet egy nő a színpadon (a 16. század Angliájában), ha ez a vágya és a tehetsége is megvan hozzá? Az *Amerikai szépség* c. filmben (1999) a nő által kitűzött karriercél olyan viselkedésmódokhoz vezet, amelyek jelentősen hozzájárulnak a családi élet összeomlásához, bár ez utóbbiban a másik két családtag hozzáállása is szerepet játszik. A *némafilm* c. filmben (2011) pedig az a többször feldolgozott probléma áll a középpontban, hogy mennyire lehet sikeres a magánélet, ha a nő karrierje az eredményesebb. A nőnek keményen kell küzdenie a szerelméért, viszont a film optimistább befejezést mutat, mint a hasonló témájú korábbi filmek.

Az elemzett női karakterek nem lépnek ki a magánéletből a nyilvános életbe az *Átlagemberek* (1980), a *Becéző szavak* (1983), *Az angol beteg* (1996), az *Ütközések* (2004) és a *Gettómilliomos* (2008) filmekben. Az első három filmben a háziasszony-feleségeknek nem áll szándékukban megtenni a lépést, a *Gettómilliomos* (2008) kiszolgáltatott és bezárva tartott női szereplőjénél pedig nem merül fel lehetőségként. A magánszférából a nyilvános szférába való átlépés nehézségei a film fontos problémájaként bemutatva jelennek meg a *Kramer kontra Kramer* (1979), a *Szerelmes Shakespeare* (1998), a *Gladiátor* (2000), *Egy csodálatos elme* (2001) filmekben, és utalás van az átlépés megvalósulására a *Titanic* c. filmben (1997). Azokban a filmekben, amelyekben a nőket már mindkét szférában aktívként ismerjük meg, tanúi lehetünk a küzdelmüknek, hogy a két területen összehangolják tevékenységüket, mindkét területen megfeleljenek az elvárásoknak és jól teljesítsenek, pl. a *Távol Afrikától* (1985) és az *Amerikai szépség* (1999) filmekben. A munkába állás és ennek sikere csak a korábbi magánéletből való kilépéssel, ennek feladásával valósulhat meg a *Kramer Kontra Kramer* c. filmben (1979), egyszeri színházi fellépésben testesül meg a *Szerelmes Shakespeare* c. filmben (1998) és viszonylag sikeres a *Távol Afrikától* (1985), a *Rocky* (1976) és az *Egy csodálatos elme* (2002) filmekben. Az utóbbi két filmben az elemzett női szereplők munkája létfenntartásként és nem önmegvalósításként értelmezett. A két terület összehangolása erőltetett próbálkozásnak és sikertelennek bizonyul az *Amerikai szépség* c. filmben (1999). Az a feltételezésem, hogy a magánélet és a nyilvános élet közti határ átjárhatóságáért, illetve a két terület összehangolt működtetésért folyó küzdelem megjelenik az elemzett filmekben jelentős részében, helytállónak bizonyult.

A magán- és a nyilvános élet szembeállítása akkor is érzékelhető az adott filmekben, ha a nő csak a magánéletben szerepel. A *Becéző szavak* (1987) és az *Ütközések* (2004) eltartott feleségei esetében éppen attól válik hangsúlyossá a néző számára a nyilvános élet hiánya, hogy férjüket folyamatosan a nyilvános életben, munkában és hivatásban látjuk tevékenykedni. Ráadásul férjük esetében a hivatás és karrier nagyon hangsúlyos, ők pedig szavakban is kifejezik, hiányolják, hogy férjük kevés időt és figyelmet fordít rájuk. Elmondható tehát, hogy a nyilvános szféra és magánszféra szembeállítása diszkurzívan megjelenített. Az újabb készítésű *Ütközések* c. filmben (2004) a privilegizált társadalmi helyzetű eltartott feleségek önként választott magánéleti létének bemutatásával visszatér az érzelmi kiszolgáltatottság problémája is, amelyet már az *Átlagemberek* (1980) és a *Becéző szavak* (1983) filmekben tapasztaltunk. Abban a néhány filmben viszont, ahol a nők kizárólag a választott hivatásuk területén küzdenek céljuk eléréséért a nyilvános életben, és nem látjuk őket magánéleti szituációkban – a *Száll a kakukk fészkére* (1975), *A bárányok hallgatnak* (1991) filmekben –, a magánélet hiánya nem merül fel problémaként.

Az elemzett filmekben a nők törekvései a magánéletben csak igen kevés esetben tekinthetők önmegvalósítási törekvésnek, mivel nem a potenciális képességek kiteljesítését és az ezeknek megfelelő célokat kívánják elérni, hanem leginkább a magánéleti problémák és válsághelyzetek megoldására, vagy pedig a szerelmi kapcsolat megvalósítására törekszenek, ez utóbbi pedig a társas kapcsolatok szükségletéhez tartozik. Az elemzett filmek között a magánéletben való önmegvalósítás a *Becéző szavak* c. filmben (1983), Emma karakteréről mondható el leginkább, aki többgyerekes családayaként és feleségként kívánja megvalósítani a benne levő képességeket, emellett nem is kíván más területen érvényesülni.

A nők ábrázolásában, a munka és magánélet területeit vizsgálva, nehéz időbeli változásokat felfedezni az elemzett filmek alapján. A változás abban érhető leginkább tetten, hogy az újabb készítésű filmekben újabb női célok jelentek meg a korábbiak mellett. Az általam elemzett filmek közül a legújabb, amelyben a pénzkereső munka területén önmegvalósító nő szerepel, és problémaként jelenik meg a magánélet és karrier összehangolása, az 1999-ben készült *Amerikai szépség* c. film. Ezzel szemben a művészetben és sportban önmegvalósító női karaktereket középpontba helyező filmek, az előremutató *Annie Hall* (1977) kivételével 2000 után készültek. Ez akár azt is tükrözheti (bár az amerikai nők helyzetét itt nem áll módomban vizsgálni), hogy az ezredfordulóra az amerikai társadalomban többnyire megvalósult a munka és a magánélet közti határ átjárhatósága a nők számára, így a nők egyéb típusú önmegvalósításának témája vehette át a helyet az Oscar-díjas filmekben. Ennek szép példája a *Millió dolláros bébi* (2004), ahol a szereplőnő a női bokszt különlegességgnek számító pályáján akar érvényesülni, illetve a *Gladiátor* (2001), amelyben Lucilla, a cézár testvére, utóbbi törekvéseivel ellentétes politikai célokat próbál megvalósítani. A Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotásokra is igaznak bizonyult azonban, ami az amerikai filmgyártásról tágabb értelemben elmondható: bár megjelennek újszerű, független és erős, kedvező hatalmi helyzetű, a korábbi női karakterekhez képest új célokat követő női karakterek, ők még csak kivételek, és a nemek kiegyensúlyozott bemutatását az amerikai filmipar még nem valósította meg. Ezt nemcsak az elemzett filmek női szereplői alapján állíthatom, hanem az elemzésből a jelentősebb női szereplők hiánya miatt kimaradó filmek láttán is.

A filmek elemzése során bebizonyosodott az a feltételezés, amely még Simone de Beauvoir-tól (1969) ered és a feminizmus második hullámának is egy fő meglátása: azok a nők, akik csak magánéletben tevékenyek, és kizárólag magánéleti célokat tűznek ki, jóval kiszolgáltatottabb helyzetben vannak, mint azok, akik részt vesznek a nyilvános életben is. Az elemzett filmekben szereplő nők akkor vannak leginkább alárendelt hatalmi helyzetben, amikor tevékenységük és céljaik a magánéletre korlátozódnak. Az alárendelt hatalmi helyzet abban nyilvánul meg, hogy nem képesek befolyásolni az őket is érintő döntéseket, amelyeket sok esetben az ő szándékuikkal ellenkezően hoznak meg, és amelyeknek alá kell vetniük magukat. Az alárendelt hatalmi helyzet jelentősen hozzájárul a nők sorsának kedvezőtlen alakulásához *A Keresztapa 2.* (1974), az *Átlagemberek* (1980), *Becéző szavak* (1983), *Az utolsó császár* (1987), a *Gettómilliomos* (2008) filmekben. A korábban készült filmekben hangsúlyos érzelmi és az anyagi kiszolgáltatottság az újabb készítésű *Gettómilliomos* c. filmben (2008) fizikai és nemi erőszaknak való kiszolgáltatottsággal egészül ki. A nők esetében az érzelmi és anyagi kiszolgáltatottság helyzetéből való kilépés az önmegvalósítási törekvessel párosulva motiváló tényezőként jelenik meg a *Kramer kontra Kramer* (1979) és *Az utolsó császár* (1987) filmekben (utóbbiban a második feleségnek sikerül

kilépnie). Néhány filmben a hatalmilag alárendelt és kiszolgáltatott helyzetből való továbblépés csak menekülésként lehetséges, pl. *A Keresztapa 2.* (1974), a *Kramer kontra Kramer* (1979) és a *Gettómilliomos* (2008) filmekben. Az alárendelt hatalmi helyzet az újabb készítésű *Ütközések* c. filmben (2004) abban nyilvánul meg, hogy a nők nem tudják befolyásolni férjüket, hogy nagyobb figyelmet és időt fordítson rájuk és az érzelmi igényeikre.

Azokban a filmekben, amelyekben a női karakterek megvalósítandó célként értelmezik a magánéletből a nyilvános életbe való kilépést és mindkét területen érvényesülni akarnak, hatalmi harc bontakozik ki. A hatalmi harc a *Kramer Kontra Kramer* c. filmben (1979) a gyerek felügyeleti jogáért, a *Távol Afrikától* c. filmben (1983) a farm vezetéséért és a férje vele is kapcsolatos döntéseinek befolyásolásáért, az *Amerikai szépség* c. filmben (1999) a családdal és pénzkereséssel, pénzköltéssel kapcsolatos döntésekben, a *Gladiátor* c. filmben (2000) politikai és magánéleti téren egyaránt intenzíven megnyilvánul. Az erőviszonyok mégis kiegyensúlyozottabbak, mint azoknak a női karaktereknek az esetében, akik csak a magánéletben jelennek meg. A női karakterek, ha csak bizonyos időre is és jelentős áldozatokat vállalva, de elérik céljaik egy részét, mind a magánéletben, mind pedig a nyilvános életben. A nő-férfi hatalmi viszony azokban az esetekben a legkiegyensúlyozottabb, amikor a nők a művészetben és a sportban való önmegvalósítást tűzik ki célul, az *Annie Hall* (1977), *Szerelmes Shakespeare* (1998), *Millió dolláros bébi* (2004), *A némafilmes* (2011) filmekben. A régebbi filmekről az újabbak felé haladva egyre hangsúlyosabb a fenti területeken való érvényesülés pozitív hozadékaként az anyagi gyarapodás is. Egyes esetekben az egyenlőbb párkapcsolati viszonyt a nők hozzájuk képest alacsonyabb társadalmi helyzetű férfival alakítják ki, így a *Szerelmes Shakespeare* (1998) és a *Titanic* (1997) filmekben, illetve a *Távol Afrikától* c. filmben (1985).

A filmbeli nők céljainak megvalósításában társadalmi helyzetük és a velük kapcsolatban álló férfikkal való hatalmi viszony egyaránt szerepet játszik. A privilegizált társadalmi helyzet szerepet kap Annie Hall esetében, akit szerelme, Alvy Singer szemszögéből látunk viszonylag stabil anyagi helyzetű és támogató családi háttérű középosztálybeli nőnek, aki elég energiát tud mozgósítani a művészi önmegvalósításhoz akkor is, ha párja már nem támogatja érzelmileg. A *Távol Afrikától* c. filmben (1983) Karen Blixen elég vagyonos ahhoz, hogy farmot tudjon vásárolni, amelyet ő vezethet. A farm döntéseibe férje csak a házasságuk elején szól bele. A célok megvalósítása összefügg a szereplő nők jellemével is: az olyan erős, határozott és céltudatos női karakterek, mint Karen Bixen, Mildred Ratched nővér, Clarice Starling nyomozónő, Maggie Fitzgerald bokszolónő sikeresek a nyilvános életben kitűzött célok elérésében.

A nők elleni erőszak eseteiről elmondható, hogy az újabb készítésű filmekben kerül előtérbe. Az elemzett filmekben az erőszak által okozott trauma lelki feldolgozása a fő cél a nők számára az *Ütközések* c. filmben (2004), illetve az ismétlődő erőszak helyzetéből való kiszabadulás a *Gettómilliomos* (2008) és a *12 év rabszolgaság* (2013) filmekben. Az utóbbiban a kiszabadulás lehetőségét a kilátástalan helyzetben a halál gondolatában látja a nemi és fizikai erőszakot ismételtelen elszenvedő nő. A nők elleni erőszak a filmekben egyértelműen a férfiaknak való kiszolgáltatott, alárendelt helyzetükből ered. Az *Ütközések* (2004) és a *12 év rabszolgaság* (2013) filmekben a nők ellen elkövetett erőszak jelentős összefüggésben van a szereplők nemével: fehér férfi elkövetőkről és afroamerikai női áldozatokról van szó. A *Gettómilliomos* c. filmben (2008) az elkövetők társadalmi helyzete és szervezett bűnözői háttere az, amely szerepet játszik a nők elleni erőszakban.

Az elemzett filmek összességét tekintve bebizonyosodott, hogy a célok elérésének sikerességét és az ezt befolyásoló hatalmi viszonyokat tekintve azok a női karakterek vannak a legkevésbé előnyös helyzetben, akik kizárólag a magánélet területén aktívak, és céljaik is ezzel kapcsolatosak. A női karakterek egy jelentős részének a magánélet és a nyilvános élet közti határ átlépése nehézségeket okoz, illetve áldozatokkal jár. Azok a női karakterek, akik mind a magánéletben, mind pedig a nyilvános életben célokat tűznek ki, a filmekben is átélik a két terület összehangolásának nehézségeit. A nő-férfi viszonyok hatalmi jellege megmutatkozik a női célok eléréséért folytatott küzdelem akadályozásában és támogatásában is, mindkét területen. Az elemzett filmekben azok a női karakterek, akik kizárólag a nyilvános életben tűznek ki és valószínűleg megcéloznak, keményen megküzdnek ezekért, és a mindkét szférában aktív női karakterekhez hasonlóan az egyes filmek cselekményében folyamatosan változó hatalmi pozíciókat tapasztalnak meg, beleértve az egyenrangú hatalmi pozíciót is.

BIBLIOGRÁFIA REFERENCES

1. Allart, Erik (1993). Having, Loving, Being: An Alternative to the Swedish Model of Welfare Research. In: Nussbaum, Martha – Sen, Amartya. (eds.): *The Quality of Life*. Clarendon Press, Oxford
2. Atkinson, Rita L. – Atkinson, Richard C. – Smith, Edward E. – Bem, Daryl J. – Nolen-Hoeksema, Susan (2001). *Pszichológia*. Osiris Kiadó, Budapest
3. Beauvoir, Simone de (1969). *A második nem*. Gondolat Kiadó, Budapest
4. Biró Emese (2008). *A nők megjelenítése a Legjobb film Oscar-díját 1970–2005 között elnyert filmekben*. PhD disszertáció (Kézirat), Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest. http://phd.lib.uni-corvinus.hu/373/1/biro_emese.pdf (letöltve 2013. március 17-én)
5. Bradley, Harriet (1996). *Fractured Identities: Changing Patterns of Inequality*. Polity Press, Cambridge
6. Connell, Raewyn W. (1995). *Masculinities*. Polity Press, Cambridge
7. Connell, Raewyn W. – Messerschmidt, James W. (2005). Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. *Gender and Society* 6. (19) 829–859.
8. Carrigan, Tim – Connell, Bob – Lee, John (1985). Toward a New Sociology of Masculinity, *Theory and Society* 5. (14) 551–604. (Magyarul: A maszkulinitás új szociológiája felé. In: Hadas Miklós (szerk.): *Férfikutatások. TÁMOP online-szöveggyűjtemény*, Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest, 27–62. <http://publikaciok.lib.uni-corvinus.hu/publikus/643014.pdf>, letöltve 2014. március 14-én)
9. Geraghty, Christine (1991). *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*. Polity Press, Cambridge
10. Gledhill, Christine (1997). Genre and Gender: The Case of Soap Opera. In: Hall, Stuart (ed.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, 337–386.
11. Giddens, Anthony (2002). *Szociológia*. Osiris Kiadó, Budapest
12. Hadas Miklós (2010). *A férfiaság kódjai*. Balassi Kiadó, Budapest

13. Hall, Stuart (1997). The Work of Representation. In: Hall, Stuart (ed.): *Cultural Representation and Signifying Practices*. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, 13–74.
14. Hári Péter (2007). Környezet és életminőség. A magyar társadalom attitűdjei a környezethez és ezek kapcsolata az emberek boldogságérzetével. In: Utasi Ágnes (szerk.): *Az életminőség feltételei. Műhelytanulmányok* 1. (11), MTA Politikai Tudományok Intézete, Budapest, 38–46. <http://vmek.oszk.hu/04800/04806/04806.pdf> (letöltve 2014. július 25-én)
15. Haskell, Molly (1975). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. New English Library, London
16. King, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema. An Introduction*. Columbia University Press, New York
17. Kis Kata (2012). Replika. Hegemón maszkulinitás. 2009 (december), 69. szám (folyóirat szemle). *TNTEeF Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 2. (2) 194–171. http://tntefjournal.hu/vol2/iss2/12_kis.pdf, (letöltve 2014. március 19-én)
18. Martin, John (1916). Woman's Work Before Marriage. *The Public Health Journal* 5. (7) 239–243.
19. Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 3 (16). 6–18. (Magyarul: Mulvey, Laura 2000 A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 4. 12–23.)
20. Nicholson, Linda (1997). *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Routledge, London and New York
21. Pauwlik Zsuzsa Orsika (2008). *Szubjektív értékkategóriák és vallásosság/spiritualitás mint a mentális egészség meghatározó faktorai főiskolai hallgatóknál*. PhD disszertáció (Kézirat), Debreceni Egyetem, Debrecen. <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/90360/ertekezes.pdf;jsessionid=F53BB54E2E99449A3EB14FF2238EEAAE?sequence=5> (letöltve 2014. augusztus 10-én)
22. Rosen, Marjorie (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. Coward, McCann, and Geoghegan, New York
23. Schleicher Nóra (2012). Feminizmus(ok) és demokráciá(k). *TNTEeF Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 3. (2) 64–82. <http://tntefjournal.hu/vol2/iss3/schleicher.pdf>, (letöltve 2014. március 19-én)
24. Smith, Sharon (1972). The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research. *Women and Film* 1, 13–21.
25. Tong, Rosemarie (1992). *Feminist Thought: a Comprehensive Introduction*. Routledge, London
26. Turner, Graeme (1999). *Film as Social Practice*. Routledge, London and New York

Internetes források

A Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotások listája letölthető:

http://www.imdb.com/search/title?count=100&groups=oscar_best_picture_winners&sort=year,desc&ref_=nv_ch_osc_3, (letöltve 2014. március 7-én)

Louise Fletcher életrajza az IMDB-n:

http://www.imdb.com/name/nm0001221/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, (letöltve 2014. március 7-én)