

**Biró Emese**

**A nők megjelenítése a Legjobb film Oscar-díját  
1970-2005 között elnyert filmekben**

**Szociológia és Társadalompolitika Intézet**

**Témavezető:**

**Dr. Hadas Miklós**

egyetemi tanár

© Biró Emese

Budapesti CORVINUS Egyetem

Szociológia Doktori Program

**A nők megjelenítése a Legjobb film Oscar-díját  
1970-2005 között elnyert filmekben**

Ph.D. értekezés

**Biró Emese**

Budapest, 2008

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A dolgozat létrejötte nehezen lett volna elképzelhető témavezetőm, Hadas Miklós szakmai segítsége és támogatása nélkül, akinek elsőként mondok köszönetet.

Köszönettel tartozom Hrubos Ildikónak és Lengyel Györgynek a képzés és kutatás során tanúsított folyamatos érdeklődéséért és pozitív megerősítéséért. A kutatás és a dolgozat megírásának folyamatában voltak olyan mozzanatok, amelyek kötelező jellegűek és ugyanakkor segítséget is jelentenek. Köszönöm a kutatási fórumon megfogalmazott hasznos megjegyzéseket és biztatásokat Hrubos Ildikónak, Juhász Pálnak és Kuczi Tibornak. A tézistervezet bírálói, Nagy Beáta és Kovács András Bálint olyan szempontok beépítését javasolták, amelyek a továbbiakban nagy segítségemre voltak mind a kutatás kivitelezésében, mind pedig a dolgozat megírásában.

A dolgozatírás megterhelést is jelentő folyamatának túlélésében komoly szerepe volt családomnak. Köszönettel tartozom elsősorban férjemnek aktív segítségéért és lányomnak türelméért. Emellett mindkettőjüktől sokat tanultam a kitartás és a kreativitás természetéről. Köszönöm szüleimnek és férjem szüleinek a segítséget és biztatást.

Hálával tartozom barátaimnak és a „csoportnak” az érzelmi támogatásért, türelméért és a tapasztalatok megosztásáért.

## TARTALOM

BEVEZETÉS .....	7
I. RÉSZ: ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK .....	12
1. Fejezet: Gender és filmelmélet. A társadalmi nemek reprezentációja a filmekben	12
1.1. A tükröződési, refleksiós feminista filmelméletek összefoglalása .....	14
1.2. A reprezentációs feminista filmelméletek áttekintése.....	20
1.2.1. A pszichoanalitikus megalapozottságú reprezentációs elméletek .....	22
1.2.2. A kritikai kultúrakutatás hagyományához kapcsolódó feminista reprezentációs elméletek .....	27
2. Fejezet: Az általános filmelmélet potenciálisan hasznosítható elméletei .....	32
2.1. A reprezentációk elemzésének módjai.....	33
2.2. A műfajelméletnek és sztárelméletnek a reprezentáció-elemzésben potenciálisan hasznosítható szempontjai.....	39
3. Fejezet: A feminizmus pozíciói .....	43
4. Fejezet: Elméleti preferenciák. Feminista standpoint, hegemon maszkulinitás és kritikai kultúrakutatás .....	50
4.1. A társadalmi nemek közötti hatalmi viszonyok szociológiai elméletei .....	50
4.2. Választások: Hegemon maszkulinitás és kritikai kultúrakutatás .....	53
4.3. A magánszféra-nyilvános sféra megosztás.....	54
II. RÉSZ: A KUTATÁS ELŐZMÉNYEI, MÓDSZERTANA ÉS HIPOTÉZISEI... ..	57
1. Fejezet: A kutatás közvetlen előzményei .....	57
2. Fejezet: A kutatás előzményeihez viszonyított szituáltság. A dolgozat újításai....	58
3. Fejezet: Hipotézisek.....	62
4. Fejezet: A kutatás módszertana.....	63
III. RÉSZ: ELEMZÉSEK.....	67
1. Fejezet: A társadalmi osztály, az életkor és az etnikai, faji hovatartozás jelentősége a nők reprezentációjában.....	67
2. Fejezet: A nők reprezentációja a nyilvános szférában .....	72
2.1. A nők aktivitása a nyilvános szférában.....	72
2.2. A nők céljai a nyilvános szférában.....	75
2.3. A nő-férfi viszony a nyilvános szférában.....	77
2.4. A nő-nő viszony a nyilvános szférában .....	80
3. Fejezet: A nők reprezentációja a magánszférában .....	82

3.1. A nők aktivitása a magánszférában.....	82
3.2. A nők céljai a magánszférában .....	83
3.3. A nő-férfi viszony a magánszférában .....	85
3.4. A nő-nő viszony a magánszférában .....	93
3.5. A magánélet és a nyilvános élet viszonya a női szereplők reprezentációjában ..	95
4. Fejezet: A női test megjelenítése.....	96
5. Fejezet: A narrátor szerepe az azonosulási pozíciók és a domináns olvasatok hangsúlyozásában.....	99
6. Fejezet: A filmek végének jelentősége a hegemon maszkulinitás jelentéstartalmainak megerősítésében.....	102
IV. RÉSZ: ÖSSZEGZÉSEK ÉS KÖVETKEZTETÉSEK.....	107
1. Fejezet: A feminizmus egyenlőségi és ellenállási törekvései, stratégiai megnyilvánulásai.....	107
2. Fejezet: A hegemon maszkulinitás filmekre jellemző konszenzusteremtő és integrációs stratégiái.....	109
3. Fejezet: Következtetések: a nőreprezentációk és a feminista törekvések összefüggései.....	113
4. Fejezet: További lehetséges kutatási irányok.....	118
FÜGGELÉK.....	120
1. Függelék: Legjobb Film Oscar-díjat elnyert filmek listája 1970-2005.....	120
2. Függelék: Az elemzésbe bevont női karakterek.....	121
3. Függelék: Az elemzésbe bevont karakterek közötti viszonyok.....	122
4. Függelék: A Hadas Miklós kutatásában használt elemzési séma .....	125
5. Függelék: Az elemzési séma általam felhasznált formája .....	128
6. Függelék: A Millió dolláros bébi (2004) című film elemzése a módosított kvalitatív elemzési séma mentén.....	131
7. Függelék: A Chicago (2002) című film elemzése a módosított kvalitatív elemzési séma mentén.....	137
IRODALOMJEGYZÉK.....	143

## BEVEZETÉS

Érdeklődésem a népszerű filmek reprezentációi, jelentései iránt jóval korábbinak tekinthető, de viszonylag későn professzionalizálódott. Utóbbiban jelentős szerepet játszott a témavezetőm kutatásában való aktív részvétel. A filmek nőreprezentációinak szisztematikus elemzéséhez azonban nem volt könnyű feladat sem az elméleti megalapozottság megszerzése, sem pedig a módszertan kidolgozása - nem is beszélve a szituáltság tudatosításáról és vállalásáról. A befektetés azonban megtérülni látszik, és feltehetően mások számára is jól hasznosítható lesz a dolgozat tartalma.

Magyarországon a filmek nőábrázolásához leginkább a filmtudomány és irodalomtudomány felől közelítenek, szociológiai vizsgálatok pedig főként a filmek befogadásával, közönségével kapcsolatban születtek. A kritikai kultúrakutatás, amely a film, mint kulturális termék társadalomhoz való viszonyának értelmezését illetően leginkább szociológiai szemléletűnek tekinthető interdiszciplináris terület, külföldi népszerűsége ellenére Magyarországon nemrég kezdett teret nyerni, ráadásul leginkább a médiatudományok területén. A társadalmi nemek közötti egyenlőtlenségek *hatalmi* szempontú tanulmányozása - amelyhez szinte megkerülhetetlen a feminista standpoint - szintén nehezen felvállalhatónak tűnik a kelet-közép-európai tudományos közegben. Mindezek alapján elmondhatom, hogy dolgozatom egyfajta úttörő munkára kényszerült.

Dolgozatomban a nők ábrázolását, reprezentációját elemzem a népszerűnek, ugyanakkor esztétikailag is elismertnek számító, Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotásokban, egy viszonylag hosszú periódusra, az 1970 és 2005 közötti időszakra tekintve vissza. A nők ábrázolását meghatározott dimenziók és szempontok mentén vizsgálom. Ennek az elvnek az előzménye témavezetőm kutatásából származik, amelyben a filmek férfi szereplőinek elemzéséhez megfelelően illeszkedő szempontrendszert, kvalitatív elemzési sémát alkalmaztunk. Az említett kutatásban sajáttítottam el a relacionális szemléletet is: a filmek legfontosabb három-négy szereplőjét - köztük legtöbb esetben nő is szerepelt – egymással való viszonyban elemeztük. A saját kutatásomban a szempontrendszert a női karakterek elemzésének

és az elemzés céljainak megfelelően módosítottam és kiegészítettem. Az előzetes szempontrendszer, a feminista filmelméletek és kritikai kultúrakutatói elméletek valamint módszerek áttanulmányozását követően a következőképpen jelöltem ki a nőkép dimenzióit: nők aktivitása, céljai, nő-férfi és nő-nő viszony, külön-külön vizsgálva a nyilvános szférában és a magánszférában, illetve a női test megjelenítése. Figyelembe vettem a társadalmi osztály, etnikai és faji hovatartozás és életkor dinamikáját, a narrátor szerepét és a film végének kiemelt jelentőségét.

A dolgozat újszerűsége megmutatkozik az elemzési keret sajátos megalkotásában és elméleti megalapozásában: a filmek nőreprezentációit összefüggésbe hoztam a feminizmus és a hegemon maszkulinitás pozícióival és ezek egymásra vonatkoztatott stratégiáival, alkufolyamataival. A nemek közötti hatalmi viszonyokat teoretizáló és elemző szociológusok munkáiból (Bourdieu [1999], Walby [1990], [1997], Connell et al [1985], [2005]) Bob Connell elméletét használtam fel, amely a hegemon maszkulinitás ideológiaként való értelmezését is lehetővé tette számomra. Ezzel szemben, a filmekre vonatkozóan, a dolgozatban a feminizmust elnyomott ellen-ideológiaként értelmezhettem. Ideológia és ellen-ideológia viszonyának elemzésére a kritikai kultúrakutatás feltételezéseire és módszereire támaszkodtam (Hall [1996], [1997a], [1997b], Turner [1999], [2003]). Graeme Turner [1999] a filmekben felfedezhető oppozíciókat a versengő ideológiai pozíciók termékeinek tekinti; az ezek összeegyeztetésére, kibékítésére tett próbálkozásokban pedig a domináns ideológia működését feltételezi.

A kritikai kultúrakutató paradigma és a hegemon maszkulinitás elmélete egyaránt kiemelt szerepet tulajdonít a hegemonia konszenzusteremtő, egyeztetési folyamatainak, amely által a domináns ideológia, illetve – a connell-i elméletben - a maszkulinitás, saját privilégiuma megőrzésére törekszik. A módszertani részben kiemelt helyet biztosítottam a filmek narratíváit és reprezentációit strukturáló oppozíciók, és ezek összebékítésére tett kísérletek elemzésének. Ezáltal, a dolgozat újításaként, kísérletet tettem a hegemon maszkulinitás és a feminizmus a filmek nőábrázolására vonatkozó stratégiáinak leírására.

A dolgozat fő hipotézise az volt, hogy a feminizmus és a hegemon maszkulinitás egyaránt megnyilvánul a filmek nőreprezentációiban. A hangsúlyt a nőábrázolások dimenziói és a feminizmus összefüggéseire helyeztem, és ebben az irányban részleteztem a hipotézist. Feltételeztem, hogy a feminizmus kifejezettebb mértékben nyilvánul meg a nők nyilvános szférában való aktivitásának és céljainak,



valamint az ebbe a szférába tartozó nő-férfi viszonyoknak és a nő-nő viszonyoknak reprezentációjában, mint ezek magánéleti megfelelői tekintetében. E feltételezésem alapjául azon, elméletekből és elemzésekből leszűrt megállapításom szolgált, hogy a társadalmi ideológiákba inkább beépült a nők nyilvánosságbeli részvételének és egyenlőségének témája, mint a magánélet politizációja. Ez utóbbi viszonylag újabb, bár eléggé intenzív feminista törekvésnek számít, jelentős konzervatív ellenállásba ütközve, amely leginkább „magánélet szentsége” típusú érvekre támaszkodik.

A hipotézis nagyjából tarthatónak bizonyult. A feminizmus pozíciói és törekvései valóban a nyilvános szférára vonatkozóan nyilvánultak meg nagyobb mértékben. Egyes női karakterek aktívnak bizonyultak és tudatosan célokat tűztek ki olyan területeken, amelyekre a férfidominancia a jellemző. Bár a nyilvános szférában, például a nők céljainak dimenziójában voltak olyan női célkitűzések is, amelyek a nők számára hagyományosan inkább „megengedett” nyilvános területekre irányultak – például énekesnői és színésznői pálya –, ezekben az esetekben is a női szereplők viselkedésében jelentős önállóság, tudatosság, egyenlőségre, függetlenségre való törekvés mutatkozott meg, a feminizmus erőfeszítéseinek megfelelően. Szükséges megjegyezni azonban, hogy a feminista törekvésekkel való tudatos azonosulás - erre nem vonatkozott a hipotézis – csak a legritkább esetben volt feltételezhető.

A magánélet területén valóban kisebb mértékben voltak felfedezhetőek a feminista törekvésekkel való összefüggések. A kizárólag a magánszférában ábrázolt nők kifejezetten alárendelt pozícióban voltak ábrázolva családjuk férfi tagjaihoz, főként férjükhöz képest. A hipotézis azonban csak részben bizonyult igaznak, mivel azok a nők, akik a magánéletben és a nyilvános szférában is tevékenykedtek, a magánéletre vonatkozó aktivitásukban, céljaikban és viszonyaik szempontjából is, nagyobb mértékben megjelenítették a feminizmus egyes törekvéseit.

A filmek nőreprezentációinak elemzése révén a feminizmus két stratégiájára következtettem. Az egyik a női célok személyes és nyilvános közlésére, kommunikációjára fókuszál, amely által a nők érzelmi és konkrét támogatást szereznek céljaik megvalósításához. A második stratégia, amely bizonyos esetekben összefüggésbe hozható az elsővel, de nem azonos ezzel, a szövetségesek keresésére irányul.

A hegemon maszkulinitás megnyilvánulásainak és nőreprezentációknak összefüggéseit a maszkulinitás stratégiái segítségével magyaráztam. A hegemon

maszkulinitás, privilegizált, hatalmi helyzetének megőrzése érdekében a „normális” női karaktereket törekszik alapesetben alárendeltként pozícionálni, a magánszférában ábrázolni vagy, ha a nyilvános szférában jelennek meg, ott beosztottként és alárendeltként reprezentálni (Walby [1990] a teljes társadalmi struktúrát átható patriarchátussal összefüggésben állítja ugyanezt). Mivel azonban ez az „egyszerű” megoldás ma már nem felel meg a feminizmus pozíciója által is befolyásolt „kulturális valóság” (Denzin [1995]) kritériumának, illetve a filmek a feminizmus törekvéseit is megjelenítik, a hegemon maszkulinitás a feminizmus pozíciójával való folyamatos „egyezkedések” során próbálja érvényesíteni hatását a nők filmbeli reprezentációjában. Ezen egyeztetési folyamatok eredményeként a hegemon maszkulinitás a feminizmus egyes erőfeszítéseit úgy integrálja, hogy ugyanakkor saját helyzete megerősítésére törekszik. A hegemon maszkulinitás egyik fő stratégiája a nyilvánosságban és magánéletben aktív, tudatosan célokat kitűző, önmegvalósító nők *kivételesként, kivételként* való ábrázolása. Egyes női karakterek kivételesen tehetségesek, ambíciósak, intelligensek vagy éppen gazdagok ahhoz, hogy a „maszkulin” privilegizált pozíciókat elfoglalhassák. A hegemon maszkulinitás következő stratégiája az aktív, célkitűző és -megvalósító, férfiakkal való viszonyaikban fölérendelt pozíciót elfoglaló vagy erre törekvő női karaktereket az *áldozathozatal, feláldozás* stratégiája által integrálja: a filmbeli nőknek leginkább magánéletüket kell feláldozniuk nyilvános szférára vonatkozó törekvéseikért.

### Az értekezés szerkezete

A dolgozat négy nagyobb részből áll. Az első részben a nők filmbeli reprezentációjának elméleti kereteit tárgyalom. A második, módszertani rész a kutatás előzményeit, hipotéziseit és módszereit tárja fel. A harmadik rész a filmek nőreprezentációinak meghatározott szempontok szerint strukturált empirikus elemzését és az elemzés eredményeit prezentálja. A negyedik rész a nőreprezentációkra vonatkozó eredmények összefoglalását és a hipotézisek értékelését tartalmazza.

A kutatást elméletileg megalapozó első rész négy fejezetre oszlik. Az első fejezetben a társadalmi nemek filmbeli reprezentációjával foglalkozó feminista filmelméleteket mutatom be. A második fejezetben az általános filmelméletnek potenciálisan hasznosítható elméleteit és szempontjait körvonalazom. A harmadik

fejezet a feminista mozgalom és a társadalmi nemek közötti egyenlőtlenségek témakörével foglalkozik, a negyedik fejezetben pedig a dolgozatban leginkább felhasznált elméleteket emelem ki.

A második részben, egy-egy fejezetben tárgyalom a kutatás közvetlen előzményeit, saját kutatásom pozícióját és újdonságait az előzményekhez képest, valamint a hipotéziseket és a módszertant.

A dolgozat harmadik részében a filmek nőreprezentációinak empirikus elemzését mutatom be. Az első fejezetben a társadalmi osztály, az életkor és az etnikai, faji hovatartozás jelentőségét vizsgálom a nők reprezentációjában. A második fejezet a nők reprezentációját a nyilvános szférában, a harmadik pedig a nők magánélet területén való ábrázolását tárgyalja. A negyedik fejezet a női test filmbeli megjelenítésével foglalkozik. Az ötödik fejezet a narrátor szerepét, a hatodik pedig a filmek végének jelentőségét vizsgálja a domináns olvasatok megerősítésében.

A negyedik, összefoglaló rész első fejezete a feminizmus elemzett filmekben megismerhető stratégiai törekvéseit tekinti át. A második fejezetben az előbbi törekvésekkel szemben pozicionált hegemon maszkulinitás filmekre jellemző egyeztetési stratégiáira vonatkozóan fogalmazom meg következtetéseimet. A harmadik fejezetben a feminista törekvések és a filmek nőreprezentációnak összefüggéseit tekintem át. Végül, a negyedik fejezetben a kutatás folytatásának potenciális lehetőségeit tárgyalom.

# I. RÉSZ: ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK

## 1. Fejezet: Gender és filmelmélet. A társadalmi nemek reprezentációja a filmekben

A nők filmbeli reprezentációjával leginkább a feminista beállítottságú filmelemezők foglalkoztak, eleinte főként a feminista filmelmélet és filmkritika területe felől közelítve a témához. A feminista filmelmélet olyan interdiszciplináris területként alakult ki, ahol a szituátság, az identitáspolitika nyílt felvállalása irányította a kutatást, az eredmények pedig célzottan szerepet játszottak a filmkészítés gyakorlatának az átalakításában; filmelmélet és filmkészítési gyakorlat között szoros és folyamatos kapcsolat állt fenn (Rich [1999]).

A feminista filmelmélet fejlődésében kezdeteitől fogva - 1972-től számítják, a *Women and Film* nevű amerikai folyóirat első számának megjelenésétől, amely a filmes feminizmus indulását jelképezi - nyomon követhetőek a feminizmus, mint mozgalom második és harmadik hullámának célkitűzései és eredményei, az egyre szerteágazóbb kritikai szemléletmód érvényesülése. A filmes feminizmus indulásakor a feminista mozgalom már túljutott első hullámán, amely főként a jogi, de jure egyenlőtlenségek megszüntetését illetve az egyes formális jogok, pl. nők szavazati és felsőoktatáshoz való jogának megszerzését célozta meg. A *feminizmus második hulláma* - az 1960-as évektől, napjainkig aktuális igényekkel - a formális jogok mellé a tényleges, mai szavakkal kifejezve esélyegyenlőséget kívánta elérni a nők számára, küzdve a diszkrimináció és az elnyomás ellen. A filmes feminizmus kezdetben deklaráltan és szorosán kapcsolódott a feminizmus második hullámához. A filmgyártás területén akart teret nyerni a nőknek, követelve a nők és férfiak kiegyensúlyozott és valóság-közeli ábrázolását, a női nézők szempontjainak figyelembe vételét, küzdve a nők filmtextusbeli tárgyiasítása és elnyomása ellen. Egyes feminista filmek a nőmozgalom részét kívánták képezni, a feminizmus második hulláma női szereplőinek tapasztalatát reprezentálva (Smelik [2001]). A feminista mozgalom *harmadik hullámában* - 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 (Lampland [1994], Smelik [2001]). Megszólaltak a marginális női hangok, például a fekete és leszbikus nőké, amelyeket a filmes feminizmus is integrált.

A feminista filmelmélet korai szakaszában, az 1970' évek elején-közepén két párhuzamos elméleti irányzat fejlődött ki: az eredetileg amerikai, a kortársak által szociológiai nevezett tradíció, és a brit eredetű, - de később Amerikában is teret hódító - eleinte főként pszichoanalitikai fogalmakra épülő elméleti hagyomány. A *korai szociológiai tradícióhoz* tartozó elméleteket *tükröződési elméleteknek* is nevezik, mivel hívei szerint a filmek a valóság - szelektíven kiválasztott - aspektusait reflektálják. A tükröződési elmélet és a pszichoanalitikus megalapozottságú reprezentációs teória összehasonlítására törekvő feminista próbálkozások azt a nem titkolt, de nehezen megvalósíthatónak látszó perspektivikus célt tűzik ki, hogy mindkét hagyomány pozitívumait integrálják. Ruby Rich - a kezdetekhez viszonyítva - néhány év távlatából, 1978-ból tekintve vissza a feminista filmkészítés és kritika történetére, kronológiájára, Észak-Amerika és Nagy-Britannia viszonylatában, főként összehasonlító céllal elemzi a két hagyományt (Rich [1999]). Idézi Sheila Rowbotham [1973] kifejezéseit a két tradícióra: az előzőt a *tapasztalat nyelvének*, az utóbbit az *elmélet nyelvének* nevezi. A korai tükröződési, szociológikus szemléletet túlságosan optimistának tartja abban, hogy a filmek által is közvetített nemi egyenlőtlenségek megszüntetését a nők filmben megjelenített sztereotip képeinek korrekciójában látja, amelyet a női filmkészítőknek kell megvalósítaniuk. Rich hiányolja a koherens metodológiát a korai tükröződési elméletekhez tartozó művekben, amely segítségével túl lehetne lépni a személyesség, a fenomenológia szintjén. Ezzel szemben a brit elméleti hagyomány bővelkedik ugyanez idő tájt népszerű és elfogadott - strukturalista, szerzői elméleti, pszichoanalitikus - elméleti eszközökkel, viszont a tükröződési elméletekhez képest a másik véglettel, a pesszimizmussal jellemezhető, mivel a női filmbeli jelenlétét a patriarchális ideológia által meghatározott jelként értelmezi. „A nő hiányzik a filmvászonról és hiányzik a nézőközönségből is”, foglalja össze Rich a lényegét (Rich [1999] p.45.). A jelentések már a férfi alkotók által dominált gyártási folyamatban rögzülnek – ezzel szemben Rich szerint a nézőközönség is aktívan hozzájárul a jelentés-gyártáshoz, „lehetőség van a textusok átalakítására a befogadás szintjén”(u.o.).

## 1.1. A tükröződési, refleksiós feminista filmelméletek összefoglalása

A tükröződési elmélet feminista beállítottságú képviselői azt vizsgálják, hogy milyen típusú társadalmi nemi szerepekben, társadalmi viszonyokban láthatók a filmekben a nők, vagyis a társadalomban létező női valamint az ezekhez társított férfi nemi szerepek és nemi sztereotípiák filmbeli előfordulását kutatják. Számukra a nők filmbeli képének nagy társadalmi jelentősége van, mivel nézetük szerint a mainstream filmekben látható, általában leegyszerűsített nő- és férfiképek nagyszámú filmben való szerepeltetésük és kis variációkkal való ismétlésük révén visszahatnak a valóságra. A szociológiai tradíció korai képviselői, Sharon Smith és Molly Haskell, a nők filmbeli képének, valamint a nők filmgyártásban betöltött szerepének elemzésére helyezték a hangsúlyt. A média és társadalom viszonyát a kölcsönösség jellemzi Sharon Smith-nél [1999]: a média egyaránt tükrözi a társadalmi attitűdöket és formálja ezeket. E kétirányú folyamat azonban “ördögi körként” működik: a *nők leegyszerűsített, sztereotip képei* forognak benne, ezeket veszi át a film a társadalomtól és erősíti megjelenítésük által. A nőket a társadalmi nemi szerep sztereotípiáknak megfelelően ábrázolják, mint nimfa, háziasszony, prostituált (Mulvey [1975]). Sharon Smith a férfiaknak szánt filmek nőalakjait vizsgálva megállapítja, hogy ezekben a nők szerepei a moralista, az utolsó menedék, a feszült előkelőség, a jókis lány-feleség sémákra korlátozódnak. A szerző a *férfiak sztereotip ábrázolása ellen* is felszólal. Bírálja a filmekben gyakran előforduló, a hatalom és autoritás szimbolumaként megjelenített “virulens és virilis macsó férfi” sztereotípiát (Smith [1999] p.15.) kultuszát. Molly Haskell Hollywoodot “az amerikai álom gépezete propaganda-karjának” tekinti. A filmek tükrözik a társadalmi nemi szerepek meghatározásait. “Ha a filmekben sztereotípiákat látunk, ez azért van, mert a sztereotípiák a társadalomban is léteztek” (Haskell [1975] p.30.). A film azonban nem egy az egyben és arányosan tükrözi a társadalmi valóságot, a film és valóság viszonya ennél árnyaltabb. Haskell szerint a hollywoodi film *az alárendelés és áldozathozatal társadalomban is ható mítoszait* közvetítve járul hozzá ahhoz, hogy a nőket megtartsa saját alárendelt helyzetükben, főként a *filmek végkicsengése* révén. Ugyanakkor a nőket olyan szerepekben láthattuk, amelyek a munka világára is

kiterjedtek, akkor is, ha erről a hősnő végül lemondott a szerelem és házasság érdekében. A női szakmai ambíció, keménység, karrier-központúság nőietlen vonásokként voltak kódolva a filmekben. A női karakterek feláldozták szakmai sikereiket a szerelem és házasság kedvéért. Az őket alakító sztárok esetében, a valóságban ez fordítva történt: a sztárok számtalan felbomlott párkapcsolata és házassága utal erre. A szerző a társadalomban is ható *”kettős mérce”* érvényesülését látja a filmekben: míg a nő esetében elfogadható, hogy mindent, beleértve munkáját, karrierjét, ambícióit, feladja a szerelem kedvéért, addig ez a férfi karakter esetében *”férfiatlan”* és elfogadhatatlan. A férfiak mindig rendelkeznek karrierrel, ami fontosabb, vagy ugyanolyan fontos a számukra, mint a nő. A női filmben, ahol a nő az érzelmi központ, a férfi karrierje kicsit háttérbe szorul. Ez a nők számára nyújtott kompenzációnak tekinthető a többi filmes műfajban játszott kevésbé fontos szerepükért. A tükröződési elméletet alkalmazza Annette Kuhn is a tudományos-fantasztikus filmek elemzésében: szerinte ezek az alkotások egy adott társadalomban, bizonyos időpontban létező attitűdök termékei, így „e trendekről és attitűdökről tanúskodnak” (Kuhn [1990] p.16., idézi: Kiss [2003]).

Észrevételeznem kell a korai feminista filmelméleteknek, főként a korai szociológiai, tükröződési elméleteknek azon aspektusát, amelyet, a feminista keretet kívülről szemlélve tekinthetünk a Karl Popper által leírt „társadalommérnöki” hagyományhoz közelítő implementáló, javaslattevő tendenciának. A feminizmus álláspontjából viszont mozgalmi, aktivista beállítottságként értelmezhetjük, amely folyamatosan keresi az elméletek gyakorlati hasznosíthatóságát, a filmelmélet meglátásainak hasznosítását a feminista filmkészítésben. A nőmozgalmárok a női illetve a feminista filmkészítést olyan területnek tekintik, amelyen belül a női filmkészítőkkal és nőábrázolás területén létrehozott innovációikkal szemben kisebb a társadalmi ellenállás, mint a mainstream filmkészítésben. Hosszabb távon azonban ez utóbbi területen is változtatásokat kívánnak elérni. Sharon Smith a filmbeli sztereotípiák korrekcióját és modernizációját javasolja, valamint azt, hogy a nőket a férfiakhoz hasonlóan változatosabb szerepekben láttassák: az otthonon, gyermeknevelésen, szerelmi viszonyon kívüli területeken is. A férfi-nő viszony átszexualizált jellege helyett a viszonyok *”érdeklődésre méltó elemzését”* látná szívesen a vásznon (Smith [1999]). A javasolt célkitűzések megvalósulását elősegítené a nők nagyobb arányú és vizibilitású, a filmgyártás összes területére kiterjedő tevékenysége. Mindezeket a javaslatokat a későbbi feminista filmelemzők

és elmélettel foglalkozók átvették és továbbfejlesztették, megvalósítva a Sharon Smith bírálói által némileg hiányolt teoretikai megalapozottságot és elméleti rendszerbe integráltságot.

A korai feminista szociológiai filmelmélet képviselőit bírálták amiatt, hogy miközben elméleteiket a tükröződési modellre építik, mégis feltételezik azt, hogy ha a filmekben másképpen ábrázolnák a nőket, ez hatással lenne a társadalom nőképére is. Ez olyan feltételezés, amely csak a reprezentációs modellben merülhetne fel, mint a nőreprezentációk hatása a társadalomra. A tükröződési modell ugyanis csak a társadalom hatását engedi meg a filmekre, vagyis a társadalmi valóság filmek általi bemutatását. A tükröződési-szociológiai és reprezentációs filmelméletet tudatosan és sikeresen szintetizáló filmszociológus Norman K. Denzin [1995], bár nyíltan nem tekinti magát feministának, igen érzékenyen tárja fel a filmekben megjelenített társadalmi nemi különbségeket és hatalmi viszonyokat. Denzin az általa alkalmazott foucauldianus keretet kiegészíti a *voyeurisztikus tekintet* fogalmával, amely révén egy fő pszichoanalitikus fogalmat, a tekintetet integrálja mintaszerűen filmszociológiai elméletébe. Denzin elméletét itt csak példaszerűen említem, a második fejezetben tárgyalom részletesebben.

A korai szociológiai filmelemző munkáknak a pozitívuma, hogy nagyszámú film áttekintésére és elemzésére vállalkoznak, illetve *trendeket* próbálnak megállapítani a különböző időszakok filmtermése alapján. Jellemző, hogy évtizedekben gondolkodnak. Molly Haskell [1975] elemzése szerint a nőkkel szembeni bánásmód a filmekben a különböző évtizedekben igen eltérően alakult. Az 1920-as évek filmjei „nőorientáltak”, „progresszívek”, az 1930-as években készült filmekben a nők szexuális magabiztossága és egyenlősége a hangsúlyos. Ezzel szemben az 1940-es években a filmekben hangot kap a férfiak gyanakvás- és elárultság-érzése, amelynek következtében a nőket „ragadozókként” ábrázolják. Az 1950-es évek filmjeire az elfojtott és eltorzított szexualitás a jellemző. Az 1960-as és 1970-es évek a ‘felszabadított’ nőket ábrázolják, ezt követi azonban „a jelenlegi mélypont a nők filmbeli ábrázolásában” (Haskell [1975] pp.38-39.). A „mélypont” a női karakterek majdnem teljes mellőzését jelenti a „férfi-filmek” világában, és a szelíd, fiatal, könnyen alakítható színésznők előnyben részesítését az erős, individualizált nők ábrázolására hajlamos színésznők helyett. A szerző ez utóbbi trendet a nők felszabadításának mozgalmára adott *backlash*, „visszacsapás” hatásának tulajdonítja, amelyet később Susan Faludi [1991] tárgyal részletesen.



A tükröződési elméletekhez sorolható szerzők azt vizsgálták, milyen szerepekben láthatjuk a nőket a filmtextusban, a filmvászonon - megkísérelve jellemző csoportok kialakítását, csoportosítást, kategorizálást - illetve milyen sztereotípiák jellemzőek a filmvászonon az egyes társadalmi nemekre. Ebből a szempontból egy leíró és kategorizáló filmelemzői stratégiát folytattak. Sharon Smith [1999] elemzésében három fő típusba sorolja a nőknek szánt filmek női karaktereit: *rendkívüli nők, átlagos nők és átlagos, de rendkívülivé váló nők kategóriáiba* rendszerezve a női karaktereket. Az első csoportba sorolt, jórészt felső középosztálybeli elithez tartozó női karaktereket "nemük arisztokratáinak" nevezi a szerző. Rendkívüliségükön alapuló emancipált beállítottságuk egyedi, szinguláris nézőponttal társul. Az átlagos női karakterek nézőpontja a nőmozgalom perspektívájából ezzel szemben plurális, inkább politikai, mint személyes. Ezek a női karakterek negatívan és kollektíven meghatározottak a családi és társadalmi korlátozások által illetve az önfeláldozás, mártíromság mítoszai révén. Áldozatok, de a filmek üzenete nem a lázadásra, megkérdőjelezésre való ösztönzés, hanem a státus quo-ba való beletörődés. A harmadik kategóriába sorolt női karaktereket diszkrimináló körülményeik áldozataként ismerhetjük meg, akiknek azonban sikerül saját kezükbe venniük sorsuk irányítását.

A tükröződési elméletekben megjelent az igény, hogy a társadalmi nemek ábrázolását, ennek időbeni változásait összefüggésbe hozzák az egyes társadalmakon belüli *változásokkal és társadalmi mozgalmakkal*. Ezzel a tükröződési elmélet alapfeltevését használták fel az elmélet továbbfejlesztése érdekében, azt képviselve, hogy a filmek nő- és férfiábrázolásai, a köztük való viszonyok bemutatása a társadalmi viszonyokat reflektálják. Feltételezték, hogy az ábrázolásokban bekövetkező változások tükrözik a társadalomban bekövetkező változásokat, így hozzáértő elemzéssel felfedezhetőek a kettő közötti összefüggések. Figyelemre méltó Sharon Smith történeti perspektívát integráló elemzési módja, amely a második világháború előtti és utáni filmek nőképét hasonlítja össze. A változó nőképet összefüggésbe hozza az adott történelmi időszak Amerikájának társadalmi változásaival illetve a visszarendeződési folyamatokkal. Megfigyelése, hogy az 1930-as években készült filmekre a "társadalmi valóság erősebb érzékeltetése" (Smith [1999] p.29.) jellemző, a társadalmi problémák, pl. prostitúció, alkoholizmus futó ábrázolása mellett bemutatva az amerikai társadalom megszállottságát a pénz, státus, társadalmi felemelkedés iránt. A harmincas évek végétől a negyvenes évekig

növekvő ambivalencia és tartózkodás jellemzi a filmeket a fenti témákkal szemben. Ebben szerepet játszik a cenzúra növekvő mértéke is. Az 1940-es évektől a női témájú filmekkel szembeni ambivalenciát, majd ezek csaknem teljes megszüntetését, a szappanopera műfajára való korlátozását a szerző összefüggésbe hozza a nők társadalmi szerepvállalásával, háború alatti munkavállalásával és az ezek következtében megízlelt függetlenségérzésükkel szembeni ellenreakcióval.

A *társadalomtörténeti perspektíva* alkalmazása később is fontos szempont volt a tükröződési elméletekkel összefüggésbe hozható munkáknál. Egyes kultúra- és társadalomkutatók integrálták a filmelemzést az általánosabb igényű, számos részterület elemzésére kiterjedő munkáikban. Susan Faludi *Backlash* [1991] című könyve az amerikai társadalomban, az 1980-as években bekövetkezett *konzervatív fordulatról* szól, amely többek közt a feminista mozgalom célkitűzéseivel és eredményeivel szembeni “visszavágásként” jelentkezett. A könyv sokrétűen mutatja be az amerikai társadalomban ez idő tájt széles körben érvényesülő konzervatív törekvéseket: a visszacsapást támogató mítoszokat és (ál)tudományos, túlértékelt és sokszor téves eredményekhez vezető kutatásokat, a populáris kultúra különböző területein - média, filmek, televízió, divat - való megnyilvánulásokat, a reakciós gondolkodásmód mozgalmárait, gondolkodóit, és végül, a visszavágás hatásait a nők gondolkodásmódjára, munkavállalására, testére. A szerző a könyv második részében tárgyalja a *backlash megnyilvánulásait a népszerű kultúrában*, ezen belül az ötödik fejezetben *a népszerű filmeket* vizsgálja. E fejezet egy része a tükröződési elméletek elemzési hagyományának megfelelően íródik: a szerző áttekinti azokat az időszakokat Hollywood történetében, amelyek “a nők elhallgattatására” törekedtek, valamint azokat a rövid időszakokat, amikor a független, önálló, saját hanggal és véleménnyel rendelkező női karakterek is megjelentek a filmekben. Az 1930-as években peremre szorították az olyan erőteljes női színészeket, mint Mae West, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Greta Garbo, Joan Crawford, helyettük a “csendes jókislányok”, pl. Shirley Temple lettek a sztárok. A második világháború alatt, rövid időre újra visszatérhettek az erős és dolgozó nőket megformáló karakterek, de hamarosan az irántuk való lelkesedés az ellentétébe fordult át: Faludi Marjorie Rosen-t [1973] idézi, aki szerint az egyes filmekben szereplő egyedülálló, karrierrel rendelkező nők pszichiátriai és egyéb betegségekkel küzdöttek a vásznon, amelyre azt az orvosi tanácsot kapták, hogy hagyják ott munkahelyüket és menjenek férjhez. A vásznon ebben az időben megszokták a részben vagy teljesen néma és

süketnéma női karakterek is. Az 1950' években ismét a "jókislány" típusú nők szerepeltek a vásznon, majd ők is eltűntek a jelentősebb filmekből: az elhallgattatásuk a hiányukon keresztül valósult meg, visszaszorultak a "női filmek" világába. Az 1970' években volt egy olyan időszak, amikor, az 1940' évekhez hasonlóan, megjelenhettek a filmvásznon a dolgozó, karrierista, független nők, pozitív színben feltüntetve.

Faludi szerint az 1970' években a stúdiók felismerték *a nők függetlenségért való harcának filmes bemutatásában* rejlő profitlehetőségeket, a női közönségek érdeklődésével találkozva. Ezekben a filmekben "a háziasszonyok, ideiglenesen vagy véglegesen, elhagyják az otthont, hogy megtalálják saját hangjukat" (Faludi [1991] p.123.). A filmek bemutatják a férjük által elhanyagolt, alárendelt pozíciójú kertvárosi feleségek elfojtott, robotoló életét. E nők feminista jellegű ellenállása gyakran az idegösszeomlásban nyilvánul meg. Ezzel azonban nem fordulnak férfi orvosokhoz, mint az előző korszak filmjeinek női szereplői, hanem nőtársaiktól kérnek tanácsot és segítséget, akik a *cselekvést* és saját magukért való kiállást javasolják nekik. Az ebbe a csoportba tartozó filmek a tradicionális amerikai házasság intézményét veszik górcső alá, bemutatva és megkérdőjelezve az erre jellemző gazdasági és társadalmi egyenlőtlenségeket a házastársak között. Egyes filmekben a nők elutasítják a házasság kereteit, helyet biztosítva az önfelfedezésnek és önmegvalósításnak. A női identitásról szólnak, amely a tradicionális házasságban elfojtott maradna. A nők a saját útjukat keresik, az anyagi és érzelmi függetlenséget, de ugyanakkor emberjogi és politikai célokért harcolnak.

A Faludi által több területen vizsgált backlash-fordulat a szerző szerint az 1980' évek végétől a filmiparban is bekövetkezik, elsöpörve a pozitív imázsú független női karaktereket. A filmek a háztartásvezetéshez, háziasszonyi léthez, kizárólagos gyermekneveléshez való visszatérést racionalizálják. A független, dolgozó nők ezekben a filmekben olyan állásokkal rendelkeznek, amelyek megterhelők, fárasztóak, nem nyújtanak szellemi elégtételt, ezért lehetséges őket meggyőzni az otthon világába való visszavonulás szépségéről. Menekülve a munka világából, férjet keresnek, és gyermekek után vágyakoznak, folyamatosan a "biológiai órájuk" miatt aggódva. A *karrier és a személyes boldogság összeférhetetlen*: azok a nők, akik nem hajlandóak lemondani ambícióikról, keményen *megbűnhődnek*. Amellett, hogy igen *negatív színben* tüntetik fel őket: egyedül és boldogtalanul kell élniük, néha ráadásul az állásukat is elvesztik. Faludi

rámutat, hogy a filmek *nem kérdőjelezik meg az okokat* - amelyek között a társadalmi nemi diszkrimináció előkelő helyet foglal el -, amelyek miatt a nők nem tudják összeegyeztetni a karriert és magánéletet, míg a férfiaknak ugyanez nem okoz nehézséget. Az a kérdés sem merül fel, hogyan tudná a cégek világa integrálni és segíteni a női munkavállalókat nehézségeik leküzdésében. A cégvezető férfiak a filmekben *patriarchális pozíciót* foglalnak el, akik figyelmeztetik a felelős pozícióban levő női alkalmazottat, hogy választania kell munka és magánélet sikeressége között. Az ilyen filmek üzenete, hogy “nem lehet minden, egy időben az övék”. A filmekben szereplő nők két csoportba sorolhatók: azok, akik hajlandóak visszavonulni és “szaporodni”, illetve a pénzes, karrierista “nővérek”, akik nem (Faludi [1991] p.133.). Faludi az 1980' évek filmkészítői közegét, a backlash időszak tipikus termékeiként értelmezhető filmekkel összefüggésben, a kultúrakutatói hagyománynak megfelelően is elemzi, integrálva e hagyomány reprezentációs szemléletét. A *kritikai kultúrakutatás* gyakorlatának mindhárom szintjén vizsgálja - bár nem nevezi meg ezeket a szinteket - a filmes jelentések kialakulását: a filmgyártás, a filmtextus és a nézői befogadás szintjén, ezzel jelezve, hogy film és társadalom viszonyának egy árnyaltabb magyarázata hozható létre a korai tükröződési elméletek alkalmazási lehetőségeihez képest.

## 1.2. A reprezentációs feminista filmelméletek áttekintése

A reprezentációs elméletek képviselői szerint figyelembe kell venni *a film, mint sajátos médium* tulajdonságait, a *jelentés* létrehozásának és közvetítésének módjait. Szerintük a film nem tekinthető a társadalmi valóság egyszerű tükröződésének, hanem saját jelentéseit hozza létre egy sajátos közegben.

A brit eredetű pszichoanalitikus tradíciót követő elméletek, illetve a szintén brit gyökerekkel rendelkező kritikai kultúrakutatói hagyomány elméletei reprezentációs teóriák, szemben a tükröződési elméletekkel. A filmes reprezentációs elméletek központi kérdései, hogy ki, mit, hogyan jelöl a filmben, milyen jelentések és *értelmezések* jönnek létre, fedezhetőek fel a figyelmes és értő „olvasás” által ez alkotásokban. Már a korai pszichoanalitikus filmes hagyomány is épít a szemiotika alapfeltevéseire, amelyeket később a kritikai kultúrakutatói hagyomány sokkal deklaráltabban alkalmaz. Az egyik alapfeltevés: a jelölő és jelölt viszonyával

kapcsolatban megállapítható, hogy gyakran arbitrális, valamiféle társadalmi hagyományon alapuló. Tapasztalhatjuk, hogy a reprezentációs elméletek szerint a női filmkarakterek *nem a valóságbeli nőket reprezentálják*, jelenítik meg egy bizonyos módon, hanem valami egészen mást - ami, ha sikerül túllépnünk a magától értetődőség szintjén, eléggé önkényesnek tűnik: pl. nő, mint betolakodó a férfivilágba.

A brit eredetű elméleti, reprezentációs hagyományhoz tartozó Claire Johnston, a szerzői elméleteket is felhasználva, néhány rendező példáján érzékelteti a *film tudattalan struktúrájának* elemezhetőségét. Két férfi rendező, Howard Hawks és John Ford filmjeinek nőábrázolását összehasonlítva megállapítja, hogy Hawks filmjeiben a nők a férfiszolidaritás világába való betolakodókat, fenyegetést reprezentálnak, annak ellenére, hogy bizonyos “pozitív” tulajdonságokkal rendelkeznek, mint a függetlenség, karrier. Ezzel szemben Ford filmjeiben a nők az otthont reprezentálják, illetve a civilizáció szimbólumaként jelennek meg. A nő, mint jelölő szerinte a filmekben az reprezentálja, amit a férfiak számára képvisel. Annak ellenére így van ez, hogy a hollywoodi filmek a – kulturális - valóságosság követelményének kívánva eleget tenni, a nőket különböző szerepekben és összefüggésekben –“karrier/otthon/anyaság/szexualitás” (Johnston [1999] p.33., c[1979]) ábrázolják. A szerző, a brit “elméleti tradíció” korai képviselőjeként, bizonyos mértékig azonban a korabeli szociológus filmelemzési szemléletet is integrálva, a strukturalizmus, szemiotika, pszichoanalízis és a marxista eredetű ideológia-fogalom elméleti eszköztárait használja fel. Központi fogalmai a Barthes-től átvett mítosz fogalom (Barthes [1983]) - egy ideológia jelölője, diszkurzus vagy beszédmód egy formája -, illetve a szexista ideológia. Vizsgálja a mítosz, a szexista ideológia és a nők sztereotipizálásának összefüggéseit. Rámutat arra, hogy a mainstream hollywoodi moziban kezdetben jellemző volt mind a férfiak, mind pedig a nők sztereotip ábrázolása, bizonyos filmes konvenciókra alapozva, a könnyebb megértés érdekében. Azt a tényt, hogy a férfiak filmbeli képe időközben differenciálódott, a nőké pedig továbbra is sztereotip és többé-kevésbé változatlan maradt, a szerző már a *szexista ideológia* működésének tulajdonítja, illetve annak az *oppozíciónak*, mely a férfit a történelmen belüliként, a nőt pedig ezen kívüliként, örökként tételezi. A szerző figyelmeztet, hogy az ideológia fogalma tartalmazza a tudattalan, nem intencionális voltát, tehát a nők sztereotip ábrázolása nem tekinthető a filmgyártás tudatos stratégiájának. Sőt, gyakran érzékelhető az *ideológiák, mítoszok*

*tudattalan beépülése* a filmbe. Johnston nem tartja elegendőnek bemutatni a nők elnyomásának tényét a filmtexusból, szerinte a film nyelvezetét, a “valóság” ábrázolási módját is “vallatni kell”. A cél a természetesség álcája mögé rejtő szexista ideológia leleplezése és felforgatása a filmtextuson belül. Az *ideológia* fogalmának használatát több szerzőnél is megtaláljuk (például Smelik [2001]). Leginkább a patriarchális, elnyomó ideológiát értik alatta, amely a társadalombeli működés mellett a filmtextuson belül és a filmgyártásban is érvényesíti hatását. A nézőpont kezelésének például ideológiai hatást tulajdonítanak.

### **1.2.1. A pszichoanalitikus megalapozottságú reprezentációs elméletek**

A feminista „ciné-pszichoanalízis” - Christine Gledhill [1999] megnevezése - képviselőinek érdeklődése is főként arra irányul, hogy mit jelölnek, reprezentálnak a filmek női szereplői, de rájuk jellemző, hogy a nők reprezentációját igyekeznek főként a pszichoanalízis fogalmaival és tételeivel értelmezni. A szemiotikai hagyományt integráló reprezentációs - pszichoanalitikus és kritikai kultúrakutató – elméletekben, mint korábban is említettem, a nő, mint jelölő nem feltétlenül a társadalmi valóság nőtagjait jelöli, hanem a filmes hagyománynak, a férfi alkotók gyakran tudattalan szándékának megfelelően a férfi vágyat, tudattalan félelmeket, szorongásokat. A cine-pszichoanalízis egyik úttörő - később bírálói szerint ortodox - képviselője, Laura Mulvey [1975] szerint a *nők a férfi vágyának tárgyát reprezentálják*. A szerzői elméleteket felhasználva, a korai hollywoodi filmek viszonylatában Mulvey megállapítja, hogy a filmek jórészt férfi alkotók vágyait jelenítik meg. A későbbi ciné-pszichoanalitikus elemzők szerint a filmekben a vágy megjelenítése mellett helyet kap a tudattalan *félelmek és szorongások*, traumák ábrázolása is. Mulvey szerint a férfiak kasztrációs félelme - kialakulása az ödipális szakaszban, a szexuális különbözőség felismerésével egy időben - a filmekben a nő fétistárgyként való megjelenítésével, fetiszizálásával valamint az ellene irányuló szadizmussal kompenzált; ez utóbbi a női karakter megbüntetésében esetenként erőszakos halálában nyilvánul meg.

A pszichoanalitikai ihletésű filmelmélet központi fogalmai közé tartozik a *tekintet* koncepciója, amelyet Mulvey [1975] dolgoz ki részletesen: kamera tekintete,

a szereplők egymásra irányuló tekintete és a velük azonosuló néző tekintete közötti viszonyokat elemzi. Az első két tekintet a Mulvey által elemzett mainstream hollywoodi filmekben a nézőt férfiként feltételezi, a férfi néző számára alkotva azonosulási alapot. A férfi karakterek szemszögéből látunk, ráadásul ők az aktív hősök, a narratíva irányítói. A nőket leginkább a férfitekintetek és a kamera tekintetének passzív, erotizált tárgyaként mutatják. A női testet fragmentáltan jelenítik meg, a részleteken való fetisiztikus hangsúllyal (Mulvey [1975], Hall [1997b]). Mulvey ezzel megalapoz egy filmelemzői hagyományt, amely a tekintet(ek) jelentőségét vizsgálja: a filmtextusban és a nézői azonosulásban. Mulvey-nek köszönhető az *alany/tárgy* megkülönböztetés: férfi, mint tekintet és vágy alanya, nő, mint ezek tárgya jelenik meg az általa elemzett filmekben. A feminista elkötelezettségű filmelmélet és filmkritika képviselői értelemszerűen szeretnék a nőket alanyként, *szubjektumként* látni, láttatni (Smelik [2001]). Ezt közülük sokan csak a női illetve alternatív filmben vélik megvalósíthatónak, mivel ezt a mainstream film gyártási és narratív kódjai és konvenciói, amint erre már Mulvey is felhívta a figyelmet, sajnos csak a legkritikább esetben teszik lehetővé. E. Ann Kaplan (Kaplan [1983] hivatkozik rá: Smelik [2001]) megállapítása szerint a filmekben a nők is birtokolhatják a tekintetet, a férfit téve meg tekintetük tárgyának. A női tekintetek és vágnak, a férfival ellentétben, nincs hatalma, vagyis a nő-férfi alá-fölérendeltségi viszony lényegében változatlanul fennmarad. A férfiak cselekszenek tekintetük alapján. Tekintetükhöz gyakran erőszak kapcsolódik, nézési tevékenységüket akár nemi erőszak, gyilkosság is követheti (Smelik [2001]). A nézés a mainstream filmekben többnyire egy dominancia-alárendeltség viszonyban történik. A feminista filmek jellemzője, hogy a tekintetet a hatalom nélkülieknek, pl. nőknek és gyermekeknek adják át, illetve a kamera nem fragmentálva, fetisizálva mutatja be az emberi testeket.

Mulvey elméletében alkalmazza az *aktív/passzív dichotómiát*, az *alany/tárgy - szubjektum/objektum - dichotómiának* megfeleltethetően. Az aktivitás fogalma azonban túlmutat a nézés aktusán, a tekintet „tevékenységén”, a *narratíva irányításában* játszott szerepet is magába foglalva. A korai hollywoodi filmekben a cselekmény előremozdítói Mulvey szerint leginkább a férfi szereplők. A nők, amikor *látványosságként* jelennek meg, megakasztják a narratíva „kerekét”. A hollywoodi moziban a nőiest, a nőit, mint rejtélyt, ismeretlent reprezentálják, amely egy légüres teret teremt a narratív stratégiában (Kuhn [1982], hivatkozik rá: Smelik [2001]). A

narratíva a női alany, mint strukturális akadály vagy határ köré épül, a hős a történet elején célul tűzi ki, hogy megoldja a rejtélyt. A megoldás a *nő megsemmisítése*, halál, börtön által, vagy a szimbolikus rendbe való *inkorporálása*, házasság által. Ezek a kimenetek a hollywoodi film két konvencionális befejezési módját képviselik (Smelik [2001], Dragon [2000]). A nő látványosságként való megjelenítésére Mulvey hívja fel a figyelmet. A későbbi sztár-elméletek ezt átveszik, a feminista kritikai élet azonban elhagyják és naturalizálják a sztár látványosság mivoltát, az egyéb látványosságok, pl. látványos üldözés mellé sorolva, természetes funkciót tulajdonítva ezeknek a blockbasterben. Leginkább a narratíva látványosság általi megszakítása miatt aggódnak (pl. King [2002]). Egyes tanulmányok az újabb hollywoodi filmekben a férfi sztároknak, pl. Richard Gere, Brad Pitt is látványosságot tulajdonítanak. Sean Nixon [1997] azonban, kritikai kultúrákutatói minőségében felhívja a figyelmet azokra a tényezőkre, - pl. harci sérülések, zilált öltözet -, amelyek miatt a férfi sztárookra fókuszáló kamera ellenére sem a látványosság, hanem az aktivitás érzete hozható összefüggésbe velük. A férfiak testéhez általában nem kötődik erotika; bár látunk fragmentált férfitesteket, ezt olyan tekintetek közvetítik, melyekben félelem, gyűlölet, agresszió van, pl. a westernekben (Neale [1997]). A férfitest erotizálása feminizálja (Neale [1997]), látványosságként való bemutatása a női pozícióba helyezi a férfit, amely az aszimmetrikus hatalmi viszonyok között lealacsonyodást jelent; fennáll az esélye, hogy nevetségessé válik, vagy homoszexuálisnak tekintik (Smelik [2001]).

A ciné-pszichoanalízis korai elméletei, (pl. Mulvey [1975], Doane [1999], Lauretis [2000]) a freudi pszichoanalitikus elmélet kereteit és feltevéseit elfogadva végzik elemző tevékenységüket. Később azonban megfogalmazódik a *pszichoanalízis feminista kritikája*. Már Lauretis-nél megjelenik annak említése, hogy Freud az érett nőiséget a passzivitással jellemzi, vagyis azzal az állapottal azonosítja, hogy a nő elfogadja saját szerepét, mint a férfi vágyának tárgyát. Lauretis, bár nem cáfolja a freudi elmélet feltevéseit, *lehetőségeket keres a női aktivitásra* a filmtextus által pozícionált női néző számára (Lauretis [2000]). A pszichoanalízis belső, feminista ellenzéke a pszichoanalitikus elméletet a patriarchális tudattalan elméletének tekinti, amely által leginkább ennek logikája és működése írható le, vagyis, amint azt Mulvey is elismeri a kritikákra adott válaszában, a status quo (Mulvey [1989]). Kaja Silverman [1999] a filmre vonatkozóan is kifejezetten túlhangsúlyozottként értékeli az Ödipusz-komplexum jelentőségét és mindent, amit



ennek tulajdonítanak a pszichoanalízis hű követői: a szexuális különbözőség felismerésének következtében a férfiban kialakuló kasztrációs szorongást - amelyet a nőkre visznek át, transzferként, megbüntetve őket, pl. a filmtextus közegében - és a nőben kialakuló kisebbségi érzést és „péniszirigységet”. Silverman felhívja a figyelmet az ezt megelőző szakaszok fontosságára: az *anyától való elszakadás* pillanataira: születés, elválasztás - szoptatás megszakítása -, tükör-fázis, amelyek mind megelőzik a szexuális különbözőség felismerését és egyaránt veszteségérzetet, és különállás-érzetet jelentenek a fiú és a lány gyerek számára. Innen nézve láthatóvá válik, hogy a férfi - rendező, operatőr, filmgyártó, filmkarakter - van olyan, társadalmilag hatalmi pozícióban, hogy saját veszteségérzetét a nőre vihesse át, esetünkben a film női szereplőjére, megbüntetve őt mindezért. A *büntetés*, mint szadisztikus megoldás a „férfi-panaszokra”, már a film noir és bűnügyi film műfajban is megjelenik, de tetőpontját a horrorfilmben éri el, ahogy a cinépszichoanalízis késői képviselői, pl. Carol J. Clover [1999] és Barbara Creed [1999] írásaiból megtudjuk.

Az egyik legjobban hasznosítható, pszichoanalitikai eredetű, de később szinte általánosan elterjedt, vulgarizáción is átesett fogalom a *nézői azonosulás*, identifikáció. Az azonosulás nyeresége, tétje az *identitás* alakulása, megerősítése. A pszichoanalitikus megalapozottságú, textusközpontú filmelméletben a filmtextus által pozicionált néző azonosul ugyanezen textus által teremtett identifikációs pozíciókkal. Mulvey elméletében a női és férfi néző számára a mainstream filmben eltérő azonosulási pozíciók, lehetőségek adóttak, vagyis az azonosulás a társadalmi nemeknek megfelelően eltérően alakul: a férfi néző az aktív férfi hős tekintetével és ezen keresztül ennek személyével identifikálódik, ezáltal identitása aktív dimenzióját erősíti meg (Mulvey [1975]). A nő pedig a filmvászonon a férfi tekintet és férfi vágy tárgyaként megjelenített női karakterrel azonosul, s ezáltal megerősödik identitásának passzív aspektusa. Az azonosulás és azonosulási pozíció közbeeső fogalma itt tehát a *tekintet*, a maga Mulvey által kidolgozott hármasságában - kameráé, férfi hősé, férfinézőé - amely a filmelemzés szempontjából jól használható fogalmat jelent: leginkább arra kell összpontosítani, hogy mit, kit, hogyan, kinek a szemszögéből mutat a kamera. Az azonosulás témaköre később kibővül, pl. az azonosulást meghatározó tényező lehet a *narrátor* személye is.

Mulvey elméletét tulajdonképpen tekinthetjük a - textuálisan pozicionált - férfi néző elméletének is. A szerző a női nézőnek legfeljebb a vágy és tekintet

passzív tárgyaként megjelenített női karakterrel való mazochisztikus azonosulás lehetőségét hagyja meg. Később, az elméletét ért bírálatokra válaszolva némileg - bírálói szerint azonban korántsem kielégítően - módosítja álláspontját a női néző tételezését illetően. A női néző csupán a maskulinizáció „kölcsonzásával” tud ellenállóvá, aktívan pozicionálttá válni, a *fantáziált maskulinizáció* által, a férfi szereplővel azonosulva (Mulvey [1989]). A textuális elemzés és pszichoanalízis keretein belül maradva, Mary Ann Doane [1999] 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 cselekvőiség. A női nézőt azonban a szereplőnőkkel való *túlidentifikációra* ösztönzik, a rájuk gyakorolt érzelmi hatást a néző és szereplő közötti távolság érzetének csökkentésével érik el. Mary Ann Doane írása lehetővé teszi a női néző aktivitását, még pozitívabb kilátással. A nőiséget „*maskviselésként*” értelmezi. Ezt a fogalmat Joan Riviere-től veszi át, aki azt érti ez alatt, hogy a nőiség fel- és levethető álca - gyakran a túláradó és hivalkodó nőiség a legcélravezetőbb -, amelyet a nők arra használnak, hogy *a hatalom és férfiaság birtoklását elrejtsek* és elkerüljék az esetleges megtorlást. Doane a nőiség maskként való értelmezésének az előnyét a női néző szempontjából abban látja, hogy ez által a „saját rejtélyébe belegabalyodott nő” kissé eltávolodhat saját magától és a filmvászon szereplő nőtől, akivel túlidentifikálódik. „Hátra tud lépni” egyet, ahonnan elérhetővé, felfoghatóvá válik számára a filmi reprezentációk rendszere, anélkül, hogy például transzszexuális azonosulásra volna szüksége, ahogy Mulvey [1989] sugallja.

Egyes műfajok, mint a horrorfilm és a pornófilm szinte vonzzák a pszichoanalitikus magyarázatokat, vagyis ezen elméleti keret jobban illeszkedik rájuk, mint pl. a szociológiai, tükröződési teóriák. Részben ennek köszönhető, hogy a pszichoanalitikus megalapozottságú filmelmélet máig népszerű maradt bizonyos filmelemzők körében. A horrorfilmekben megjelenő nőreprezentációkat elemző Carol J. Clover [1999] megállapítja, hogy általában az *áldozattá váló aktív, férfias nő* áll szemben a feminizált, gyakran transzvesztita vagy transzszexuális férfi gyilkossal. A műfaj nagyrészt férfi nézőinek *azonosulása folyamatosan elmozdul* a férfi gyilkos és a női áldozat pozíciói között. Ez utóbbival való *gender-keresztazonosulás* által a férfi néző kiélheti mazochisztikus fantáziáit. Láthatjuk tehát, hogy az újabb keletű pszichoanalitikus filmelméletek a textus által meghatározott nézői azonosulást nem korlátozzák a társadalmi nemhez tartozás tényével, bár korántsem tagadják ez utóbbi

vonzatait és következményeit. Barbara Creed [1999], akárcsak Clover, hangsúlyozza nézői gender-keresztazonosulások lehetőségét, illetve a társadalmi nemek határvonalainak elmosódását. Creed *a nő szörnyként való ábrázolását* elemzi a mainstream horrorfilmekben. Az elsődleges fantázia, vagyis az eredet-fantázia fogalma mellett az *abject* fogalmát használja fel, amelyet Julia Kristeva-tól [1982] vesz át. 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 szörny ábrázolása. A horrorfilm és a sci-fi horror fantázia-struktúrái leginkább a férfi nézők félelmeire és vágyaira építenek. Az általában patriarchális jellegű horror-narratíva végén megtörténik a határok visszaállítása, pl. A nyolcadik utas: a Halál c. filmben a Signoury Weaver által alakított Ripley "refeminizációja" által. A gender-keresztazonosulást és a folyamatosan, rugalmasan elmozduló nézői azonosulásokat a kritikai kultúrakutatók társadalmi nézői elméleteiben is megtaláljuk.

A különböző feminista filmelméletek eltérőek abban, hogy mi számít vizsgálódásuk anyagának; ez alapján megkülönböztethetünk a filmtextusra, a társadalmilag pozicionált nézőre/nézőközönségre illetve - kisebb mértékben - a filmgyártásra vonatkozó elméleteket. Mind a korai tükröződési, mind pedig a pszichoanalitikus megalapozottságú elméletek a filmtextusból indultak ki, bár eltérő szempontok szerint vizsgálták ezt.

### **1.2.2. A kritikai kultúrakutatás hagyományához kapcsolódó feminista reprezentációs elméletek**

A kulturális termékek, köztük a film jelentéseinek vizsgálatában nagy előrelépést jelentett *a kulturális „fordulat”*, vagyis a kritikai kultúrakutatás integráló, szintetizáló és egyben innovatív elméleti kerete és empirikus vizsgálatai, amelyek egyre nagyobb népszerűsége tettek szert. Míg a textuális elemzést végző korai pszichoanalitikus megalapozottságú reprezentációs elméletek a textus gyártási és narratív kódjaira és a textus által meghatározott nézőre összpontosítottak, a kritikai kultúrakutatói iskola képviselői a filmtextust csupán az egyik elemzési területként értelmezik három terület közül. Emellett hasonló fontosságot tulajdonítanak a társadalmi valóság által meghatározott filmgyártói közegnek és ugyanezen valóság

részeként értelmezett - tehát nemcsak a filmtextus által pozícionált, mint ezt a cinépszichoanalitikus elméletek feltételezték - „hús-vér” nézőnek. A feminista filmelemzők már a kritikai kultúrakutatás filmes alkalmazását megelőzően keresték a női néző aktivitásának lehetőségeit, példa rá Ruby Rich [1999] előremutató észrevétele, mely szerint a női néző aktív szerepet játszik a jelentések létrehozatalában, interakcióba lépve mind a filmtextussal, mind pedig a kontextussal.

A kritikai kultúrakutatók a textuálisan pozícionált néző elmélete helyett a társadalmilag meghatározott, a *nézőközönség tagjaként értelmezett néző*, a közönségkutatás elméleteit dolgozták ki. Míg a textuális elemzések nem tudják a női nézőt aktív olvasóként, értelmezőként, alternatív illetve szubverzív olvasatok létrehozójaként meghatározni, a társadalmi néző elméletei lehetővé teszik és kihangsúlyozzák e képességét. A kritikai kultúrakutatás képviselői számára az elemzési terület kibővítése - filmgyártás, filmtextus, befogadás - újabb és újabb nyersanyagok felfedezésére ösztönöz, és szorosan kötődik a média-tanulmányoknak a filmelmülethez képest sokkal átfogóbb, általánosabb területéhez. Így a filmekkel összefüggésbe hozható diszkurzusokat vizsgálni lehet például a filmkritikák nyilvános diszkurzusként felfogott szövegeiben. Janet Staiger [1999] *A bárányok hallgatnak* (1991) című film bemutatását követően megjelenő amerikai filmkritikákat és cikkeket elemzi. Célja az ezek által képviselt nyilvános diszkurzusokban megragadni a filmes olvasatok és értelmező gyakorlatok skáláját. Ezen értelmezési gyakorlatok nagy része a főszereplő nő és az őt alakító színésznő lesbikusként való felfogásához vezet. A szerző egy film bemutatását kulturális eseménynek tekinti, amelyet az általa kidolgozott “történeti befogadói tanulmányok” keretében ír le.

Christine Gledhill [1997] a kritikai kultúrakutatói hagyomány képviselőjeként a szappanopera, mint sajátos női kulturális forma *nőreprezentációit* elemzi (Brunsdon [1997] is). A műfajelmélet fogalmait alkalmazva, pl. a szappanopera műfaji konvencióit vizsgálva, tanulmányozza, hogyan hozza létre a szappanopera, mint szignifikációs rendszer a nőiség jelentéseit. A szappanopera műfaja a következő *bináris oppozíciókra* épül (Geraghty [1991], hivatkozik rá: Gledhill [1997]): *nők/férfiak, személyes/nyilvános, otthon/munka, beszéd/tevékenység, közösség/individualizmus*. A szappanoperában és a családi melodrámban a feminitások és a maszkulinitások, illetve a társadalmi nem által meghatározott oppozíciók folyamatos *alku tárgyai*. Ezek a „női műfajok” több női szereplőt, és általuk több identifikációs, felismerési és elhatárolódási lehetőséget kínálnak –

többnyire női – nézőik számra. A családi melodrámban a láthatóan ellentmondásos és fájdalmas családi viszonyok ellenére a film végére egy új család jön létre, többnyire nem biológiai alapon. A szappanoperában a boldog házasság eljelentékteleníti a szereplőket; ahhoz, hogy újra érdekesek legyenek, meg kell romolnia a házasságnak, megbomlania az egyensúlynak, amelyet válás vagy az egyensúly helyreállítása követ. Gledhill vizsgálja, hogyan konstruálják meg a szappanopera narratív konvenciói és identifikációs struktúrái a női néző alanyi pozícióját. Felhasználja Modleski [1989] elemzését, aki a női nézőről a többszörös identifikációt feltételezi. Gledhill az egymással konfliktusban álló személyekkel való egyidejű azonosulást feltételezi a szappanopera női nézőiről, amely a hatalomnélküliség érzetével jár együtt. Gondolkodik az *olvasói kompetencia* elméletének, mint az identifikáció-elmélet alternatívájának alkalmazásán - amely előremutat későbbi, háromszintű elmélete irányába. Az olvasói kompetencia, mint szemiotikai fogalom, azt a képességet jelöli, hogy bizonyos jeleket és reprezentációkat bizonyos társadalmi csoportok dekódolni tudnak. Ugyanazt a szöveget a különböző társadalmi csoportok eltérő módon értelmezhetik. Bizonyos olvasatok – pl. az antropológusé – nagyobb társadalmi hatalommal bírnak. Itt felhasználja Bourdieu [1984] kulturális tőke-fogalmát, amely lehetővé teszi a státus és pozíció révén a kulturálisan kevésbé kompetensektől való differenciálódást.

Későbbi tanulmányában Gledhill [1999] kidolgozza elméletét a nő filmbeli jelentésének meghatározására: szerinte ez a jelentés, miként tágabb értelemben a filmé is, egy *háromszintű alku* eredményeként jön létre: a gyártás/kódolás, a filmtextus illetve a nézői befogadás/dekódolás szintjein zajló alkufolyamatok eredményeként. Bár maga Gledhill e tanulmányában továbbra is a *filmtextus szintjére* összpontosít, felhívja a figyelmünket a közönségkutatások jelentőségére azért, hogy megismerhessük, hogyan, milyen mértékben teszik magukévá a tényleges nézőközönség tagjai a film által kínált azonosulási pozíciók skáláját, beleértve a *domináns és alternatív értelmezési lehetőségeket és azonosulási pozíciókat*. Valerie Walkerdine [1999] a közönségkutatás egy sajátos, etnográfiai módszerekkel operáló módját dolgozza ki, hogy megtudja, hogyan függenek össze a nézett 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 módokon pozícionált filmnéző családtagok azonosulási fantáziái. Megállapítása, hogy az egyes szereplők eltérő azonosulásai a szereplők

többszörös, töredezett identitásának megfelelően valósulnak meg a film által lehetővé tett pozíciók közötti szelekcióval. Ehhez képest Jackie Stacey [1999] 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 sztár képét saját identitásuk átalakításához. A szerző álláspontja, hogy a társadalmi nemi, etnikai, szexuális identitásokat parciálisnak, ideiglenesnek és folyamatban levőnek kell tekinteni, amelyet a különböző diszkurzusok, mint például a hollywoodi női sztárok képei rögzíteni próbálnak. Egy amerikai filmkritikai folyóirat (New German Critique) által szervezett vitában Citron, Michelle et al [1999] - amelynek anyagát először 1978-ban publikálták - némileg rehabilitálják a nők képének, a sztereotípiák elemzésének a hasznosságát, rámutatva például a hatalommal felruházott szereplőnők, sztárok „felhatalmazó” hatására a velük azonosuló női néző számára. Figyelemre méltó, hogy a kultúrakutatók milyen nagy jelentőséget tulajdonítanak a nézői azonosulási gyakorlatok és fantáziák szerepének a (női) identitás-megerősítésében és átalakításában.

A feminista filmelmélet képviselőinek egyik fő célja a női néző aktivitásának biztosítása, tehát olyan nézői elméletek kidolgozása, amelyek lehetővé teszik ezt. Ez a textuálisan pozicionált néző elméletében eleinte nem, és később is csak igen korlátozott módon és kerülőutakon volt lehetséges: pl. a férfi hőssel való transzszexuális azonosulás, a maszkulinitás fantáziálása (Mulvey [1989]), a nőiség maszkként való viselése (Doane [1999]) révén. A kritikai kultúrakutatás hagyományának megfelelően a *társadalmilag meghatározott néző*, a tényleges nézőközönség tagja számára lehetővé válik a filmszöveggel és ennek kontextusával való interakció, amelyet a néző társadalmi paraméterei: neme, faji, etnikai, vallási és osztály-hovatartozása, szexuális irányultsága, személyisége stb. együttesen befolyásol. Az így definiált női néző a film által szugerált domináns olvasat mellett képes más, alternatív, sőt, felforgató, szubverzív olvasatok létrehozására is.

A feminizmus harmadik hullámához tartozó egyes filmteoretikusok a női néző elméletének egy sajátos típusának, a *fekete női néző* elméletének a kidolgozására vállalkoznak. Csatlakoznak a kritikai kultúrakutató hagyomány követőihez, a pszichoanalitikus elméleteket a legkifejezettebben bírálva illetve elvetve. Még inkább hangsúlyozzák a női néző aktivitásának jelentőségét a film olvasatainak létrehozásában, a film textusával és kontextusával való interakcióban.

bell hooks - nevét szándékosan írja kis betűkkel - elmélete, amely a fekete női néző *oppozicionális tekintetéről* beszél (hooks [1999]), a történeti-társadalmi tapasztalat és nézői gyakorlatok összefüggéseire építve. A fekete női karakterek hiányát, lehangolóan negatív vagy sztereotip megjelenítését tapasztaló fekete női néző kívül helyezi magát mind a férfi szereplővel való voyeurisztikus azonosuláson, mind pedig a fehér női karakterekkel való mazochisztikus azonosuláson. Filmes élvezeteit a való életben is gyakorolt ellenállási, megkérdőjelezési és dekonstrukciós gyakorlatokból nyeri. A szerző, bár szembehelyezkedik a pszichoanalitikus elmélettel, használja a tekintet és a vizuális élvezet fogalmait. A fekete női karakterek sztereotip ábrázolására való rámutatás a tükröződési elméletekből, a nézői gyakorlatok fogalma pedig a kultúrakutatói hagyományból átvett. Elmélete tehát a cél érdekében három elméleti hagyomány fogalmait integrálja. Jane Gaines [1999] szintén a fekete női néző tételezését tűzi célul. *A fekete/fehér oppozíciót* mellérendeli a *férfi/nő oppozíciónak* a filmelemzés szempontjából. A pszichoanalitikus elméleti keretet nem tartja alkalmasnak arra, hogy a faji hovatartozással összefüggő, ráadásul a társadalmi nemeken belüli viszonyokra is jellemző *elnyomás, alá/fölérendeltségi viszonyok* filmbeli ábrázolását értelmezze. A kritikai kultúrakutatás eszköztárához fordul, hogy “a történelem, tapasztalat és politikai gyakorlat” témáit beépíthesse elemzésébe. Vannak azonban olyan elemzők is, akik a pszichoanalitikus keretet, kiegészítésekkel, megfelelőnek találják a faji szempontot is integráló elemzéshez. Tania Modleski [1999] a pszichoanalitikus és szemiotikai elméleti keret kombinációját alkalmazza azon filmi reprezentációk elemzésére - textuális elemzés -, amelyekben társadalmi nemi és a faji kérdések metszik egymást. Megállapítása szerint, míg a mainstream hollywoodi filmekben a fehér nők a férfi vágy jelölőiként szolgálnak, a fekete nők a szexualizált illetve anyai testet képviselik.

A feminizmus harmadik hullámának filmes képviselői kiemelték azt a tényt, hogy a filmekben *a fehér, heteroszexuális, középosztálybeli lét* természetesként, *naturalizáltan* van bemutatva. A tükröződési és a kritikai kultúrakutatói elméletek, a pszichoanalitikus megalapozottságú elméletekkel ellentétben az osztály-hovatartozásnak komoly helyet biztosítottak az elemzés változói között. Már Sharon Smith [1999] is felhívta a figyelmet arra, hogy a középosztálybeliség nemcsak a szereplők adott vagy megcélzott gazdasági helyzetét jelenti, hanem a szigorú morális kódot és gondolkodásmódot is. A középosztálybeli nők számára az általa elemzett filmek a háziasszonyi lét elfogadását írták elő. A faji és etnikai hovatartozásnak,

illetve a heteroszexuálistól eltérő szexuális orientációnak a filmes feminizmuson belül azonban csak némileg később, leginkább a feminizmus harmadik hullámához tartozó elemzők tulajdonítottak döntő jelentőséget. Addig a feminizmus egységességének, a célok közösségének hite elfedte a női nemen belül e tényezők és összefonódásaik által okozott érdek- és felfogásbeli különbségeket. A *hegemón maszkulinitás* (Connell et al [2005]), mint elemzési kategória mellé felsorakozik a *hegemón heteroszexualitás* is, amely Judith Butler [1999] szerint a heteroszexualitás privilégiumára vonatkozik. Ez utóbbi Butler felfogásában azáltal jön létre, hogy saját magát naturalizálja és eredetiként, normaként állítja be.

## **2. Fejezet: Az általános filmelmélet potenciálisan hasznosítható elméletei**

A brit kritikai kultúrakutató iskola, a CCCS<sup>1</sup> volt az a kutatóhely, amely az elsők közt biztosította a teret a nőtudományok kérdéseinek tudományos vizsgálatához (Turner [2003]). A nők reprezentációjának elemzéséhez hasznosnak tartottam megismerni a kritikai kultúrakutatás tágabb, nem kifejezetten feminista standpointból írt munkáit is, amelyek bővebb információkat nyújthatnak a reprezentáció-elemzések elméleti háttéréről, ennek kialakulásáról és változásairól, illetve a lehetséges elemzési módszerekről. Bár a kritikai kultúrakutatás sokféle kulturális termékkel és gyakorlattal foglalkozik, egyes írásokban kifejezetten a filmes reprezentációk elemzéséhez kapunk információkat.

Főként Graeme Turner, a brit cultural studies területét jól ismerő ausztráliai kultúrakutató írásai bizonyultak célravezetőnek mind a fenti hagyomány (Turner [2003]), mind pedig kifejezetten ennek a szerző által a filmes reprezentációk elemzésére való változatos alkalmazási módjai tekintetében (Turner [1999]). A szerző, Stuart Hall [1997a] álláspontjához hasonlóan, egy film befogadását, értelmezését társadalmi gyakorlatnak tekinti, amelyhez a kultúrán belüli jelentésrendszerek teljes skáláját mozgósítjuk. A reprezentációs modell híve, szerinte a film nem tükrözi, hanem „re-prezentálja” a valóságot, vagyis *felépíti saját,*

---

<sup>1</sup> Centre for Contemporary Cultural Studies, Birminghami Egyetem, 1964-2002



*valóságról alkotott képeit*, kódok, konvenciók, mítoszok, ideológiák közvetítésével, és a médiumára jellemző jelentésadó gyakorlatok - Stuart Hall-i értelemben - révén. A film a kultúra jelentés-rendszerével dolgozik, megújítja, reprodukálja, felülvizsgálva ezt. Ugyanakkor a film e jelentésrendszerek terméke: „a filmkészítő a kultúrán belül rendelkezésére álló reprezentációs konvenciókat és repertoárokat használja fel, hogy valami frisset, de ismerőset, újat, de műfajit, egyénit, de reprezentatívát hozzon létre” (Turner [1999] pp.152-153.). A filmbeli mítoszok és ideológiák forrásait viszont a kultúrán belül feltételezi megtalálni.

A film, mint reprezentáció elképzelést Turner a kritikai kultúrakutatás által kidolgozott keretben írja le. A szerző a kritikai kultúrakutatás hagyományán belül két fajta megközelítést különböztet meg: a textuálisat és a kontextuálisat. A *textuális megközelítés* a filmtextusra koncentrál, ebből olvassa ki a film kulturális funkciójára vonatkozó információkat. Turner szerint a textuális megközelítésben a strukturalista hatás érvényesül, amely inkább a filmek közötti hasonlóságokat, mint különbségeket hangsúlyozza. A *kontextuális megközelítést* inkább a kulturális termelés, mint a reprezentáció érdekli, leginkább a nemzeti filmiparok kulturális, politikai, intézményi és ipari meghatározóit elemzik. A szerző a textuális és kontextuális megközelítés *kombinációját* nagyon jó magyarázó erejűnek tekinti, ez megmutatkozik szerinte, például Thompson et al [1985] munkájában.

## **2.1. A reprezentációk elemzésének módjai**

A reprezentáció-elemzés egyik típusa az *ideológia-elemzés* (Turner [1996]). A marxista gyökerekkel rendelkező brit kritikai kultúrakutatók Althusser ideológia-konceptiójából indulnak ki, ezt továbbgondolva. Turner [1996] értelmezése szerint az ideológia *a hitek és gyakorlatok rendszereit* jelenti, amelyek a valóságot strukturáló, jóra és rosszra, helyesre és helytelenre, ők és mi-re felosztó elvként működő „valóság-elmélet” termékei. A kultúra ideológiai rendszere versengő, dominanciáért harcoló osztályokból és érdekekből áll. Turner szerint a filmnek nem egyetlen jelentése van, hanem *versengő és ellentétben álló jelentései*; általában a domináns kultúra pozícióját képviselő jelentés győz. A filmben tapasztalható oppozíciókat a versengő ideológiai pozíciók termékeinek tekinti. A szerző célja a filmtextusok és kulturális kontextusaik közötti összefüggések megértése. A

narratívában nyomon követhetjük az *ideológia konszenzusteremtő próbálkozásait*. Felismerhetjük az ideológiai alternatívák sikertelen egyesítéseit, amelyek észrevehetőek, pl. a narratívában bekövetkező szakadások révén, amelyeket két szereplő hirtelen egymásra találása vagy váratlan, indokolatlan haláleset, nem kielégítő befejezés okoz.

Az ideológiák sajátossága, hogy a társadalmi és politikai különbségeket személyesként és egyéniként ábrázolják; a filmekben tehát egyéni szinten kell megoldani a társadalmi problémát, az egyén és nem pedig a társadalmi rendszer fogyatékosaként mutatva be ezt. A *film ideológiája* nem a kultúrára vonatkozó közvetlen megállapításokban vagy refleksiókban nyilvánul meg, hanem a narratív struktúrában és filmes diszkurzusokban: képek, mítoszok, konvenciók, vizuális stílusok révén. Egy filmben konfrontálódó ideológiák a narratíván belüli strukturális ellentétek formájában jelentkeznek: pl. jó fiú-rossz fiú, jó lépés-rossz lépés, végül az „eredményhirdetés” következik. A szerző a fentiek mellett azt állítja, hogy egy film jelentéseinek elemzésénél szignifikáció-szettekkel írunk le. Az ideológiák működése a megvilágítási módokban is tetten érhető, a világitás a fehér színészeknek kedvez (Dyer [1997], hivatkozik rá Turner [1996]).

Az ideológiai elemzések egy része azt vizsgálja, hogyan támogatják a filmszövegek a fennálló társadalmi feltételeket, és hogyan fogadják/fogadtatják el ezek létező magyarázatait. Vannak filmek, amelyek látszólag bírálják a domináns pozíciókat, végül mégis a domináns ideológia határain belül maradnak. Más filmekben bizonyos hősöket bűnbakként áldoznak fel. Turner szerint *a film végének kiemelt jelentősége* van a versengő olvasatok megalkotásában. A szerző nem zárja ki, hogy a filmélmény bizonyos részei kívül állhatnak az ideológiai részen, ilyenek, pl. a horror-filmben az automatikus reflexeket mozgósító hanghatások, más filmtípusokban az élvezet, öröm kérdésköréhez tartozó divat és design látványok. Felhívja azonban a figyelmünket arra, hogy az ideológiát azokban a dolgokban kell keresni, amelyek maguktól értetődőnek tűnnek, különböző szinteken: a főszereplők motivációinak szintjétől kezdve a ruházat, dekoráció, design szintjéig. A filmelemzés egy értelmező munka; bízni kell a saját film-értelmező nézőpontunkban.

A reprezentációs elemzés egy másik típusa a *diszkurzus-elemzés*. Christian Metz szerint a film egy diszkurzus, amely sztorinak álcázza magát (Metz [1982], hivatkozik rá: Smelik [2001]), az „itt és most”-ot „akkor és ott”-ként reprezentálja. Norman K. Denzin [1995] Hollywood *vizuális szexista diszkurzusáról* beszél, amely

szembeállítja az erőszakos femme fatale-t a normális, mentálisan rendben levő, kulturálisan ismertként, ismerősként, kényelmes másikként bemutatott feminin karakterrel. A normális nő látása stabil, a törvény és a rend, a család és igazság érdekében cselekszik. Racionális, erényes, szexuálisan nem fenyegető, semleges. A szerző szerint mind a „normális” női karakterek, mind pedig a femme fatale filmes reprezentációi *komplex diszkurzív és vizuális konstrukciók*. A nyomozó női voyeur – a „normális nő” konstrukciójához kapcsolódóan - női megérzéseit, intuícióját, illetve esztét, vonzerejét használja, és néha le kell fegyvereznie a nemére irányuló kulturális kritikát. Nem szabad veszélyesnek látszania a társadalmi/szexuális rend számára. Maszkulinizált nővé válik, csak akkor szexuális, ha egy „igazi férfi” tart igényt élvezeteire. Inkább testvér, mint szerető. Denzin megfigyeli, hogy a filmekben „jó” nő többnyire legyőzi a „rossz”, „erőszakos” nőt. Az erőszakos nő, a femme fatale szexuálisan csábító, veszélyes, deviáns; instabil, bukott, irracionális, titkolózó „Másik”. A szkopofília, a nézés élvezetének megszállottja, veszélyt jelent a társadalomra.

A filmes reprezentációk vizsgálatának egy következő lehetősége a *pszichoanalitikus megalapozottságú* elemzés, leginkább a feminista filmelmélet keretében – ezt a feminista filmelméletről szóló fejezetben tárgyaltam részletesebben. A pszichoanalitikus megalapozottságú elméletek feltételezik, hogy a filmek olyan reprezentációkat hoznak létre, amelyek egyetemes érvényű *pszichológiai kategóriákkal* vannak összefüggésben: vágygal, félelemmel, szorongással, komplexusokkal. Az elemzést leginkább a tekintetek – kameráé, karakterké, nézőé – illetve a textuális azonosulási pozíciók vizsgálatával valósítják meg. A nem feminista filmelmülethez sorolható egyes szerzők egy vagy néhány pszichoanalitikus eredetű fogalmat alkalmaznak elemzésükben, illetve átalakítják, árnyalják ezeket az elemzés céljainak megfelelően. Norman K. Denzin [1995] a voyeurisztikus tekintet fogalmára építi elemzését. A *tekintet erotizálására*, a nézésben előforduló szexuális elemre a reprezentációs elméletek képviselői közül mások is felfigyelnek, pl. Stuart Hall [1997b], aki Freud-ra utal ezzel kapcsolatban. A voyeurisztikus tekintet fogalmát Denzin Mulvey-től veszi át és fejleszti tovább. Mulvey [1975] a tekintet fogalmát a szkopofília pszichoanalitikus eredetű fogalmára építi.

A filmekben a kamera tekintete a néző számára egy „láthatatlan helyet” teremt, amelyből a film szereplőit és a velük történeteket nézi. Ezáltal a kamera

tekintete a nézőből voyeur-t csinál. Denzin [1995] a tekintetet mindig társadalmi nem által meghatározottnak tekinti, amely egy maszkulin vagy feminin perspektívát tükröz. A társadalmi nemi tekintet a patriarchátus szabályai szerint strukturált: általában a *passzív női tekintettel az aktív, agresszív férfitekintet* helyezkedik szembe. A női tekintetnek, feminin tekintetnek nincs hatalma, arra használt például, hogy a férfi iránti csodálatát és szerelmét hangsúlyozza. A női tekintet néha kutató, de nem cselekvő, például a nő néz, miközben a férfi keres. Denzin, a szociológia szempontjainak megfelelően, vizsgálja a tekintet összefüggéseit a *fajjal és etnikummal*. Az elemzések alapján megállapítja, hogy a faji és egyes etnikai kisebbségeknek nem megengedett – csupán egyes privilegizált személyeknek közülük -, hogy a többségi csoport tagjaira nézzenek. Ha van nyomozó tekintetük, ezt a fehér ember segítésére korlátozódik. Ha az egyes filmek megfordítják ezt a struktúrát, ezzel kihívást intéznek a fennálló társadalmi rend ellen. Denzin szerint a *feminin, homoszexuális és etnikus tekintet* olyan dolgokat lát és hall, amelyek felett az objektivitás és racionalitás normái által irányított maszkulin szem elsiklik. Amikor a feminin és etnikus tekintet a férfi nézés eszközeit használja, pl. kamerát, a valóság és igazság eltérő verziói jönnek létre. Kihívást intéz az objektivitás és a végső igazság ellen. Szerinte a női tekintetnek egyes esetekben megvan az ereje, hogy megfossa trónjától a szexualizáló férfitekintetet.

*A nézői azonosulás, és a textuálisan meghatározott azonosulási pozíció* olyan elemzési szempontok, amelyek mind az ideológiai elemzésbe, mind pedig a diszkurzus-elemzésbe beépültek. A feminista pszichoanalitikus elméletek területe mellett – ahol kiemelt jelentőségű kategóriáknak számítanak – a szociológus és kritikai kultúrakutatói munkákban is alkalmazzák ezeket. Az azonosulás pszichoanalitikus eredetű fogalom, arra utal, hogy az alany asszimilálja a „másik” egy vagy több aspektusát, tulajdonságát vagy attribútumát, és részben, vagy teljes mértékben átalakul ezeknek megfelelően. Feltételezett, hogy a személyiség az azonosulások sorozata révén konstituálódik és részleteződik. A pszichoanalitikus filmelméletben a néző a kamera tekintetével (Metz [1982], hivatkozik rá Smelik [2001]), illetve a film egy vagy több szereplőjével azonosul, ezáltal megerősítve, formálva személyiségét. A filmelmélet és a film studies kérdéseit átfogó jelleggel tárgyaló művek (például Turner [1999], King [2002]) a feminista filmelmélet szerzőire hivatkoznak a kérdéskör tárgyalásánál. A Graeme Turner [1999]) szerint a képek jelentős része a néző szemszögéből van filmezve, hogy az azonosulást

megkönnyítse. A narráció bizonyos pontjain bármely szereplővel, de akár az összessel is azonosulhatunk. Turner utal rá, hogy a feminista filmelmélet szerzői szerint a hollywoodi film a férfi néző nézőpontjára épít, figyelmen kívül hagyva a női nézőpontot. Mulvey [1975] tanulmányára hivatkozik, aki szerint az azonosulás nemcsak attól függ, hogy kinek a nézőpontjából filmez a kamera, hanem attól is, hogy mely szereplők játszanak aktív szerepet a cselekmény irányításában, fontosabbak a cselekmény szempontjából. A nézők ugyanis hajlamosabb az aktív szereplővel azonosulni, aki alanyi pozíciót képvisel, azzal szemben, aki csupán a vágy vagy a tekintet passzív tárgyaként van megjelenítve. Turner emellett Linda Williams [1984] -ra is hivatkozik, aki azt vizsgálja, hogy mi történik, amikor a női cselekvő próbál aktív tekintetre szert tenni. A horrorfilmben a női karakter megkísérli magáévá tenni a férfi-tekintetet, a titok mélyére tekintve, ennek következtében azonban áldozattá válik, megölik.

Geoff King [2002] az azonosulás kérdéskörével kapcsolatban megállapítja, hogy a domináns vágási és nézőponti rezsimek nem pontosan a főhősök szubjektív pozíciójába helyezik a nézőt, hanem a *szubjektívhez közeli perspektívát* alakítanak ki számára: szereplő mögüli vagy felőli filmezést kombinálják a távolabbi „objektív” perspektívával. King az azonosulás kérdéskörét a *sztarelméletekkel* hozza összefüggésbe. A mainstream, hollywoodi filmekre vonatkozóan megállapítja, hogy a teljesen szubjektív kameraállást, vagyis a főszereplők nézőpontjából való filmezést csak korlátozott mértékben alkalmazzák, mivel láttatni akarják a sztárt, aki jelentős élvezet-forrást jelent a nézők számára. A nézői vágyak a sztárra, mint a tekintet gyakran szexuális tárgyára irányulnak, tartalmazzák a sztár birtoklásának fantáziáját, valamint a sztárra való hasonlítás vágyát. Az azonosulást a filmezési módok, és más formális stratégiák mellett az is segíti, hogy a karaktereket vonzó sztárok alakítják. Az azonosulásra adott egyes pszichológiai magyarázatok szerint a sztárok a nézők saját inkoherenciáit kompenzálják azzal, hogy ellentmondó személyiségvonásokat egyeztetnek össze. Egy lehetséges társadalomtudományi magyarázat, hogy a domináns nyugati kultúrák előnyben részesítik a koherens egyéni identitás és cselekvőiség fogalmait. Murray Smith (Smith [1995], hivatkozik rá: King [2002]) azonban felhívja a figyelmet arra, hogy a nézőponti filmezés ellenére nem feltétlenül lépünk szövetségre a sztárral, mert ehhez a szimpátia struktúrái is szükségesek. Alkufolyamat zajlik a felépített sztár-perszónában való gyönyörködés és a között a tudat között, hogy ez lényegében egy konstrukció; a sztárhoz való hasonlívóvá válás

vágya és a között, hogy tudatában vagyunk, sőt, élvezetesnek találjuk mind az ön-átalakítás folyamatának, mind a sztár felépítményének fantasztikumát/képzeletbeli voltát. A különböző nézők a sztár különböző vonásai iránt vonzódhatnak, pl. a háziasság kontra kalandvágy, vagy a kettő eltérő hangsúlyokkal való kombinációja iránt.

A *narratíva-elemzés* a filmes reprezentációk struktúrájának vizsgálatához számos hasznos szempontot biztosít. A narratológia, akárcsak az ezt időben megelőző szemiotikai fókuszú filmelemzés, szintén a filmi közeg sajátosságaiból indult ki, de egy behatárolt területre, a filmelbeszélésre összpontosít (Kovács [1998]). Az általános filmelmélet egyik igen kidolgozott területének számít, dolgozatom céljának megfelelően azonban csupán néhány alapvető vonatkozását hasznosítom, pl. az egyes filmekben *expliciten jelen levő narrátor* szerepét vizsgálom az adott filmek domináns olvasatainak megerősítésével összefüggésben.

A narratíva elemzésére összpontosító munkákban a *narratív konvenciók* leírása fontos szerepet tölt be. Geoff King [2002] a hollywoodi mainstream film konvencióira összpontosítva megállapítja, hogy a narratívákat általában egy vagy több központi karakter tapasztalatai köré építik fel, akik átkalauzolják a nézőt az eseményeken. A narratíva e szereplők céljai és cselekedetei köré strukturálódik. Az egyik esemény a másikkal vezet, az okok és okozatok láncolatán keresztül; a narratíva és a látványosság elemei a legapróbb részletig erősen integráltak. A narratív gazdaságosság jellemző: a narratíva olyan részleteket tartalmaz, amelyekre később építeni lehet. A cél kapaszkodókat és referencia-pontokat adni a nézőnek, a központi narratív rejtéllyel és a további cselekményekkel valamint az árnyalt karakterekkel és a várható látványosságokkal kapcsolatban. A tradicionális hollywoodi narratív eszközök nem hívják fel magukra a figyelmet, szerepük, hogy a filmet erőlködés nélkül áramlóvá tegyék. Ezt Denzin [1995] a hollywoodi realizmus rezsimjeként értelmezi. King [2002] a „narratív” kifejezésnek két értelmét különbözteti meg. Az első a *cselekményt vagy történetet* jelenti, a filmben játszódó eseményeket, amelyek a vásznon láthatóak, illetve a nézőhöz intézett felhívást, hogy felépítse ezen eseményeket. A narratíva második jelentése a *tematikus struktúrákra* vonatkozik: *oppozíció-sémákra, alkukra, képzeletbeli kibékítésekre.*

## 2.2. A műfajelméletnek és sztárelméletnek a reprezentáció- elemzésben potenciálisan hasznosítható szempontjai

Adott film műfajának ismerete alapján bizonyos előzetes várakozásokkal élhetünk a nő- és férfireprezentációkat, a nő-férfi viszonyt, a narratívát szervező oppozíciókat stb. illetően. A feminista filmelméletet tárgyaló fejezetben már szó volt róla, hogy egyes műfajok bizonyos típusú magyarázatokat vonzanak, például a horrorfilm nőreprezentációinak elemzésére leginkább a pszichoanalitikus keret illeszkedik. A feminista beállítottságú elemzők kiemelten foglalkoztak a melodráma műfajával is. Ezen elemzések röviden tartalmazzák az adott műfajok leírásait is, a többi műfajra vonatkozó információkat viszont a műfajelméleti írásokból (pl. Neale [2000]) szerezhethetjük meg. Elemzésem számára érdekes a műfajelmélet filmbeli oppozíciókra fektetett hangsúlya, valamint a műfaji konvenciók elemzése. A gender-érzékeny filmelemzők ugyanis felhívják a figyelmet arra, hogy a filmbeli oppozíciók kibékítésére tett próbálkozások eredménye, illetve a konvenciók alkalmazása korántsem független az ideológia működésétől.

A *műfajelmélet* kialakulása az 1960' évek közepétől az 1970' évek közepéig tartott, válaszul a korábban domináns elméleti fókuszra, az auteurizmusra - miközben máig fenntartható, hogy bizonyos rendezők munkássága és filmjei a szerzői elmélet szempontjai szerint elemezhetőek a legjobban. A műfajelméletek segítségével a mainstream filmek nagyobb hányadának közös vonásai és sajátosságai magyarázhatók. Geoff King [2002] részletesen tárgyalja a hollywoodi műfajok problematikáját. A szerző szerint Hollywood megismételt olyan „képleteket”, amelyek sikeresnek bizonyultak. Ha rövid életű ismétlődésről van szó, akkor ezeket inkább ciklusnak tekinthetjük, pl. az 1970' évek katasztrófa-filmjei, vagy alműfajnak, amelyben egy adott műfajhoz képest bizonyos változás következett be. A műfaji filmek, vagyis az ugyanazon műfajhoz tartozó filmek bizonyos vonatkozásban hasonlóak egymáshoz, bizonyos várakozásokat keltve a nézőben.

A műfajnak szemantikus és szintaktikus megközelítése ismert. A szemantikus megközelítés deskriptív, azt vizsgálja, hogy milyen elemek alkotják az adott műfajt vagy műfaji filmet - a klasszikus western-t például a cowboyok, rosszfiúk, indiánok alkotják. A szemantikus megközelítés azt is vizsgálja, hogyan filmezik az adott alkotást, pl. a digitális effektusok a tudományos-fantasztikus filmmel asszociáltak. A szintaktikus megközelítés ezzel szemben azt elemzi, hogyan használják fel a

szemantikus elemeket, mi lehet a potenciális jelentésük. Felfedi, hogy az elemek struktúrája rögzülhet az idő folyamán, pl. a western elemei oppozíciók sorozatában szerveződnek. Az oppozíciók más műfajokban is szerepet játszanak, az ellentétek kibékítését eredményezve, pl. a tudományos-fantasztikus filmben vagy a horrorban. Tovább lépve, a műfaj strukturalista olvasata azt képviseli, hogy egy-egy műfajban egyes kulcsfontosságú társadalmi kérdések körül alku zajlik, a népszerű kultúra termékeinek számító hollywoodi filmek ezek képzeletbeli kibékítését kínálják fel. A western azon kérdés körül forog, hogy a letelepedett civilizáció vagy a vad határvidék értékei a fontosabbak, a sci-fi pedig arra keresi a választ, hogy az érzelemhez, empátiához hasonló emberi tulajdonságok, vagy pedig a tudomány és technológia alkalmazása a lényegesebbek.

A műfajelmélet ismerete leginkább a filmek intertextuális elemzése esetén elengedhetetlen. Graeme Turner [1999] a műfajt kódok, konvenciók és vizuális stílusok rendszereként értelmezi, amelyek alapján a hallgatóság megállapíthatja, hogy milyen típusú narratívát lát. A műfaj más filmek kontextusára utal a néző számára. Az öröm, élvezet, szórakozás a várakozások beteljesüléséből, a konvenciók felismeréséből fakad. Az izgalmat a rendező által alkalmazott kisebb innovációk, egyéni módosítások fokozzák. A műfajok változnak, tipikus ciklusuk van, amely a klasszikustól indul, a klasszikus tudatos paródiáján át a műfajhoz tartozás tagadásán keresztül a műfaj bírálataig jut el. Turner Will Wright [1975] strukturalista műfajkritikusra utal, aki Lévi-Strauss [1955] mítosz-fogalmát és az oppozíciók használatát alkalmazza a narratív struktúrák leírásában. Steve Neale a műfaji valóság fogalmát alkalmazza, amely alatt azt érti, ami egy adott műfajon belül hihető, elfogadható. Ezt szembeállítja a kulturális valóság fogalmával (lásd még Denzin [1995]) fogalmával, amely a fikciós világon kívüli társadalmi világ normáival, elveivel, a „józan ésszel” van összefüggésben, azt tartalmazva, amit a domináns kultúra valóságosnak, hihetőnek, megfelelőnek ismer el (Neale [1981], [1990], idézi Gledhill 1997).

Geoff King [2002] rámutat, hogy bizonyos időszakokban és filmekben kísérletek történtek a műfajok dekonstrukciójára. A hollywoodi reneszánsz bizonyos filmjei dekonstruálják a tradicionális műfajokat, főként a westernnt. Megjelennek az anti-westernek, amelyek megfordítják a domináns ideológiai konstrukciókat: a fehér civilizáció jelenti a kapzsiságot, trükkösséget, erőszakot, a bennszülött amerikaiak pedig excentrikusak, de emberek, harmóniában élnek a környezetükkel. Fokozatosan



új normaként jelenik meg a western számára, hogy a bennszülött amerikaiakat a kolonializmus áldozataiként kell bemutatni. Egyes westernek a Nyugat „autentikusabb” verzióit kívánják nyújtani, a korábbi mítoszok megdöntése révén. Ezek közül némelyek egyben műfaj-paródiának is tekinthetők, sajátos módon hivatkozva az adott műfaj konvenció-rendszerére. A filmkészítők arra alapoznak, hogy minden műfajnak van egy bizonyos közönsége. A nézők bizonyos műfaji identitással rendelkeznek. King felhívja figyelmünket, hogy bizonyos sikerfilmek több műfajból is tartalmaznak elemeket: egyfelől akciót, fantasztikumot, horrort és háborút, másfelől romantikát, melodramatikus feszültséget. A mai nézőközönségeket média-olvasottak tartja, akik tudatában vannak a műfaji konvencióknak, ezért fogékonyak a játékos műfajhatár-átlépésre, élvezetüket lelik a műfaj-dekonstrukcióban.

A *sztarelméletek* Richard Dyer *Stars* [1979] című könyve megjelenését követően vettek lendületet. Dyer a sztár imázsok tanulmányozására összpontosít, kulturális konstrukcióknak tekintve ezeket. A kialakításukban a sztárral összefüggő vizuális, verbális és auditorikus textusok egyaránt szerepet játszanak. Ezeket a textusokat a filmek, promóciók, reklám, kritika formálják és közvetítik. A sztár imázsok a maszkulinitás és feminitás, etnicitás, nemzeti identitás stb. társadalmi és kulturális jelentéseit reprezentálják. Dyer tanulmányozza a sztár imázs és ideológiai kontextusuk közötti összefüggéseket (Dyer [1986]). Steven Cohen [1997] is hivatkozik Dyer [1979] könyvére, amely szerint a sztár imázs intézményi termék, *konstrukció*. Az önéletrajzi részletek, filmes szerepek, testi kódok, média-szereplések összjátékából jön létre és a filmes karrier folyamán néhol ellentmondásokat is tartalmaz. A sztárok „veszélyeztetett értékeket” testesítenek meg, ideológiákon belüli vagy azok közötti ellentmondásokat „oldanak meg”, „menedzselnek”. Egyes sztárok viszont éppen azért népszerűek karrierjük egy adott pontján, mert filmes perszónáik ideológiai szakadást mutatnak be vagy provokálnak ki.

Geoff King [2002] a sztár perszóna kifejezést használja, Dyer sztár imázs fogalmához hasonló értelemben. A sztár perszónát a különböző alakítások termékének tekinti, amelyet azonban a vásznon kívül is alakítgatnak, pl. sajtóanyagokban, interjúkban és más nyilvános megjelenésekben. A sztár perszóna nem feltétlenül áll közel a „valódi” személyéhez, hanem inkább fikció és alakítás terméke, amely az ismétlés által válik az egyénnel asszociálttá. A nézők egy része ismeri az adott sztár perszóna általános vonásait és ennek egyes filmekben kialakított

nüanszait. A sztárok perszónái és asszociációi gyakran elárulják, hogy mit várhatunk az általuk alakított karakterektől, és előreláthatóvá teszik a narratíva egyes alakulásait, részévé válva a narratív infrastruktúrának. A karakterek a cselekmény előrehaladásával gyakran egyre hasonlóbba válnak a sztár perszónájához. A sztár perszóna körüli alku egy figyelmesen alakított folyamat (King [2002] p.164.). A titok abban rejlik, hogy az adott sztár megtartsa a perszónáját alkotó vonások egy központi csoportját, némi helyet biztosítva a változtatásoknak is. King tehát a sztár perszónát, mint konstrukciót, egy *alkufolyamat által alakított*nak tekinti, közeledve pl. a kritikai kultúrakutatás hagyományához. Szerinte egy sztár perszóna jelentése társadalmi és kulturális relevanciájú, politikai és ideológiai rezonanciákkal. A sztár jelenlétéhez egy adott filmben sajátos várakozás-csoportok vagy asszociáció-csoportok kapcsolódnak. King is utal Dyer [1986] elméletére, amelynek megfelelően az egyes sztárok vonzereje abban áll, hogy az ellentétek mágikus összebékítését kínálják. A sztár vásznon kívüli létezése garantálja az általa megtestesített/megszemélyesített értékek „valós” létezését. King szintén a reprezentációs hagyományhoz csatlakozik, nyíltan kijelentve, hogy a sztárok és a hollywoodi filmek általában, nem egyszerűen tükrözik a társadalmi kontextusukat, hanem a kulturális terület olyan jellegzetességei, amelyekre sokféle jelentés kivetíthető. A sztár perszónája olyan hordozóvá válhat, amely körül a kulturális jelentések egy tartománya lecsapódik, ütközik, vagy verseng egymással.

A sztárelméletek alkalmazásai a kulturális reprezentációk elemzésének didaktikus példaként is felfoghatók. A kritikai kultúrakutatói hagyományhoz is kapcsolódnak; leginkább intertextuális és kontextuális elemzésben hasznosíthatók. Bár dolgozatomban konkrétan nem kerülnek alkalmazásra, az általam végzett textuális elemzés egy potenciális kiegészítéseként vizsgálni lehetne a mintában szereplő filmek szereplőit alakító sztárok imázsának, perszónájának szerepét a feminizmus és hegemon maszkulinitás közötti alkufolyamatban.

### 3. Fejezet: A feminizmus pozíciói

A feminizmus pozíciójából a nemek közötti egyenlőtlenségek elsődleges fontosságúak a társadalmi egyenlőtlenségek között. A nők hátrányos társadalmi pozíciójuk révén a legnagyobb „kisebbség”-nek tekinthetők (Hacker [1951], hivatkozik rá: Connell et al. [1985]). A feminizmus, a nemek közötti egyenlőtlenségek megszüntetéséért, csökkentéséért küzdő mozgalom különböző szakaszaiban a társadalmi egyenlőtlenségek egyes típusai és formái kiemelt hangsúlyt kaptak. Számos szerző a társadalmi nemek közötti egyenlőtlenségek tárgyalását, bemutatását összekapcsolja a feminista mozgalom bemutatásával (pl. Bradley [1996]). A feminizmus, mint mozgalom történetének és az ehhez kapcsolódó műveknek a bemutatása kétféleképpen is megvalósítható: az időrendi szempontot középpontba állító három „hullámra” vagy szakaszba való besorolást (Nicholson [1997]), valamint az „álláspontok”, pl. liberális, radikális, marxista és szocialista, pszichoanalitikus, egzisztencialista, posztmodern és öko-feminizmus (Tong [1992]) szerinti felosztást követve.

A feminizmus első hulláma a XIX. században kezdődött és XX. század első harmadáig tartott, főként Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban, illetve Franciaországban valósulva meg. Az első hullám a nemek közötti jogi egyenlőtlenségek felszámolását tűzte ki maga elé. A férfiak és nők formális, törvény szerinti egyenlőségének elérése volt a cél, pl. a szavazati jog, a felsőoktatáshoz való jog. Az „első hullám” megnevezést a feminizmus következő nemzedékét képviselők találták ki azzal a céllal, hogy mozgalmukat, „második hullámként” megkülönböztessék elődeikétől. Az első hullám végét az egyik fő célkitűzés, a nők szavazati joga elnyerésének idejével egybeesőnek tekintik (USA: 1920, UK: 1928, FR: 1944 (Giddens [2002])). E periódus után a mozgalom a dezintegráció jeleit mutatta, és némi szünet következett, amelyet társadalmi szinten úgy értelmeztek, hogy a feminizmus elérte törekvéseit. A nők egyenlőtlen társadalmi helyzetével kapcsolatos fennmaradó illetve a sajátos társadalmi-politikai időszakra jellemző helyzet által generált újabb problémák azonban az elfojtottság állapotából az 1960' évekre nyilvánosságra törtek. Az 1960', 1970' években új lendületet kapó

feminizmus második hullámának képviselői a női jogokat megengedő jogi háttér ellenére tényszerűen fennálló egyenlőtlenségek illetve a diszkrimináció és elnyomás ellen harcoltak. A nők körében „új tudatosság” terjedt, amely hangsúlyozta mind a kontinuitást, mind pedig a különbségeket az első hullámhoz képest (Thornham [2000]). A feminista mozgalom e szakasza szoros összefüggésben állt az abban az időben kialakuló társadalmi mozgalmakkal, pl. a fekete polgárjogi mozgalommal és a háborúellenes mozgalommal. Az 1990' évektől ismét új időszámítás kezdődött a feminizmus történetében, a „harmadik hullám”, amely bírálta az előző mozgalmi időszakok előfeltevéseit. A kritika arra irányult, hogy az első és a második hullám a női nemet, illetve céljait és érdekeit egységesnek tekintette, a fehér, középosztálybeli státusú nőiséget naturalizálva és normaként kezelve (Lampland [1994]). Ezzel szemben az 1990' évektől a faj, etnikum, társadalmi osztály, szexuális irányultság és ezek kölcsönhatása által generált különbségeket hangsúlyozták (bell hooks [1994]) a társadalmi nemek konstitúciójában, felismerve, hogy ezek a tényezők sajátos, akár egymással ellentétben álló érdekeket és társadalmi helyzetet eredményezhetnek. Alaposabb elemzés révén azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a feminizmus második hullámának egyes célkitűzései, pl. a nemek közötti bérkülönbségek megszüntetése, a reprodukciós jogok és a realizálásukhoz biztosított esélyek elérése, esetenként megvédelmezése máig sem veszítettek aktualitásukból. A feminizmus harmadik hulláma a második kritikai felülvizsgálataként és implementációjaként is értelmezhető, új mozgalmi területek és fókuszok bevonásával egészülve ki.

Az egyes periódusokban a feminizmus elméleti álláspontja korántsem volt egységes: a feminizmus történetében, a hullámokat metsző módon különböző „standpointok” mentén szerveződtek a mozgalmárok. Ezek alapján a főbb irányzatok a feminizmus történetében: liberális, radikális, marxista (és az ehhez kapcsolódó szocialista) feminizmus, mint klasszikus „standpointok”, valamint a pszichoanalitikus, a fekete, a posztmodern, poszt-strukturalista és dekonstrukcionista feminizmus (Bradley [1996], Tong [1992]). A valóságban, az egyes szerzők műveiben leginkább ezek kombinációi figyelhetők meg, a besorolás leginkább az adott szerző legpregnansabban megnyilvánuló elméleti beállítottsága, esetenként önbesorolása vagy a mozgalmon belül bizonyos csoportokban való aktivitása alapján történik.

A *liberális feminizmus*, melynek klasszikus képviselőinek Wollstonecraft, John Stuart Mill és Harriet Taylor tekinthetők, a liberális mozgalomból fejlődött ki a

XIX. században, és az esélyegyenlőség, egyéni jogok elérésére koncentrált. Az jogi és politikai reformnak, valamint az oktatásnak nagy szerepet szántak ezek elérésében. A liberális feminizmus főként a nők nyilvánosságbeli szereplésére összpontosított, célkitűzései: a szavazati jog, egyenlő munkaerő-piaci esélyek, férfiakkal azonos jogok, pl. tulajdonjog és házasságon belüli jogok elérése, a nőknek a demokratikus intézményekben való megfelelő képviselésének megvalósítása. A liberális feminizmust később bírálták individualista hozzáállása miatt – a nőket, mint egyéneket, s nem, mint csoportot segítette -, illetve kevésbé radikális volta miatt: nem kérdőjelezte meg a fennálló, férfiak által dominált társadalmi rendet, hanem ezen belül kívánt javítani a nők helyzetén.

A *radikális feminizmus* alapfeltevése az volt, hogy minden egyenlőtlenség alapjának a társadalmi nemi egyenlőtlenségek tekinthetők. A férfiak, mint csoport elnyomja a nőket, mint csoportot, osztályt, ez utóbbi gondolat bontakozik ki Shulamith Firestone *The Dialectic of Sex* [1971] című, második hullámhoz sorolható könyvében. A szerző szerint a társadalmi egyenlőtlenségek a patriarchátusból erednek, a nőket reprodukív feladataik által hozzák hátrányos helyzetbe. Firestone a nők reprodukciós kényszerek és feladatok alól való felszabadítását követelte. A korai radikális feministák szerint a nők elnyomása megelőzte az elnyomás többi formáját és minden elnyomás alapjául szolgált (Nicholson [1997]). Míg a liberális feministák figyelme a nyilvános szféra felé fordult, a radikális feministák a privát szférát, a szerelem, házasság és vágy intim, személyes viszonyait vizsgálták. Utóbbiak szlogenje volt „a személyes is politikai”, vagyis a személyes kérdéseket társadalmi és politikai relevanciájúnak tekintették. A házasságot a patriarchális dominancia céljait szolgáló társadalmi intézménynek tartották. Kutatták az összefüggést a szexualitás és férfi erőszak, a pornográfiát és a nemi erőszakot a férfi társadalmi dominancia kulcsfontosságú aspektusainak tekintették (Bradley [1996]: p.89.). A radikális feminizmus egy formája a szeparatista feminizmus - radikaleszbianizmus - (Nicholson [1997]), amely a lesbianizmust, mint a férfiakat az intim viszonyokból kiküszöbölő politikai stratégiát támogatta. Ezzel bírálta a nőknek heteroszexuális kapcsolatokban létrejövő elnyomását. Adrienne Rich esszéje megkérdőjelezi a fix szexuális identitás létét (Rich [1981]). A „leszbikus kontinuumról” ír, amelyet szembeállít a kötelező heteroszexualitás normájával. A kötelező heteroszexualitás fogalma arra utal, hogy a heteroszexualitás társadalmilag konstruált és a szexuális viselkedés normájaként elfogadott. Szerinte a heteroszexuális és homoszexuális

vágyak és gyakorlatok a szexuális viselkedések kontinuumának bizonyos pontjaiként foghatók fel; az egyének potenciálisan biszexuálisoknak és androgünöknek tekinthetők. Az 1980' években a feminista diszkurzus középpontja a nők felszabadításáról áttevődött a lesbikus feminizmusra; a lesbikus létet ellenkultúra jellegűnek tüntették fel (Kurzweil [1997]). Későbbi elemzők heteroszexualitásokról és homoszexualitásokról beszélnek, többes számban, illetve a szexuális identitások társadalmi konstrukciójáról.

A radikális feminizmus egyik alapvető elmélete a patriarchátus teóriája. Kate Millett a patriarchátust politikai intézménynek, „a férfiak nők fölötti uralmának, ugyanakkor a férfiak közötti militarisztikus hierarchiának” tekinti; a patriarchátust a szexuális viszonyokat is meghatározó intézményként bírálta (Millett [2000]: xii, c[1970]). A patriarchátus elméletét Walby fejlesztette kiemelkedő szintre (Walby [1990], [1997]). A patriarchátus elmélete a nőknek a férfiak általi elnyomására helyezi a hangsúlyt; a nő-férfi alá-fölérendeltségi viszonyt általánosan elterjedtnek tekinti. Bírálható abból a szempontból, hogy nem tud magyarázatot adni a maszkulinitások közötti árnyalt viszonyokra (Nixon [1997]), illetve a nő-nő alá-fölérendeltségi viszonyokra sem.

A radikális feminizmus bírálható volt esszencializmusa miatt, mivel a reprodukciós és szexuális különbségeket tekintette a nők elnyomása alapjainak. Egy másik gyenge pontja, hogy a női nem egységességét, a nők közös érdekeit feltételezve, marginalizálta a nők közötti osztály-, etnicitás, életkor és egyéb tényezőkhez kapcsolódó különbségeket. Mindezek ellenére nagyon fontos szerepet játszott a feminizmus történetében. A sajátos női tapasztalat és feminin szubjektivitás hangsúlyozása megalapozta az 1990' évek feminista érdeklődését a női kultúra, szexualitás és szubjektivitás iránt. A sajátos női érdekek és kultúra feltételezése számos női szervezet alakulását inspirálta, pl. nők elleni erőszak ellen segítséget nyújtó szervezetek, női könyvesboltok és színjátszó csoportok működését (Bradley [1996]).

A *marxista és szocialista feminizmus* főként Angliában nyert teret. Az akadémiai feminizmuson belül is jelentős pozíciókat mondhatott magának, pl. a CCCS-en belül alakult Women's Studies Group esetében. Leginkább a társadalmi nem gazdasági aspektusaira koncentráltak: a nők, mint bér munkások és tartalék munkaerő kizsákmányolására, a házimunka hozzájárulására a kapitalista felhalmozáshoz, az állam szerepére a tradicionális család előnyben részesítésében.

Tágabb értelemben a munkaerő kizsákmányolására, ideológiai elemzésre és az államra, mint a kapitalista elnyomás egy eszközére összpontosítottak. A marxista feminizmus a társadalmi nemi egyenlőségért vívott harcot az osztályharc mellé helyezte. Míg a marxizmus, általában véve, magától értetődő tényként kezelte, hogy a nemek közötti egyenlőtlenségek maguktól megoldódnak majd a szocializmus győzelmével, a marxista feministák ezt kétségbe vonták. Utóbbiak az elemzésekbe bevonták a patriarchátus rendszerének bírálatát a kapitalizmus bírálata mellett, a kettőt, „ekvivalens, analitikusan elválasztható, de minden konkrét társadalmi kontextusban interakcióban álló rendszernek” tekintve (Bradley [1996]: pp.87-88.). Simone de Beauvoir [1969], szocialista-egzisztencialista feminista műve, *A második nem* tartalmilag a feminizmus második hullámához sorolható, hiszen a nők számára „az absztrakt jogokat és konkrét esélyeket egyaránt” követelte. Időpontilag az első és második hullám közötti periódus légtüres terében jelent meg műve, korát megelőzően, így jelentőségét csak némileg később, a feminizmus második hullámának tényleges beindulása után fedezték fel. Rendkívüli pozitívuma szerintem, hogy a feminizmus által a későbbiekben felvetett és egyenként megvizsgált kérdések legtöbbjét tartalmazza, csíráiban, és a kérdésekre az esetek nagy részében intuitív módon megadja a helyes választ is, amelyet később empirikus módon bizonyítanak és árnyalnak a feminista beállítottságú, illetve gender-érzékeny kutatók.

A *pszichoanalitikus feminizmus* az elnyomás pszichikus struktúráit foglalja elméletbe, ugyanakkor bírálja Freud pszichoanalízist megalapozó elméletét ennek férfi-centrikussága miatt. A pszichoanalitikus feminizmus törekvései: a freudizmus megtisztítása a biológiai determinizmus gondolatától, az Ödipusz-komplexus szerepe helyett a preödipális szakasz, az anya-gyermek kapcsolat vizsgálata, a női erkölcs vitatott gyengesége helyett ennek erősségére koncentráció (Tong [1997]). Freudnál a nőiség hiányként jelenik meg, a női szexualitás a férfinemhez viszonyítva definiált; a pszichoanalitikus kezelés a nőt egy férfi-típusú társadalomhoz próbálja illeszteni. A feminista törekvés célja visszaadni mindazt, ami a nőiséghez tartozik (Irigaray [1997], c[1977]). A pszichoanalitikus elmélet feminista alkalmazása esetén mindig felmerült a probléma a freudi elmélet biológiai determinizmusával és szexizmusával kapcsolatban: Freud alapvető jelentőséget tulajdonított a fallosznak és a genitális különbözőségnek. Az Ödipusz-komplexus és a női péniszirigység elméletei a nőket a férfiak alsóbbrendű verzióiként tüntették fel. A feminizmus számára a pszichoanalízis egy elfogadhatóbb verzióját, „a pszichoanalízis és szociológia egy

ambiciózus szintézisét” (Connell et al. [1985]: 583) dolgozta ki Nancy Chodorow (Chodorow [1997], [1999]), aki az elméletét a csecsemők és kisgyermek anyával való erős azonosulására alapozta. A pszichoanalitikus feminizmus, mint a korábbi fejezetből is kiderült, a feminista filmelméletben is egy különálló, máig is népszerű irányzatot hozott létre.

A *fekete feminista gondolkodás*, mint különálló standpoint a feminizmus harmadik hullámának részeként jelentkezett, az 1980' évektől. Bírálja a (mainstream) feminizmust etnocentrizmusa miatt, vagyis amiatt, hogy a fehér, középosztálybeli nők tapasztalatát normaként kezeli és a nőket, mint egységes kategóriát feltételezi, akiknek „közös” érdekeik vannak. A fekete feminizmus ezzel szemben kiemeli, hogy a fekete nők társadalmi tapasztalatai sok esetben különböznek a fehér nőkéttől, pl. a család számukra nem a patriarchális elnyomás intézményét, hanem a többségi társadalom részéről tapasztalt elnyomással szembeni szolidaritás és támogatás forrását jelenti. Bradley [1996] rámutat, hogy a fehér feminizmus gyakran önmagában rasszista jellegüként értelmezhető: a fehér nők karrierjének a terhe az alacsonyan fizetett fekete vagy munkásosztálybeli nőkre hárul, akik bébiszitterekként és szolgálkként dolgoznak. A fekete feminizmus az egyes feminista elméleteket is bírálta, pl. a patriarchátus duális rendszer-elméletét, amely csak az osztály- és a nemi elnyomást vette számításba, figyelmen kívül hagyva a faji elnyomás kérdését. Újabb feminista törekvések a bírálatokat is figyelembe véve elismerik a különböző női csoportok eltérő tapasztalatát, tanulmányozva ezek történetét, dekonstruálva a „nők” kategóriát. Megpróbálnak „létrehozni egy demokratikusabb mozgalmat, amely a különböző csoportok koalíciójára épül, legalábbis lehetőséget teremtve a párbeszédre és tapasztalatcserére”. „A női tapasztalatok sokféleségének felismerése erősítette az arra irányuló igényt, hogy figyelembe vegyék a gender interakcióját az egyenlőtlenség más dimenzióival, mint az életkor, osztály és etnicitás” (Bradley [1996] p.98). A fekete standpoint megismerése ösztönözte az identitások és szubjektivitások tanulmányozását.

Bradley szerint a posztmodern, poszt-strukturalista és dekonstrukcionista feminizmus az 1990' évek „új ortodoxiái”. Szerinte a posztmodernizmus több tendenciája miatt vonzó a feminizmus számára. Bírálja a tudomány objektivitás és semlegesség-igényét, a mainstream társadalomelméleteket. A feminizmus is bírálja a tudományt és a „malestream” társadalomelméleteket gender-vakságuk és azon feltevésük miatt, hogy a férfi tapasztalatot tekintik normának, a „világról alkotott -



parciális – nézeteket abszolút és univerzális igazságnak. A posztmodern pozíció lehetővé teszi a feministák számára, hogy jogosultságot szerezzenek azon állításoknak, melyek szerint minden tudás parciális és relatív a tudó álláspontjához viszonyítva; egyetlen objektív igazság helyett többszörös hangok és többszörös igazságok vannak. Az érzelmek és megérzések a tudás kereséséhez ugyanolyan érvényes alapot jelentenek, akár az „értelem” és „objektivitás”, amelyek közül utóbbiakat a férfiak által birtokoltaknak tekintették, szembeállítva a feminin „irracionalitással” és „szubjektivitással” (Harding [1986], Nicholson [1990]). A posztmodern szociológiában az identitás többszörös forrásait vizsgálják. A feministák számára a posztmodernizmushoz való kapcsolódás lehetővé teszi a nők, mint aktív cselekvők tételezését, a többszörös identitás-források kapcsán a nők közötti differenciálódás tudatosítását, a női identitásból levezethető élvezetek feltérképezését. A nők, mint kategória dekonstrukciója összefügg a nők különböző csoportjai közötti különbségek és változatosság iránti érdeklődéssel. Walby [1997] azt ajánlja, hogy, fenntartva az általánosabb modernista keretet a társadalmi struktúra magyarázata céljából, azt vizsgáljuk, hogyan függnek össze a társadalmi nem, osztály, etnikum, életkor, stb., mint struktúrák.

A feminista mozgalmak nemcsak a velük szimpatizálókat mobilizálták, hanem „visszavágást”, „backlash”-t szorgalmazókat is, különböző időszakokban. Susan Faludi [1991] a visszavágást egy olyan történelmi trendként definiálja, amely a társadalomban rendszeresen jelentkezik akkor, amikor úgy vélik, hogy a nők túl sok jogot és eredményt értek el a társadalom különböző területein. Az 1980' évekre a nők beáramlottak a munkaerőpiacra, növekedett a válási arány, fejlődött és elterjedt a fogamzásgátlás, teret nyert a meleg és leszbikus mozgalom. Mindezek alapján az 1980' évek közepére sokan arra a következtetésre jutottak, hogy megvalósult a nemek közötti egyenlőség, és a társadalom egy poszt-feminista állapotba került. Ugyanebben az időszakban – ismét - jelentkezett a férfi backlash, amely azt állította, hogy a feminizmus „túl messze ment”. A backlash-t főként a konzervatív férfiak – köztük befolyásos politikusok - és nők támogatták Amerikában, a „hagyományos” családi értékek visszaállítását és a nők anyai felelősségéhez való visszatérését szorgalmazva. Támadták a fogamzásgátlásra és abortuszra vonatkozó liberális politikákat.

## 4. Fejezet: Elméleti preferenciák. Feminista standpoint, hegemon maszkulinitás és kritikai kultúrakutatás

### 4.1. A társadalmi nemek közötti hatalmi viszonyok szociológiai elméletei

A mainstream szociológiai elméletek hosszú ideig ellenállást mutattak a nemek közötti egyenlőtlenségek témaköre iránt (Giddens [2002]). A nő-férfi problematikát először a nemi szerep elmélet jelenítette meg (Parsons és Bales [1956]), amely női és férfi nemi szerepekben megmutatkozó különbségeket kezdetben *funkcionálisnak* tekintette a társadalom és ezen belül a család működése szempontjából. A nemi szerep elméletet számos bírálat érte (pl. Connell et al [1985], Kraus [2006], Pleck [1976]), amelyek főként arra vonatkoztak, hogy a társadalmi nemek kérdését szigorúan a családon belül kontextualizálja, valamint érzéketlen a társadalmi nemek közötti egyenlőtlenségek és hatalom témaköre iránt.

A hatalom fogalma a társadalmi rétegződés elméleteiben már korábban is igen jól integrálható kategóriának bizonyult, a társadalmi nemek közötti viszonyok *hatalmi szempontú* vizsgálata azonban viszonylag későn került elismert módon a szociológiai gondolkodásba. A társadalmi nemek közötti viszonyokban jelentős szerepet játszó hatalom meghatározására alkalmasnak tekinthető Anthony Giddens [2002] általános érvényű definíciója, amely szerint a hatalom „egyének vagy egy csoport tagjainak az a képessége, hogy bizonyos célokat elérjenek, vagy érdekeiket érvényesítsék” – ha megfelelő mértékben birtokolják, akkor akár mások ellenében is képesek ezeket a célokat és érdekeket érvényesíteni. A szerző szerint a hatalom „minden emberi kapcsolatrendszer áthat” (Giddens [2002] p.687.). Ez a hatalom-definíció azért is alkalmasnak tűnik a filmek nő-férfi és nő-nő viszonyainak elemzéséhez, mivel szoros kapcsolatot feltételez hatalom és ideológia között: a hatalom megtartása nagyrészt az ideológia befolyása által történik, bár a kényszer alkalmazása is előfordul. Giddens a hatalom és az egyenlőtlenség szoros összefüggését is feltételezi. A hatalom ezen összefüggéseire helyezett hangsúly összhangban van a kritikai kultúrakutatás álláspontjával, a hatalom giddens-i

meghatározása jól beilleszthető az általam kidolgozott elméleti keretbe, a nő-férfi és nő-nő viszonyok elemzésébe.

Három olyan jelentős szociológiai elméletet említenék, amelyek szerint a nemek közötti hatalmi viszonyok a társadalmi élet minden területét áthatják: Silvia Walby [1990], [1997] patriarchátus-elméletét, Pierre Bourdieu [1994] férfiuralom-elméletét és Bob Connell hegemon maszkulinitás elméletét (Connell et al [1985], Connell et al [2005]).

*Walby patriarchátus-elmélete* [1990] szerint általános szinten a patriarchátus az elnyomó társadalmi nemi viszonyokat jelenti, amelyek hat egyenlőtlenség-struktúrára bonthatók le, ezek: a termelés patriarchális módja, patriarchális viszonyok a fizetett munkában, patriarchális viszonyok az államban, férfi-erőszak, patriarchális viszonyok a szexualitásban és patriarchális viszonyok a kulturális intézményekben. Elméletének pozitívuma, hogy a patriarchátust történetileg meghatározott kategóriaként definiálja, amelynek formái és foka időben változhatnak. A brit társadalom történetét vizsgálva megállapítja, hogy a „privát” patriarchátust, amelyben a nőket kizárták a nyilvános szférából felváltotta a „nyilvános” patriarchátus, amelyben a nők részt vehetnek ugyan a nyilvános szférában, de alárendeltként és kizsákmányoltként pozícionálják őket. Következő könyvében (Walby [2005]) a társadalmi nemi „transzformációkról” beszél, vagyis a gender viszonyok átalakulását vizsgálja meg még szisztematikusabban, főként a munka területére vonatkozóan, de az állam és társadalompolitika területein is. Elmélete egyre relacionálisabbá válik: a társadalmi nemek közötti viszonyokra koncentál. A gender-viszonyokat az osztály és etnikai viszonyokkal összefüggésben kívánja vizsgálni, ugyanis a patriarchátus elméletének korábbi bírálatai éppen ezen összefüggések tisztázatlan voltára hivatkoztak.

A társadalmi egyenlőtlenségek vizsgálatára nagy hangsúlyt fektető Pierre Bourdieu [1978] a nemek közötti hatalmi viszonyok és egyenlőtlenségek témakörét szintén viszonylag későn, a *Férfiuralom* [1994] című elméletében állítja a szisztematikus elemzés és teoretizálás középpontjába. Bourdieu a *férfiuralmat* minden uralom modelljének tekinti, olyan intézménynek, amely beépült az objektív társadalmi és a szubjektív gondolkodási struktúrákba. A férfiuralmat a habitus, a társadalmi gyakorlat és szimbolikus rend fogalmai segítségével magyarázza. A habitust Bourdieu tartós diszpozíciók rendszereként értelmezi, amelyek által az ágensek viselkedése a pozíciókhoz igazodik, a társadalmi gyakorlatok révén. Az

elmélet szerint a társadalmi nemi osztályozás, amelynek építőköve a férfi/nő dichotómia, a habituson keresztül érvényesül. A társadalmi nemi osztályozás a nemek közötti munkamegosztásra, a szexualitásra és a nemi reprodukcióra vonatkozik.

A bourdieu-i felfogásban a férfi-nő fölé-alárendeltségi viszony évezredek óta változatlanul fennáll. A nők a „kirekesztettek tisztánlátásával” önként kimaradnak a férfiak között a hatalomért folyó küzdelemből (Bourdieu [1994] p.35.). Agorafóbiájuk miatt, ha csak lehet, elkerülik a nyilvánosság területén való tevékenykedést. Pierre Bourdieu szerint a nők azt a nőképet valósítják meg, amelyet a férfiszemlélet előír számukra, az uralmi viszony belsővé tétele által. A nők a szerző szerint alapvetően negatív identitással rendelkeznek, amely alatt tilalmak által meghatározottat ért.

*A hegemon maszkulinitás* Bob Connell ausztrál szociológus elmélete szerint „arról szól, hogyan birtokolják a férfiak bizonyos csoportjai a hatalmi és vagyoni pozíciókat, valamint hogyan legitimálják és reprodukálják azokat a társadalmi viszonyokat, amelyek dominanciájukat generálják” (Connell et al [1985] p.592.). A hegemonia a dominancia fenntartásának sikeres stratégiájára utal, amely történelmi időszaktól és társadalmi helyzettől függően változásokat mutat. Connell a hegemon maszkulinitás fogalmának konstrukciójában Antonio Gramsci hegemonia-elméletét használja fel. A gramscianus hegemonia-fogalom (Gramsci [1970]) az uralom egy olyan formájára vonatkozik, amely az alárendelt csoportok és osztályok aktív beleegyezésével valósul meg, a kultúra, tömegkommunikáció és oktatás szféráján keresztül. A hegemonia alapvetően konszenzusteremtési folyamatok által kíván érvényesülni, bár a kényszer alkalmazását sem zárja ki. A connell-i modellben a hegemon maszkulinitás folyamatosan megkérdőjeleződik, mind a társadalmi gyakorlatokban, mind pedig az ideológiai szinten, a nőmozgalom vagy az alternatív maszkulinitások részéről. Fennmaradása érdekében stratégiák kombinációit kell alkalmaznia, széles skálán mozogva, a nők kizárásától az egyes követelések elfogadásáig, beépítéséig. A hegemon maszkulinitás bizonyos aspektusait egyes, privilegizált helyzetű, felső vagy felső-közép osztálybeli nők is kisajátíthatják (Connell et al [2005] p.846.). A hegemon maszkulinitás történetileg meghatározott, a kihívások hatására változások is kimutathatók.

## 4.2. Választások: Hegemón maszkulinitás és kritikai kultúrakutatás

A nemek közötti hatalmi viszonyok fentebb bemutatott szociológiai elméletei közül Connell hegemón maszkulinitás elméletét alkalmaztam az elemzés elméleti megalapozásában. Választásomat leginkább az indokolta, hogy a hegemón maszkulinitás kategóriája tűnt megfelelően rugalmasnak és alkalmasnak ahhoz, hogy magyarázó erővel bírjon a filmben, mint kulturális termékben megjelenített nőreprezentációkra vonatkozó kérdésekben.

A hegemón maszkulinitás „modelleket és megoldásokat kínál a társadalmi nemek közötti viszonyokra, illetve problémákra” (Connell et al [2005] p.838.). A szerző szerint a hegemón maszkulinitás, mint „a maszkulinitás kulturálisan magas rangú formája, csupán a férfiak egy kis hányada tényleges karakterének felel meg”, viszont ennél jóval többen „cinkosok a hegemón modell fenntartásában” (Connell et al [1985] p.592.). A tömegkultúra területének kiemelt jelentőséget tulajdonít a hegemón maszkulinitás befolyásának megteremtésében, illetve megerősítésében. A hegemón maszkulinitás „kollektív ideálját” testesítik meg például az egyes férfi filmsztárok filmbeli képei, megjelenítései. A hegemón maszkulinitás részben a tömegkultúra szférájában, ennek a termékein keresztül kívánja megszerezni a konszenzust domináns pozíciója megerősítéséhez, a maszkulinitás „példaértékű modelljeit” jelenítve meg egyes férfi filmsztárok személyében. A fentiek alapján a hegemón maszkulinitást egyfajta hegemón ideológiaként értelmezem, révén, hogy Connell elmélete bizonyos fókig közelít ezen értelmezési lehetőséghez. A szerző nagy jelentőséget tulajdonít a feminizmusnak a hegemón maszkulinitás folyamatos megkérdőjelezését és változási potenciájának befolyásolását illetően.

Connell fogalmi apparátusa és elméleti feltevései több ponton is találkoznak a kritikai kultúrakutatásával, például a gramsciánus hegemonia-elmélet kiemelt alkalmazása, illetve az alárendeltek részéről megnyilvánuló, hegemoniát megkérdőjelező stratégiák hangsúlyozása terén.

A brit kritikai kultúrakutatás a kulturális termékek ideologikus tartalmainak, illetve a kulturális termékekben megnyilvánuló ideológiáknak az elemzésénél többnyire az althusser-i ideológia-fogalomból indul ki, amelyet Gramsci kulturális hegemonia elméletének felhasználásával implementál. Althusser az ideológiát a

domináns osztály ideológiájaként definiálja, nem veszi figyelembe az ellen-ideológia lehetőségét (Hall [1996], hivatkozik rá: Belinszki [2000]). A kritikai kultúrakutatás a hegemon ideológia és ellen-ideológia viszonyát Gramsci hegemonia-elmélete segítségével teoretizálja. Ezen elmélet szerint a hatalmon levő osztály az alárendeltek beleegyezésével gyakorolja az uralmat, konszenzusra törekedve. Az alárendeltek beleegyezését a velük való folyamatos egyeztetések, konszenzusteremtő folyamatok által szerzi meg. Ez a dinamika az ideológia és ellenideológia közötti egyezkedési folyamatban is megjelenítődik. E folyamat hatására az ideológia változásokon megy keresztül, de törekszik legfontosabb jelentéstartalmainak megőrzésére. Turner szerint „Gramsci az ideológiát az erőteljes megkérdőjelezés egy területének tekinti, és a népszerű kultúrát pedig a hegemon formációnak való jelentős ellenállás egy forrásának” (Turner [2003] p.168.).

A stuart hall-i kritikai kultúrakutatási hagyomány a kultúrának a társadalmi-gazdasági feltételekhez képest viszonylagos önállóságot tulajdonít; „a tradicionális marxista elmélet által sugalltaktól eltérően a kultúra nem vezethető le közvetlenül a társadalmi-gazdasági alapokból, ugyanakkor nem is a társadalmi meghatározottságoktól mentes terület, hanem kölcsönhatásban áll azokkal” (Belinszki [2000]). A mainstream kulturális termékekben egyaránt vizsgálható az uralkodó ideológia, az ellen-ideológia, valamint a hegemoniára törekvés stratégiai és az ellenállás stratégiai is. Amennyiben a hegemon maszkulinitást ideológiaként értelmezzük, ezzel szemben a feminizmus elnyomott ellen-ideológiaként interpretálható, amely folyamatosan megkérdőjelezi az előbbi pozícióját. Feltételezhető, hogy a hegemon maszkulinitás, a megegyezésre törekvés folyamatában integrálja a feminizmus egyes törekvéseit, „modernizálva” önmagát.

### **4.3. A magánszféra-nyilvános szféra megosztás**

A magánszféra/nyilvános szféra megosztás szorosan összefügg a nemek közötti munkamegosztással témakörével. Főként a második világháború előtti időpontig, „hagyományosan” a házimunkát és a gyermeknevelés nagy részét „női munkának” tekintették, az otthonon kívüli kereső munkát pedig leginkább a férfiakkal asszociálták. A nemek közötti munkamegosztás fogalmát a marxista és

szocialista feminizmus állította előtérbe, de később elfogadhatóvá vált a feminizmus többi álláspontja számára is (Bradley [1996]).

A feminista szerzők a nőt a nyilvános szférában, kereső tevékenységben való részvételre ösztönözték. Simone de Beauvoir szocialista és egzisztencialista feminista korát megelőző alapműve, *A második nem* [1971] - amelynek első, francia kiadása 1949-ben jelent meg - a nő fizetett munkában való részvételét tekintette az egyetlen olyan tényezőnek, amely képes a nő számára a függetlenséget biztosítani: „Egyedül a munka segítségével tudja a nő nagy részben áthidalni azt a távolságot, amely őt a férfitől elválasztja, egyedül a munka biztosítja számára a konkrét függetlenséget.” (Beauvoir [1971] p. 511). A második világháború alatt mind Európában, mind pedig az Amerikai Egyesült Államokban a nők jelentős része végzett otthonon kívüli, fizetett munkát, a háborúban részt vevő férfiakat „helyettesítve”. Betty Friedan [1963] rámutat, hogy a második világháború után, amerikai viszonylatban az 1950' években olyan társadalmi helyzet állt elő, amelyet általános szinten az „amerikai csoda” részeként értelmeztek: a kiterjedt középosztályban elterjedt az egykeresős családmódel, vagyis a férfi keresetéből megvalósíthatóvá vált a nő munkaerőpiacon kívül maradása, háztartásbeli státusban „tartása”. Friedan szerint ez azonban a nők számára elfojtott és tagadott, megnevezhetetlen lelki problémákat okozott, ami társadalmi méretű problémává nőtte ki magát. A szerző elemzéséből az is kiderül, hogy a nőknek a magánszférával való asszociálása a nemek közötti egyenlőtlenségeket generáló (ideologikus) társadalmi elvárásokkal van összefüggésben.

A magánszféra/nyilvános szféra megosztás hosszú ideig naturalizáltan volt jelen a nyugati gondolkodásban és épült be a nemi szerepek parsons-i szociológiai elméletébe (pl. Parsons és Bales [1956]). A magánéletre korlátozódó, vagy főként erre összpontosító női lét vonzerejét a köztudatban számos mítosz támogatja, például a szerető anya (Badinter [1999]), jó feleség, női szakma mítoszai. A magánszféra-nyilvános szféra megosztás szorosán összefügg a nő-férfi megosztással: a nyilvános szférát a férfidominancia területének tekintik, míg a nőt kizárják a nyilvános szféra hatalommal telített pozícióiból és a magánszférában való tevékenykedésre ösztönzik őket (Elshtain [1981]). A szociológiai szakirodalom alkalmazza a magánszféra-nyilvános szféra megosztást, hangsúlyozottan tanulmányozva a nők részvételét a nyilvános szférában: a munka világában való érvényesülést és felelős pozíciók elfoglalását, a munka és a magánélet összehangolásának lehetőségeit és nehézségeit

(Nagy [1997], [2001]), a nyilvános szféra részeként értelmezett felsőoktatásban és tudományos tevékenységben (Hrubos [1993]), a politikában (Koncz [1990], Nagy [1994]) való részvételét. Az elemzett filmekben a nők a nyilvános szférának csak bizonyos területein tevékenykednek, főként a munka világában; magánéleti és nyilvános életi tevékenységeik, viszonyaik és céljaik azonban többnyire láthatóan elkülönülnek. A magánszféra-nyilvános szféra megosztást a nők reprezentációjának vizsgálatában az elemzést strukturáló egyik fő tényezőként alkalmazom.



## II. RÉSZ: A KUTATÁS ELŐZMÉNYEI, MÓDSZERTANA ÉS HIPOTÉZISEI

### 1. Fejezet: A kutatás közvetlen előzményei

Saját kutatásom előzményeként főként Hadas Miklós filmelemzésekre épülő kutatása nevezhető meg: Modernitás és maszkulinitás: a férfiak reprezentációja a tömegkultúrában (Otká-T34953), amelyben 2002-2003 között kutatási asszisztensként vettem részt. A kutatás a férfiak ábrázolását vizsgálja a piacilag és esztétikailag is sikeres amerikai és európai filmekben. Fő elméleti keretét Pierre Bourdieu munkássága, főként a *Férfiuralom* [1994] című írása, illetve a férfikutatások szerzőinek – Michael Kimmel, Harry Brod és Bob Connell munkássága szolgált. A kutatásban a filmeket a korábbi szemináriumokon és a kutatás során bemutatott és továbbfejlesztett kvalitatív elemzési séma alapján elemeztük. Az elemzési séma jelentős pozitívuma, a nő- és férfiábrázolás valamint a szereplők közötti viszony - különös tekintettel a szereplők közötti hatalmi viszonyra - elemzésére strukturált szempontrendszert alkalmaz. Egyes szempontok azonban kifejezetten Hadas Miklós kutatásának fókuszát jelölték, pl. amelyek alapján a vizsgált férfibeállítódásokra – harcos, versengő, kooperáló – lehetett következtetni (Hadas [1997a]). A kutatás eredményeinek feldolgozásában Hadas Miklós, a kutatás témájának megfelelően, főként a férfiak ábrázolására koncentrált, a női szereplőket ehhez kapcsolódóan, néhány jellemző vonatkozásban említette.

A kutatásban részt vevő egyes graduális hallgatók Hadas Miklós vezetésével a film és társadalmi nemek témájában írták szakdolgozatukat (Fiala [2004], Viszlai [2004], Boros [2004]). A hallgatók dolgozataikban egyes, piacilag és esztétikailag sikeres magyar filmeket elemezték, különböző elemzési fókuszokkal. Elméleti keretül főként Pierre Bourdieu *Férfiuralom* [1994] című munkáját használták fel, módszerként pedig a geertz-i sűrű leírást (Geertz [2001a]) és a Hadas Miklós kutatásában alkalmazott elemzési sémát. A szakdolgozatok fő következtetése a

bourdieu-i tézis, a „férfiuralom” magyar filmekben is kimutatható fennállása volt. Ezt Viszlai Tímea az általa elemzett magyar filmek anómikus világképével összefüggésben mutatta ki, amelyben a férfiuralom főként az erőszak és az anyagi javak révén valósult meg. Boros Márta a férfi-nő viszony csábítás-aspektusának elemzésére vállalkozott az általa vizsgált magyar filmekben. Dolgozatának fő hipotézise, hogy „a csábításban a Bourdieu által meghatározott „libido dominandi” napjainkban is érvényesül” (Boros [2004] p.5). Fiala Sára dolgozata viszont figyelembe veszi az emancipálódási folyamatokat is, azt vizsgálva, „hogyan változott a nemek egymással szembeni uralmi helyzete, szerepeiket tekintve eltolódtak-e a hagyományos férfi-nő hierarchikus viszonyrendszer felől az egyenlőbb, a hátrányos nemi megkülönböztetésektől mentes viszonyrendszer irányába” (Fiala [2004] p.3). A dolgozat következtetése, hogy, míg a hatvanas években készült magyar filmekben jól érzékelhetők a nőemancipáció hatásai, addig az újabb készítésűek a férfiuralom megerősödésére utalnak.

A fentebb leírt kutatások a férfi-nő viszonyt a „férfikutatások” (Hadas [2001], Brod [2001], Kimmel [2001]) felől közelítik meg, amelyhez képest Fiala Sára a nőtudományi nézőpontot is figyelembe veszi. A férfikutatásokhoz való kötődés a Hadas Miklós által vezetett, erre összpontosító szakszemináriummal hozható összefüggésbe, amelyben a hallgatók részt vettek.

## **2. Fejezet: A kutatás előzményeihez viszonyított szituáltság. A dolgozat újításai**

Doktori dolgozatom a nők reprezentációjának vizsgálatára összpontosít, tézistervezet-védésem időpontjáig azonban magam is jórészt a bourdieu-i keret és a férfikutatások felől próbáltam megragadni a témát. Ekkor Nagy Beáta bírálata tudatosította bennem azt, hogy a női karakterek vizsgálatát építő jellegű lenne a nőtudományok felől megközelíteni. Dolgozatomban tehát egy olyan elméleti keretet próbáltam kidolgozni, amelynek segítségével jobban rávilágíthatok a feminizmus törekvéseinek és az elemzett filmek nőképének összefüggéseire. A feminista elemzés egyik fontos szempontja, hogy az alárendeltek, a hátrányos helyzetűek szemszögéből

vizsgáljuk az adott témát. Dolgozatomban ez azt jelenti, hogy a patriarchális társadalmi rend körülményei között a „legnagyobb kisebbség”-nek tekinthető nők egyenlőségi és ellenállási törekvései felől közelíték a témához. A feminista filmelmélet éppen ezt próbálja megvalósítani. Míg korai képviselői (pl. Mulvey [1975]) leginkább rámutatnak a nők filmbeli tárgyiasítására, férfitekinteteknek való kiszolgáltatottságára, sztereotip megjelenítésére, az azt követő elemzők keresik a nők aktivitásának lehetőségét, mind a filmtextus által teremtett azonosulási pozíciók felhasználásában, mind pedig a filmek alternatív, szubverzív olvasatainak előállításával. A kritikai kultúrakutatás feminista képviselői szintén megkérdőjelezik a filmkészítési és narratív konvenciók természetességét, amelyek a női szereplők patriarchális szempontok szerinti ábrázolását eredményezik.

A feminista törekvések a patriarchális társadalmi rend és ennek különböző médiumokban – köztük igen kiemelt és kutatott területként szerepel a népszerű film – való reprezentációival szemben fogalmazódnak meg. Fogalmilag meg kellett ragadnom tehát azt is, amivel szemben a nőmozgalmak megfogalmazzák törekvéseiket, és amelyet a gender-érzékeny szociológusok különbözőképpen teoretizálnak: férfiuralomként, patriarchátusként, hegemon maszkulinitásként. A patriarchátus elméletének alkalmazhatóságával szemben számos bírálat megfogalmazódik, bár kétségtelenül jelentős pozitívumai is vannak. Korábban, mint említettem, Bourdieu férfiuralom-elméletét terveztem felhasználni.

A továbbiakban a bourdieu-i férfiuralom-elméletet felváltottam egy rugalmasabb kategóriával, a connell-i „hegemon maszkulinitás” – fogalommal. A férfiuralom Bourdieu által kidolgozott elmélete ugyanis a férfiak évezredek óta fennálló dominanciáját feltételezi a nők felett, amelyhez képest alig enged változásokra következtetni. A férfiuralom-tézis felhasználása két lehetőséget sugallt volna az elemzés eredményeire: a férfiuralom fennállásának, vagy pedig megdöntésének – Bourdieu ez utóbbit nem tartja kivitelezhetőnek (Hadas [1994b]) – kimutatását; utóbbi a feminizmus győzelme esetén válna lehetségessé. Ezzel szemben a connell-i elmélet azt feltételezi, hogy a maszkulinitás úgy törekszik a privilegizált helyzetének fenntartására, hogy folyamatos egyezkedéseket, alkukat folytat a vele szemben érvényesülni kívánó törekvésekkel, amelyek között kiemelt szerepet tulajdonít a feminizmus erőfeszítéseinek. Ez utóbbiak tehát alku-pozícióban vannak a hegemon maszkulinitással szemben. A konszenzus megteremtése érdekében a hegemon maszkulinitás a feminizmus egyes törekvéseinek integrációjára

is „hajlandó”. A hegemon maszkulinitás történelmileg definiált kategória – ellentétben a bourdieu-i libido dominandi kategóriával, amelyen az általa leírt férfiuralom alapul -, a beépített változások hatására ő maga is változásokon megy/mehet keresztül. Dolgozatomban a hegemon maszkulinitás és a feminizmus törekvéseit, mint szembeállítható kategóriákat kívántam meghatározni, az elméleti keretet és az elemzési módot is ennek megfelelően próbáltam kialakítani.

A hegemon maszkulinitás elméletének egy másik pozitívuma a férfiuralom-  
teóriához képest – ami miatt a férfikutatások is előnyben részesítik – hogy differenciál a hegemon maszkulinitás és a hozzá képest alárendelt maszkulinitások között, illetve lehetővé teszi, hogy „feminitásokról” is beszéljünk, többes számban. A feminizmus, a második hullámtól kezdve egyre nagyobb mértékben, szintén feminitásokról, nőiességekről beszél, a női nem egységességére vonatkozó korábbi feltételezések helyett. A hegemon maszkulinitás fogalmi kerete – számomra előnyös módon - tartalmazza a relationalitás fogalmát, vagyis a férfi-nő viszony vizsgálatára is figyelmet fordít. Saját meglátásom, hogy óvatosan kell azonban bánni a férfikutatások által definiált relationalitás-fogalommal; bár maguk a férfikutatók párhuzamot vonnak a saját és a feminista relacionális elméletek (pl. Walby [1997]) között, a férfi-nő dominancia-viszonyra, mint alá-fölrendeltségi relációra fókuszálás révén. A férfikutatások azonban leginkább a „férfiszempontokra”, „sajátos férfítapasztalásokra”, a maszkulinitásokra jellemző viselkedés- és magatartásformákra, célokra, stb. koncentrálnak vizsgálják a relationalitás témakörét, a nő-férfi viszonyhoz azon aspektusai, a női tapasztalatoknak csak azon része iránt mutatnak érdeklődést, amelyek a férfi-vonatkozásokkal összefüggésbe hozhatók. A nő-nő viszony elemzését pedig „meghagyják” a women’s studies területének.

A dolgozat nyelvezetében a relationalitás női szemszögből, feminista standpointból való megközelítését jelképesen a „nő-férfi viszony” kifejezés révén jelzem, a leggyakrabban használt, és „természetesebbnek” ható „férfi-nő viszony” szókapcsolat helyett. A „nő-férfi viszony” kifejezéssel először Adamik Mária disszertációjában találkoztam.

A kutatás módszertanának és elméleti keretének továbbfejlesztésében figyelembe vettem Kovács András Bálintnak a tézistervezet bírálójaként megfogalmazott észrevételét, mely szerint a nők alárendeltségének tényére a népszerű filmekkel kapcsolatban már számos korábbi feminista filmelemző rámutatott. A dolgozatban a továbbiakban túlléptem a nők alárendelt helyzetének

egyszerű kimutatásán, amelyet a nőkép különböző dimenziói mentén való elemzés révén terveztem. Valóban, az elemzések révén kiderült, hogy a nők alárendeltségének ténye korántsem magától értetődően jelenítődik meg a filmekben. Az ábrázolt női karakterek ráadásul az esetek egy számottevő részében nem passzívan viselik el alárendeltségük tényét, hanem aktívan változtatni kívánnak saját helyzetükön. Néhány olyan eset is fennáll, amelyben egyes privilegizált helyzetű női karakterek bizonyos férfikarakterekhez képest fölérendelt pozícióban vannak. A bourdieui elemzési keret, amely leginkább az alárendeltség tényének bizonyítását tette volna lehetővé, nem bizonyult megfelelőnek mindezen esetek elemzéséhez.

A nőkép kidolgozott dimenzióihoz igazodó elemzést összekötöttem azon törekvéssel, hogy megállapítsam, milyen, a feminizmus erőfeszítéseivel - többé-kevésbé - összhangban levő törekvések jelentkeznek az egyes női karakterek személyében a hatalmi szempontból előnyös társadalmi és hatalmi helyzet elérésére, valamint fenntartására, a nő-férfi alárendeltségi viszony megváltoztatására. Ez a filmek kvalitatív elemzésében mikroszintnek tekinthető; középszinten a hegemon maszkulinitás és a feminizmus egyezkedési folyamataként, a hegemon maszkulinitás konszenzusteremtő és integráló, helyenként bekebelező és megsemmisítő törekvéseiként értelmezhető, amelyekkel a feminizmus erőfeszítései helyezkednek szembe. A dolgozat újdonsága, hogy a hegemon maszkulinitás fogalmát nem csupán a férfiuralom fogalmának egy árnyaltabb kifejezésésként kezeltem, hanem kihangsúlyoztam a hegemonia definíciójában benne levő konszenzusra törekvés, egyezkedési folyamat aspektust, amely révén megkerülhetetlen pozíciót tulajdoníthattam a feminizmus törekvéseinek az elemzésben.

A Legjobb film Oscar-díjért elnyert alkotások Hadas Miklós kutatása egy almintájának tekinthetők. Nagymértékben megfelelnek az általa kidolgozott kritériumnak, az „esztétikailag és piaciilag is sikeres”, népszerű film kategóriájának. Választásom azért esett e díjjal jutalmazott filmekre, mert feltételeztem, hogy ahol magát az alkotást részesítik a legnagyobb presztízsnak örvendő amerikai filmdíjban, ott nagyobb a valószínűsége annak, hogy a hegemon maszkulinitás és a feminizmus oppozícióban álló törekvései kiegyensúlyozottabban jelen legyenek, mint például a Legjobb férfi főszereplő vagy a Legjobb női főszereplő kategóriákban díjat nyert filmekben. Ráadásul az utóbbi két kategóriában több az olyan alkotás, amely bizonyos tekintetben, pl. alacsony költségvetés és bevétel, marginális téma, kevésbé tekinthető népszerű filmnek.

Az általam elemzett időszakban, 1970-2005 között a Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotások közül elemzésem azokra a filmekre fókuszált, amelyekben jelentős női főszereplő vagy mellékszereplő található, az adott film legfontosabb három szereplője közé sorolhatóan. A filmek egy számottevő részére, például az 1970 és 1974 között készültkre, ugyanis a női karakterek hiánya a jellemző; férfi szereplők küzdenek „férficélokért”. Ezekben a filmekben csak elvétve fordul elő egy-két sematikus és/vagy csak rövid időre megjelenített női karakter. Olyan film viszont, ahol ne szerepelt volna férfi karakter a legfontosabb négy szereplő között, nem fordult elő.

### **3. Fejezet: Hipotézisek**

A dolgozat feltételezi, hogy a hegemon maszkulinitás ideológiája a népszerű amerikai filmeknek számító, Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotásokban meghatározó módon érvényesül, amellyel szemben azonban a feminizmus törekvései is megjelenítődnek az elemzett filmekben, elnyomott ellen-ideológiaként értelmezhetően. A dolgozatomban arra törekszem, hogy magyarázatokat szolgáltatassak arra, hogyan jelenítődnek meg a feminista törekvések az elemzett filmekben, és hogyan törekedik a hegemon maszkulinitás domináns pozíciója megteremtésére és megőrzésére előbbiekkal szemben. A hegemon maszkulinitás és a feminizmus között, a hegemonia logikájának megfelelő egyeztetési, egyezkedési folyamatokat feltételezek, amelyek révén a hegemon maszkulinitás a konszenzus megteremtéséért tesz erőfeszítéseket a domináns olvasatok szintjén. A feltételezésem szerint az egyetértés megteremtéséhez szükségessé válik a feminizmus pozícióinak bizonyos fokú integrálása.

A feminizmus törekvéseinek megjelenítése hipotézisem szerint összefüggésbe hozható a női karakterek reprezentációjával, eltérő mértékben a nőkép különböző dimenzióiban: nők aktivitása, céljai, nő-férfi viszony, nő-nő viszony a nyilvános életben, valamint mindezen dimenziók a magánéletre vonatkozóan, illetve a női test megjelenítése. Feltételezem, hogy a feminizmus törekvései leginkább a női célok dimenziójában jelenítődnek meg, erősebb mértékben a nyilvános életben és némileg kevésbé jellemző módon a magánélet területén. A feminizmus erőfeszítései

feltételezeten kimutathatók a nő-nő viszonyban, a nő-férfi viszonyban, mindkét területen, valamint a női test reprezentációjában is. Ugyanakkor a hegemon maszkulinitás konszenzusteremtő folyamatai is megragadhatók e dimenziók kapcsán, főként a nő-férfi viszonyokon keresztül, de a női test ábrázolása is az alkufolyamatok kiemelt területévé válhat.

A hipotézisek ellenőrzésén túl a dolgozat arra keresi a magyarázatot, hogyan zajlanak az egyezkedési folyamatok, amelyeket a hegemon maszkulinitás a feminizmussal folytat a filmtextusokban. A kérdésem a hegemon maszkulinitás és a feminizmus közötti viszonyra és a hegemonia elérésének módjára vonatkozik: hogyan valósul meg a hegemoniára való törekvés és az ellenállás a filmben, mint sajátos és komplex kulturális termékben, ugyanakkor számos konvenció által meghatározott textusban. A kutatás a magyarázatot a hegemon ideológiának a népszerű film textusának lehetőségeihez és adottságaihoz igazodó stratégiákban találja meg, ezeknek a felderítésére és leírására tesz kísérletet. Végző soron a filmek nő- és férfi-ábrázolásai a hegemon maszkulinitás konszenzus-teremtő stratégiáinak és a feminizmus érvényesülési illetve ellenállási törekvéseinek együttes eredményeként értelmezhetők.

#### **4. Fejezet: A kutatás módszertana**

A filmes reprezentációk elemzéséhez leginkább a kritikai kultúrakutatás, és ezen belül a feminista kritikai kultúrakutatás eszköztárát használtam fel, illetve az ehhez kapcsolódó elméleti alapfeltevéseket is integráltam a dolgozatban. E választást a feminista és általános filmelméletek és filmelemzések szakirodalmának beható tanulmányozása előzte meg, amelyet a dolgozatom első részében mutattam be.

Az elemzésekhez irányvonalként és szempontrendszerként felhasználtam a Hadas Miklós filmelemzésekre épülő kutatása során kifejlesztett kvalitatív elemzési séma azon elemeit, amelyeket problémafelvetéseim indokoltak, illetve kis kiegészítéseket is alkalmaztam ezen. Az elemzési séma azonban leginkább vázlatszerűen tárgyalja a nőkép általam vizsgált dimenzióit, amelyhez képest az egyes filmek kapcsán kidolgozottabb interpretációk megalkotása vált szükségessé.

Ezen értelmezéseket szintetizált formában építettem be dolgozatomba. Az értelmezések megalkotásában jól hasznosíthattam a feminista filmelmélet egyes megismert módszereit, a textuális azonosulási pozíciók, a test reprezentációja, illetve a narrátor szerepének elemzése kapcsán. Meggyőződésem, hogy a film olyan komplex textusnak tekinthető, amelyet még szociológusként sem túlzottan ajánlott az alapvető filmtudományi ismeretek hiányában elemezni.

A kulturális reprezentációk vizsgálatának szempontjából a kritikai kultúrakutatói paradigma látszik a leginkább szociologikusnak, és ugyanakkor a dolgozat elemzési céljának megfelelőnek. A kritikai kultúrakutatás amellett, hogy a nem kifejezetten feminista elemzésekben is törekszik az alárendelt pozíciójú, marginális helyzetű csoportok szemszögéből közelíteni a témákhoz, fokozott figyelmet fordít a társadalmi osztály, az életkor és az etnikai, faji hovatartozás együttes hatásának jelentőségére a reprezentációk elemzésében. A kritikai kultúrakutatás szakirodalma számos példát szolgáltat a különböző típusú kulturális termékekkel – köztük a népszerű filmek - összefüggő reprezentációkban megjelenített, egymással oppozícióban álló, hegemoniára törekvő pozíciók elemzésére.

A kritikai kultúrakutatás szemléletében a filmekben felfedezhető oppozíciók a versengő ideológiai pozíciók termékeinek tekinthetők (Turner [1996]). Ehhez igazodva módszertanilag a hegemon maszkulinitás és feminizmus közötti alkufolyamatokat a filmbeli főbb oppozíciók összeegyeztetésére tett kísérletek nyomon követése, illetve ezen oppozíciókkal szorosan összefüggő, domináns és versengő olvasatok összehasonlítása révén vizsgáltam. Az általam kidolgozott elemzési keretben a filmekben megjelenített alapvető oppozíciót a *nő-férfi* dichotómia képezi, amellyel szorosan összefügg az *alá-fölérendeltségi viszony*, mint *hatalmi viszony*. Mind a hegemon maszkulinitás, mind pedig a feminizmus pozíciója szempontjából releváns oppozíciót képez a *nyilvános/privát szféra* megkülönböztetés. A dolgozatot főként e három fontos megkülönböztetés figyelembevételére alapján strukturálom. Az elemzett filmekben, néhány esetben fontos szerepet játszik a *fehér/nem fehér*, mint bőrszínre vonatkozó oppozíció (a *Távol Afrikától* (1985), *Miss Daisy sofőrje* (1989) című filmek esetében), illetve a *vagyonos/szegény*, mint a társadalmi osztállyal összefüggő oppozíció.

Az egyes filmek többféleképpen interpretálhatók, azonban a lehetséges olvasatok közül általában felismerhetővé válik a domináns, vagy preferált olvasat. A



fentebb említett, ideológiai pozíciókkal összefüggő oppozíciókat leginkább a filmtextus által dominánsként meghatározott olvasatban vizsgálom. Ugyanakkor az elemzés egyes részeiben azokkal a lehetséges, alternatív olvasatokkal is foglalkozom, amelyek a feminizmus pozíciójából értelmezhetők. Mind a domináns, mind pedig az alternatív értelmezések leírása esetében a filmtextus által teremtett azonosulási pozíciókat, vagyis az egyes szereplőkkel való azonosulási lehetőségeket veszem alapul, amelyeknek a korai feminista filmelméletek megkülönböztetett figyelmet szenteltek. Ha a nő-férfi dichotómiát a filmbeli jelentéseket strukturáló fő oppozícióként értelmezem, akkor a filmekben a női illetve a férfi szereplő perspektívájával való azonosulási folyamat azt eredményezheti, hogy a domináns és alternatív olvasat is hangsúlyos oppozícióban áll egymással. Egyes filmekben a narrátor személye jelentősen befolyásolja a textuálisan létrehozott azonosulási pozíciókat és a domináns olvasat súlyát, problematikusabbá téve az alternatív értelmezések létrehozását.

Az elemzett filmek közül jó néhányban a nő-férfi dichotómia a narratívát szervező fő oppozícióként működik, ezekben az esetekben a narratíva valamilyen értelemben a férfi és a női (fő)szereplő közötti konfliktusra épül: *Száll a kakukk fészkére* (1975), *Kramer kontra Kramer* (1979), *Átlagemberek* (1980), *Becéző szavak* (1983), *Távol Afrikától* (1985), *Miss Daisy sofőrje* (1989), *Amerikai szépség* (1999). A nő-férfi oppozíció emellett számos más filmben is fontos szerepet játszik: *A Keresztapa 2.* (1974), *Annie Hall* (1997), *Az utolsó császár* (1987), *A bárányok hallgatnak* (1991), *Az angol beteg* (1996), *Gladiátor* (2000), *Millió dolláros bébi* (2004). Ezekben a filmekben a férfi és női szereplő közötti viszonyok a konfliktus mellett egyéb mintázatokat is mutatnak, pl. ellentmondásokkal terhes együttműködés. A nő-férfi dichotómia oppozíció-jellege itt kevésbé nyilvánvaló, mint azokban a filmekben, amelyek nyíltan egy nő-férfi konfliktusra épülnek. A hegemon maszkulinitás működése révén a filmekben az ellentétek összeegyeztetési folyamatának lehetünk tanúi, ami azonban nem zárja ki az ellentétes pozíciókat elfoglaló felek közötti harcot sem, illetve a hatalom kényszeren alapuló érvényesítését.

Az oppozíciók összeegyeztetésének filmbeli stratégiái és a hegemon maszkulinitás konszenzusra törekvő stratégiái között analógiák, illetve párhuzamok fedezhetők fel. A dolgozatomban textuális elemzést végzek, amelyben feltételezem, hogy a filmtextus potenciális azonosulási pozíciókat teremt a néző számára, amelyek

összefüggésbe hozhatók a film jelentéseinek – köztük a nők reprezentációja - domináns és alternatív olvasataival. A textuális azonosulási pozíció fogalma a pszichoanalitikus filmelméletben a leghangsúlyozottabb, de a film, mint kulturális termék vizsgálatával összefüggésben a kritikai kultúrakutatás is beilleszti saját elméleti keretébe. A kritikai kultúrakutatás szemléletében a textuális azonosulási pozíciók, a pszichoanalitikus elmélet feltételezésével ellentétben, nem határozzák meg döntő mértékben a nézői azonosulást. A konkrét nézőközönségek szintjén ugyanis a film által felkínált azonosulási pozíciókhoz való viszony, tágabb értelemben pedig az ezen azonosulási pozíciókkal is összefüggő lehetséges olvasatok megalkotása a nézők számos társadalmi jellemzőjével összefüggést mutat (Walkerdine [1999]). Álláspontom megfelel a kritikai kultúrakutatás feltételezésének, a film által teremtett textuális azonosulási pozíciókat, az ezekkel összefüggésbe hozható lehetséges olvasatokat csupán az azonosulást meghatározó tényezők egy csoportjának tekintem; a dolgozatban azonban a textuális elemzésre koncentrálok. Emellett tudatában vagyok annak, hogy, hogy saját magamnak, mint bizonyos társadalmi meghatározottságú és feminista beállítottságú elemzőnek szerepe van a dolgozatban leírt értelmezések megalkotásában. A teljes „objektivitás” a filmelemzésben, mint értelmezésekre épülő tevékenységben nem lehetséges, mindvégig tudatában kell lenni viszont szituáltságunknak és ennek potenciális következményeinek, hogy megelőzzük a saját várakozásaink eredményként való prezentálását.

A dolgozat jelentős részében a filmtextuson belüli egyezkedéseket vizsgálom a hegemon maszkulinitás és a feminizmus között, a nőkép dimenzióiban: nők aktivitása a nyilvános életben illetve a magánéletben, a nő-férfi, nő-nő és nő-gyermek viszonyok a magánéletben és a nyilvános életben, nők céljai és ezzel összefüggő stratégiai tevékenysége, a női test reprezentációja.

### III. RÉSZ: ELEMZÉSEK

#### 1. Fejezet: A társadalmi osztály, az életkor és az etnikai, faji hovatartozás jelentősége a nők reprezentációjában

A fenti tényezőkkel összefüggésben a társadalmi egyenlőtlenségekkel foglalkozó szociológia (Bradley [1996]) álláspontja, hogy ezeket nem elkülönítetten, hanem együttes hatásukban kell vizsgálni. E tényezők és a társadalmi nem közötti dinamika jelentős mértékben meghatározza az egyes feminitások és maszkulinitások közötti egyenlőtlenségeket is. A filmek szereplőinek esetében ez fokozottan így van: például csak találgatni lehet, hogy mennyiben változna egy adott szereplő hatalmi helyzete azáltal, ha fiatalabb vagy idősebb lenne, más társadalmi osztályhoz tartozna.

A társadalmi osztály az egyik leggyakrabban említett tényező a fent megnevezettek között. Az elemzett filmekben felfedezhető, hogy a középosztálybeliség egyfajta normativitás jelleggel bír. Ez a tény az *Átlagemberek* (1980) című filmben a leghangsúlyozottabb, ahol a felső középosztálybeli nukleáris család tagjait tekintik „átlagemberek”-nek. A fenti tény naturalizált módon jelenítődik meg a filmben: a szereplők ezen osztályhoz tartozása nem problematizált, nincs összefüggésben sajátos konfliktusokkal, nem beszélnek róla a szereplők. A filmekben a szereplők valamely társadalmi osztályhoz tartozásának csupán akkor tulajdonítanak „jelentőséget”, ha ez a középosztálytól eltérő. Kevés olyan alkotás van, amelyben maga a középosztálybeliség problematizálódik; ez legkifejezettebben az *Amerikai szépség* (1999) című filmben történik meg. A főszereplő nő, Carolyn Burnham jelentős hangsúlyt fektet a középosztályhoz tartozás anyagi háttérének fenntartásának: keményen küzd ingatlanközvetítői szakmájában, illetve kétségbeesik akkor, amikor férje távozik jól fizető munkájából – valószínűleg ezzel csak a küszöbön álló elbocsátást előzte meg – és alacsony bérezéssel járó állást vállal egy gyorsétteremben. Carolyn Burnham a középosztálybeliség szimbolikus tényezőire is jelentős energiát fordít, amelynek példái a házuk előkertjének rendszeres, sőt,

szertartás jellegű ápolása, a szomszédokkal való, felszínesnek tűnő kapcsolattartás, a lakás reprezentációs jellegű berendezése. A középosztálybeliség fenntartására irányuló erőfeszítések azért lépnek túl a naturalizáció szintjén, mert a – szintén ezen osztályhoz sorolható - férfi főszereplő mindezeket nyíltan megkérdőjelezi. Az *Annie Hall* (1977) című filmben a középosztálybeli származás válik problematizálttá, amelyben fontos szerepet játszik az etnikai háttérrel való összefüggés. Alvy Singer alsó középosztálybeli zsidó családból származik, amelynek bizonyos tagjai a holokauszt áldozataivá váltak. A férfi a traumákat magában hordozza, ezzel jelentősen összefügg pesszimista életszemlélete és kritikai beállítottsága. Saját származását összehasonlítja élettársa, Annie Hall felső középosztálybeli, angolszász, feltehetően protestáns vagy katolikus családi háttérével, ezáltal a fenti tényezők kikerülnek a magától értetődőség szintjéről. A főszereplő nő a fenti tényezők által meghatározottan, jelentősen előnyös helyzetüként reprezentált a filmben. Az őt meghatározó tényezők a személyiségében egyfajta magabiztosságként és optimizmusként nyilvánulnak meg, amely pozitívan kihat céljai kitűzésére és megvalósítására.

A *Becéző szavak* (1983) című filmben Aurora Greenway és lánya, Emma Greenway is a középosztályhoz tartozik, sőt, az anyának férje halála után sincsenek megélhetési gondjai, annak ellenére, hogy feltehetően nem folytat kereső foglalkozást. Amikor azonban Emma Greenway férjhez megy, és három gyermeket szül, férjének viszonylag alacsony fizetése miatt az új családnak megélhetési nehézségei lesznek a megszokott középosztálybeli életmódhoz képest. Emma Greenway, aki továbbra is megőrzi társadalmi helyzetét, egy potenciális örökségtárgyat képező festményen kívül, amelytől nem hajlandó megválni, nem tud anyagilag a lánya segítségére lenni. A filmben tulajdonképpen nem a középosztálybeliség problematizálódik, hanem az ezzel összefüggő anyagi jólét fenntartásának átmeneti nehézségei jelenítődnek meg diszkurzív szinten – a férj ugyanis idővel magasabb beosztásba kerül, amelynek következtében lehetővé válna e nehézségek áthidalása.

Az elemzett női karakterek középosztálybeli státusa, az *Átlagemberek* (1980) című filmhez hasonlóan nem problematizált a *Száll a kakukk fészkére* (1975), *Kramer kontra Kramer* (1978), *A bárányok hallgatnak* (1991), *Egy csodálatos elme* (2001) filmekben, vagyis a középosztályhoz tartozással jellemezhető női főszereplők több, mint a felében. A női karakterek megkülönböztethetők aszerint, hogy

társadalmi helyzetüket saját foglalkozásuk és az ebből származó jövedelem, vagy pedig családjuk illetve férjük társadalmi helyzete, jövedelme határozza meg. Ez utóbbi eset áll fenn azokban a filmekben, amelyekben a nő háziasszony és anya, illetve nincs kereső foglalkozása: Beth Jarrett (*Átlagemberek*, 1980), Aurora Greenway és Emma Greenway Horton (*Becéző szavak*, 1983) esetében. Annie Hall-ról (*Annie Hall*, 1977) nem tudjuk, miből tartja fenn magát, mivel az éneklés és fényképezés inkább önmegvalósítási próbálkozásokként, mint megélhetési forrásokként vannak bemutatva. Ennek ellenére nincsenek anyagi gondjai, felnőttképzésre és analitikusra is költ – csak következtetni lehet arra, hogy családjá segíti anyagilag. Kereső foglalkozásban van Mildred Ratched osztályvezető nővérként (*Száll a kakukk fészkére*, 1975), Clarice Starling bűnügyi nyomozóként (*A bárányok hallgatnak*, 1991), Carolyn Burnham ingatlanközvetítőként (*Amerikai szépség*, 1999) és Alicia Nash (*Egy csodálatos elme*, 2001). Eltartott státusból keresővé, foglalkoztatottá válik, erős belső motivációból, Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1978). Feltehetően nyugdíjas tanár Daisy Werthan (*Miss Daisy sofőrje*, 1989).

Míg a fentebb említett női karakterek a középosztályhoz sorolhatók, ennél jóval kisebb számban találunk alsóbb osztályhoz tartozó női karaktereket. Közülük kereső munkát végez Adrianna Pennino (*Rocky*, 1976), Jenny Curran – csupán a film végén, fia születését követő néhány évben – (*Forest Gump*, 1994), Maggie Fitzgerald (*Millió dolláros bébi*, 2004). Velma Kelly (*Chicago*, 2002) befutott revüasztár, feltehetően jövedelemmel is rendelkezik. Eltartottként szerepel Constanze Mozart (*Amadeus*, 1984), Roxie Hart (*Chicago*, 2002).

A felsőbb osztályhoz tartozó női karakterek közül csupán Karen Blixen (*Távol Afrikától*, 1985) végez kereső munkát, „önfoglalkoztatóként”, saját farmján. A többi felsőbb osztálybeli női karakter eltartottként van bemutatva, családjától illetve férjétől való anyagi függésben: Kay Corleone (*A Keresztapa 2.*, 1974), Kasturba M. Gandhi (*Gandhi*, 1982), Wan Jung Elizabeth és Wen Hsiu (*Az utolsó császár*, 1987), Katharine Clifton (*Az angol beteg*, 1996), Rose DeWitt Bukater (*Titanic*, 1997), Viola De Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998), Lucilla (*Gladiátor*, 2000).

A felső osztálybeli nők jelentős részét – kivétel Kay Corleone *A Keresztapa 2.* (1974) című alkotásban- történelmi filmekben találjuk. Ezek a történelmi filmek, amelyek elnyerték a Legjobb filmnek járó Oscar-díjat, különböző múltbeli időpontokban játszódnak, Amerikán kívüli helyszínen. Az a tény, hogy a felsőbb

osztálybeli nőket „egzotikus” helyszíneken játszódó történelmi filmek kontextusában ábrázolják, azt a lehetséges értelmezést hordozza magában, hogy a filmek nőreprezentációjában a középosztálybeliséghez képest magasabb társadalmi helyzet az amerikai társadalmi rétegződéshez képest „idegenként” definiált. Kay Corleone esete még meg is erősíti ezt az értelmezést. A női karaktert *A Keresztapa 1.* (1972) című filmben – ahol csak epizódszerepet játszott, ezért külön nem tértem ki rá – középosztálybeliként ismerjük meg, aki *A Keresztapa 2.* (1974) című filmben, férje családjának anyagi felemelkedése révén kerül a felsőbb osztályba. Ez a társadalmi felemelkedés azonban törvénytelen úton történik. Ráadásul az olasz-amerikai származású nagycsalád etnikailag szerveződik, a többségi társadalomhoz csupán kikényszerített érdekei által kapcsolódik – az a család tehát, amely által, rövid időre, Kay Corleone a magasabb társadalmi osztályba kerül, többszörösen is idegenként értelmezhető az amerikai társadalomhoz képest.

Ugyanakkor egyes, az amerikaitól eltérő helyszíneken játszódó, történelmi témájú filmekben, mint a *Gladiátor* (2000), *Távol Afrikától* (1985), amerikai – esetleg brit - filmsztárok szerepelnek. Ha kontextuális megközelítést használnánk az elemzésben, kimutathatnánk, hogy e sztárok perszónája többnyire „amerikai” „angolszász” „fehér” asszociációkat hordoz. Ugyanakkor e filmek olyan kérdéseket próbálnak megoldani, más szóval olyan oppozíciók összeegyeztetésére vállalkoznak, amelyek az amerikai társadalomban is relevánsak, és amelyek közül én a férfi/nő, gazdag/szegény, alárendelt/fölérendelt oppozíciókat emeltem ki. Így válik lehetségessé az, hogy a történelmi film kontextusában megjelenített, felső osztálybeli státusú női karakterek révén, a középosztálybelinél magasabb társadalmi helyzet mégis összefüggésbe hozható az amerikai filmekben megragadható hegemon maszkulinitás illetve feminizmus pozícióival.

Az életkornak szintén kiemelt, bár első látásra nem nyilvánvaló jelentősége van a nőreprezentációkban. A filmek nagyrészt aktív- és nagykorú nőket mutatnak be, egy esetben kamasz lányokat: Jane Burnham, Angela Hayes az *Amerikai szépség* (1999) című filmben, Jenny Curran-t kisgyermekként is a *Forest Gump* (1994) című filmben, illetve Kay Corleone kislányát *A Keresztapa 2.* (1974) című alkotásban, néhány jelenet erejéig. Idős nők igen ritkán reprezentáltak a filmekben, főszerepben pedig csupán egyszer: Daisy Werthan a *Miss Daisy sofőrje* (1989) című filmben. Ez számomra azt jelzi, hogy mind a hegemon maszkulinitás, mind pedig a feminizmus törekvései az elemzett filmekben jórészt az aktív korú nőkre összpontosítanak, kevés

figyelmet fordítva az ezen kívül eső korú, főként az idősebb nőkre. Az életkor és a társadalmi helyzet összefüggése Maggie Fitzgerald (*Millió dolláros bébi*, 2004) esetében hangsúlyozott, ráadásul a nő céljaival és ezek kivitelezésének lehetőségével összefüggésben. Maggie Fitzgerald 33 éves, nehéz társadalmi helyzetű. Elmondása alapján megtudjuk, hogy kamaszkora óta önállóan, felszolgálói és egyéb, szakképzettséget nem igénylő munkákból tartja fenn magát. A célja, a női boksztolás terén való érvényesülés azonban csak ebben az életkorban válik számára megvalósíthatóvá, korábban nem lett volna lehetősége edzőre és felszerelésre költeni. Ugyanakkor ebben az életkorban már szinte késő boksztolóvá válnia. Társadalmi háttéréből és életkorából származó hátrányát azonban hihetetlen elszántsággal, szorgalommal, kitartással és aszkétikus életmóddal próbálja ellensúlyozni.

Az egyetlen idős korú női főszereplő, Daisy Werthan (*Miss Daisy sofőrje*, 1989) reprezentációjában a kor, etnikai és vallási háttér, illetve társadalmi osztály kölcsönhatása figyelhető meg. A filmben a férfi főszereplő, Hoke Colburn ábrázolásában a társadalmi osztály, faj és életkor dinamikája kap jelentőséget. Mindezek a tényezők jelentősen meghatározzák a női és a férfi főszereplő közötti viszonyt, amelynek alakulásában a személyiségjegyek és célok is fontos szerepet játszanak.

A faji és etnikai hovatartozás viszonylag kevés filmben van diszkurzív módon megjelenítve a női karakterek reprezentációjában. A filmek női karakterei fehérek, a férfi szereplők nagy része is, Hoke Colburn (*Miss Daisy sofőrje*, 1989), Eddie Scrap-Iron Dupris (*Millió dolláros bébi* (2004), Farah (*Távol Afrikától*, 1985) kivételével. A *Gandhi* (1982) című filmben a jelentős női (mellék)szereplő, Kasturba M. Gandhi hindu nemzetiségű, valamint feltehetően az őt alakító színésznő Rohini Hattangadi is - a neve és az alapján, hogy jórészt indiai filmekben játszik. *Az utolsó császár* (1987) című filmben az elemzett női karakterek és a férfi főszereplő kínai nemzetiségű. A nemzetiségük a kínai-japán konfliktusban válik tematizálttá, addig a filmben leginkább a nyugatitól jelentősen eltérő egzotikus kultúrához tartozással asszociált az amerikai és európai nézők számára.

A társadalmi osztály, az életkor és az etnikai, faji hovatartozás szempontjait a dolgozat további részeiben, a nők reprezentációját alkotó különböző dimenzióival összefüggésben, relevanciájuknak megfelelően beépítem az elemzésbe.

## 2. Fejezet: A nők reprezentációja a nyilvános szférában

### 2.1. A nők aktivitása a nyilvános szférában

A nőknek a nyilvános szféra hagyományosan férfi-területként értelmezett világában való érvényesülését a mainstream feminizmus egyik fő tézisének tekinthetjük. A kereső munka-tevékenységeket és az egyéb, nyilvánosság területéhez kötődő tevékenységeket egyaránt a nyilvános szférához soroltam. A legtöbb kereső munka-tevékenység a nyilvános térben zajlik. A filmek között, egy esetben felfedezhető olyan, nő által végzett tevékenység, amely a munka területéhez tartozik, de nem a tágabb értelemben vett nyilvánossághoz: Karen Blixen (*Távol Afrikától*, 1985) saját farmját vezeti és a farm munkálataiban maga is aktívan részt vesz. A női karakterek egy részének tevékenységei a nyilvánossághoz kötődnek, de nem kereső jellegűek, pl. Kasturba M. Gandhi (*Gandhi*, 1982) felszólalásai a tüntetéseken, illetve olyan, leginkább önmegvalósítással, mint kereső tevékenységgel összefüggő aktivitások, mint az énekesnői illetve színésznői tevékenység, Annie Hall (*Annie Hall*, 1977), Viola De Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998), Roxie Hart, Velma Kelly (*Chicago*, 2002) esetében. A nyilvános szférát a magánélet szférájához viszonyítom, amely szembeállítás mind a hegemon maszkulinitás, mind pedig a feminizmus álláspontja szerint lényeges opozícióként értelmezhető.

A nők filmbeli aktivitását a hatalomhoz való hozzáféréssel összefüggésben vizsgálom. A nyilvános szférában végzett tevékenység, valamint a hatalomhoz való hozzáférés együttes szempontjai alapján az elemzett filmekben ábrázolt szereplőnőket négy csoportba sorolom – itt nem tárgyalom azon nők esetét, akik kizárólag a magánszféra területén tevékenykednek. A filmek egy csoportja olyan nőket jelenít meg, akik birtokolni akarják a hegemon maszkulinitás ideológiája által meghatározott, hatalommal telített férfi-pozíciót, mint olyat, amely számukra is hozzáférhetővé teszi az alapértelmezésben csak a férfiak számára adott privilégiumokat. Az elemzett filmekben ez nagyrészt a munka területén keresztül valósítható meg. A hegemon férfiuralmi renden belül hatalomhoz jutó nők egy csoportja hagyományosan férfi-foglalkozásnak tekintett pozíciót szerez magának. Karen Blixen, a *Távol Afrikától* (1985) című film főszereplőnöje farmot vezet, A



*bárányok hallgatnak* (1991) című alkotásban Clarice Starling bűnügyi nyomozó veszélyes gyilkosokkal veszi fel a harcot; Maggie Fitzgerald a *Millió dolláros bébi* (2004) című filmben a nemrég intézményesült és kuriózumnak számító, a férfi bokszhoz képest sokkal gyengébb legitimitású női boksz területén kíván eredményeket elérni.

Néhány filmben – ezek képezik a második csoportot - a nők olyan munkát végeznek, amely a hagyományos férfiuralmi renden belül a nők számára is legitim módon hozzáférhető, viszont ezekben az egyedi esetekben hatalmi pozícióként működik, illetve a hatalomhoz való hozzáférést biztosít. Mildred Ratched ápolónő a *Száll a kakukk fészkére* (1975) című filmben, Carolyn Burnham az *Amerikai szépség* (1999) című filmben ingatlan-értékesítőként dolgozik. Ezeket az állásokat azonban a két szereplő hatalmi pozícióként értelmezi, és ennek megfelelően viselkedik. Mildred Ratched nemcsak ápolónő, hanem osztályvezető nővér. Azt a korántsem átlagos esetet jeleníti meg, amikor egy intézményi hierarchiában egy nő számottevő hatalommal és önálló döntéskörrel rendelkezik egy alegység felett, amelyet férfiak – bár ez esetben nem alkalmazottak, hanem ápoltak – alkotnak. Carolyn Burnham önálló munkát végez, nincs alárendelt pozícióban. Erős versenyszellem jellemző rá, teljesítménye révén kívánja megelőzni vetélytársait. A „kenyérkeresővé válás” a magánélet területén érvényesülő hatalmi törekvéseit legitimálja saját maga számára.

A nők kereső munkája diszkurzív szinten olyan esetben is megjeleníthető, és jelentőségre tehet szert a filmekben, amikor konkrétan nincs bemutatva, csupán „beszélnek róla”. Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1979) a nők számára is legitim módon hozzáférhető divattervezői szakmában helyezkedik el, férjétől való különköltözése után. A nyilvánosság előtt, a bírósági perben elmondja, hogy gyermeke születése előtt kreatív, tervezői munkát végzett; mikor azonban újra munkát akart vállalni, férje helytelenítésével találkozott. Munkáját az önmegvalósítás egy módjának tekinti. A bírósági tárgyaláson a nő elmondja, Ted Kramer házasságuk alatt azzal rombolta az önbizalmát, hogy a bébiszitterre sem lenne elég az a pénz, amit keresne. Különköltözése után Joanna Kramer sportruha-tervezőként áll munkába, magasabb évi jövedelemre téve szert, mint a férje. Ezek a kimondott, megtárgyalt, vagyis diszkurzívan megjelenített tények pozitívan befolyásolják a nő bírósági esélyét a gyermek nála való elhelyezésében. Joanna Kramer a bírósági perben bizonyos hatalomra tesz szert a férje felett, munkája és jövedelme révén. A nők kereső munkájának és családon belüli hatalmi helyzetének összefüggéseire a

feminizmus is felhívja a figyelmet, ennek kontextusában a férj negatív hozzáállása felesége munkavállalásához saját hatalmi pozíciójának megőrzésére való – feltehetően nem tudatosított – törekvéseként is értelmezhető.

A feminizmus egységesen képviseli azt a nézetet, hogy a nőket cselekvő szubjektumként kell feltételezni és bemutatni. A cselekvő szubjektum hatalmi irányultságát a szereplőnők fenti két csoportja kapcsán tárgyaltam; ezekben az esetekben a munkakör betöltése egyben hatalmi pozíció birtoklását is jelenti. E női karaktereknek a hatalomhoz való hozzáférése alapvetően inkább a meglévő társadalmi renden belül történik. Mintegy „a szabályt erősítő kivételként” részesülnek a jórészt férfiak számára fenntartott hatalomból.

A feminizmus egy következő, a filmekben is megjelenített tétele a nők önmegvalósítása, önfelfedezése, amelyben szintén szerepet játszik a női cselekvőiség. Az elemzett filmekben megjelenített nők – akiket a harmadik csoportba soroltam - az önmegvalósítás, cselekvő szubjektivitásuk megalkotása érdekében vesznek részt a nyilvános életben. Nem, vagy csak igen kis mértékben jellemezhetőek hatalmi törekvésekkel. Annie Hall (*Annie Hall*, 1978) énekesnőként és fényképészként próbálja megalkotni önmagát, Jenny Curran (*Forest Gump*, 1994) énekesnőként is próbálkozik, a vagyonos és előkelő származású Viola de Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998) pedig színészként lép fel, titokban, a film 16. századot ábrázoló kontextusában, amikor ez csak a mesterség kizárólag a férfiak számára volt hozzáférhető. Roxie Hart és Velma Kelly (*Chicago*, 2002) a show-businessben, énekesnőként-előadóként tevékenykednek, vagy készülnek erre. A két szereplő az önmegvalósítási lehetőség mellett azonban kiemelt társadalmi státust is tulajdonít az önálló előadói számnak, valamint az olyannak, ahol a központi szerepet játszhatnak.

A női szereplők negyedik csoportja a munkát csupán megélhetési forrásnak tekinti, a hegemon ideológia egy igen populáris nézetét közvetítve, mely szerint a nők leginkább a megélhetésért, vagy anyagi kényszer miatt dolgoznak. Adrianna Pennino (*Rocky*, 1976) eladó és állatgondozó egy kisállat-kereskedésben, Jenny Curran (*Forrest Gump*, 1994) gyermeke születése után felszolgálóként vállal munkát, az egyetemet végzett Alicia Nash (*Egy csodálatos elme*, 2001) munkahelyéről csak annyit tudunk meg, hogy otthonához közeli, így könnyebben tudja gondozni kisgyermekét és skizofréniában szenvedő férjét. Családalapítása előtt és terhessége alatt festőművészi tevékenységet is végzett, feltehetően hobbi-szinten.

A nők nyilvánosság és munka területén való aktivitása az általuk kitűzött célok kontextusában is vizsgálható, amely a következő alfejezetben valósul meg.

## 2.2. A nők céljai a nyilvános szférában

A nőkép e dimenziójával kapcsolatos hipotézisem az volt, hogy a feminizmus téziseinek hatása itt tapasztalható a leginkább. Feltételezhető volt továbbá, hogy a hegemon maszkulinitással való konfrontálódásuk eredményeként ezek a célok csak kisebb mértékben valósulnak meg. Az elemzések alapján megállapítható, hogy filmek női karaktereinek egy csoportja valóban a feminizmus által támogatott és javasolt célokat tűz ki maga elé. Mindezen szereplők esetében a célok megfogalmazása diszkurzívan megjelenítődik, a szereplők beszélnek erről más szereplőkkel, esetleg konfliktusba is keverednek a céljaik megfogalmazása és a megvalósításukra törekvés miatt. A munka illetve a nyilvánosság területén való tevékenykedéssel kapcsolatos célok potenciálisan összefüggnek a feminista célkitűzésekkel. A feminizmus hatásának tanulmányozásában azon esetek a legrelevánsabbak, amikor a nők a munka illetve nyilvánosság területére való belépésüket és részvételüket célként értelmezik. Mildred Ratched (*Száll a kakukk fészkére*, 1975) az általa vezetett elmeógyógyintézeti osztály rendjének és fegyelmének a fenntartást tűzi ki célul maga elé – ez csak részben sikerül. Annie Hall (*Annie Hall*, 1977) fényképészként, majd énekesnőként kívánja megvalósítani önmagát – ebből énekesnői ambíciói valósulnak meg. Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1978) újra munkába akar állni, gyermeke születése előtt ugyanis dolgozott és szerette munkáját. Célja csak azt követően valósul meg, miután különköltözik férjétől. Karen Blixen (*Távol Afrikától*, 1985) farmot akar vásárolni és ezen termelő tevékenységet végezni – néhány évig sikerül fenntartania a vásárolt farmot, ezt követően vállalkozása csődbe megy. Clarice Starling (*A bárányok hallgatnak*, 1991) nyomozónő a veszélyes, pszichopata gyilkost akarja megtalálni és ártalmatlanná tenni – ez sikerül neki, de csupán egy másik pszichopata gyilkos segítségével. Viola de Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998) színészként kíván fellépni, annak ellenére, hogy ez a film által ábrázolt történelmi korban és helyszínen a nők számára tiltott tevékenység. Carolyn Burnham (*Amerikai szépség*, 1999) sikeres akar lenni ingatlanközvetítői szakmájában – kudarcot vall a filmben

bemutatott próbálkozásaiban. Roxie Hart és Velma Kelly (*Chicago*, 2002) revüsztrákként szeretne érvényesülni – utóbbi nő korábban már sikeres volt ebben, de börtönbe kerülése miatt megszakadt a pályája. Maggie Fitzgerald (*Millió dolláros bébi*, 2004) pedig hivatásos női bokszoló, majd bajnok akar lenni, miközben jó ideig felszolgálónőként dolgozik, hogy anyagilag fenntartsa magát. A kilenc film közül háromban, összesen négy női szereplő van, akik kizárólag a munkával illetve nyilvános szerepléssel összefüggő célokkal rendelkeznek: Mildred Ratched (*Száll a kakukk fészkére*, 1975), Clarice Starling (*A bárányok hallgatnak*, 1991), Roxie Hart és Velma Kelly (*Chicago*, 2002) – minden évtizedben egy filmben, kivéve az 1980-as éveket, ahol nincs ilyen eset.

A fenti tevékenység-területek és az ezekkel kapcsolatos célok között azonban megkülönböztetjük azokat a területeket, amelyekkel kapcsolatban már a korai feministák felhívták a figyelmet (Beauvoir [1969]), hogy a hagyományosan nőiesnek tekintett tulajdonságokat, sőt, ezek túlhangsúlyozását igénylik a nőktől, mint az énekesnői vagy színésznői pálya. A mintában ez Annie Hall (*Annie Hall*, 1977), Viola de Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998), Roxie Hart és Velma Kelly (*Chicago*, 2002) esetében fordul elő, vagyis a nyilvánosság illetve munka terén célokat kitűző nőknek csaknem egyharmadában. Azt a tényt, hogy a nők e céljai sikeresen megvalósulnak a filmekben – bár Viola de Lesseps esetében csak egy előadás erejéig – annak tulajdonítom, hogy a hegemon maszkulinitás az énekesnői és színésznői foglalkozásokhoz megengedőbb, sőt, helyeslőbb módon viszonyul, mint a hagyományosan csak a férfiak számára fenntartott foglalkozásokhoz. Ez utóbbiak történetileg meghatározott voltára viszont éppen a *Szerelmes Shakespeare* (1998) című film mutat rá: a mai szemmel nők számára is problémamentesen hozzáférhető színészi pálya valamikor csak a férfiak számára volt nyitott. A „hagyományosan férfiak számára” vagy „nők számára” elérhető foglalkozások kategóriáit a dolgozatomban jórészt a 20. századi kontextusban értelmezem, bár tudatában vagyok annak, hogy a kategória e század folyamán is bizonyos változásokon ment keresztül. Az elemzett filmekben a nők által elfoglalt és elfoglalni kívánt foglalkozási pozíciókra való utalásnál, amennyiben szükséges, figyelembe veszem a film történelmi kontextusát, valamint a film készítése időpontjának, és a 21. század elejének kontextusát.

A munka területén tevékenykedő nők egy kisebb csoportja részt vesz a kereső munkában, de ezt nem értelmezi célként, hanem a „magától értetődőség” szintjén

kezeli. Adrianna Pennino (*Rocky*, 1976) eladóként és kisállat-gondozóként dolgozik, az egyetemet végzett Alicia Nash (*Egy csodálatos elme*, 2001) pedig egy olyan állásban, amelyről nem kapunk bővebb információkat, csupán logikusan következtetünk arra, hogy ő tartja el ebből a családot. Daisy Werthan-ról (*Miss Daisy sofőrje*, 1989) megtudjuk azt, hogy feltehetően nyugdíjas tanárnő, aki valaha szerethette munkáját, hiszen álmában tanítványai dolgozatait javíttatja. Maggie Fitzgerald (*Millió dolláros bébi*, 2004) jó ideig felszolgálónőként dolgozik, hogy anyagilag fenntartsa magát. Az ő esete viszont érdekes abból a szempontból, hogy felszolgálói munkája, amelyet kamaszkorától harmincas évei elejéig végez, diszkurzívan megjelenítődik, mint anyagi szükségszerűség a nehéz anyagi helyzetű származási család miatt, és az önállóság megteremtése e családhoz viszonyítva is, amelynek tagjai munkanélküliek és segélyekből élnek. Ugyanakkor Maggie Fitzgerald tudatosan új, a nyilvánosság teréhez kapcsolódó célt is kitűz maga elé, amelyhez képest a létfenntartó munka még inkább csupán a szükségszerűség jellegét ölti: bokszolónőként kíván sikereket elérni.

### **2.3. A nő-férfi viszony a nyilvános szférában**

A feminizmus a nő-férfi viszonyt elsősorban hatalmi, alá-fölérendeltségi relációnak tekinti. Connell szerint ez az alapfeltételezés a hegemon maszkulinitás esetében is fennáll. Néhány kivételes esetben, főként a munka területén aktív nők hatalommal bírnak viszonyaikban, fölérendelt félként. Mildred Ratched osztályvezető (*Száll a kakukk fészkére*, 1975) nővér hatalmi pozícióban van ápolójai felett. Az egyik beteg azonban megkérdőjelezi hatalmának legitimitását, ellene lázítva a többi beteget is. Ezzel egy kifejezetten destruktív hatalmi harc kezdődik a felforgató gondolkodású férfi ápoló, a börtön helyett az elmeógyógyintézetet választó szimuláns Patrick McMurphy és Mildred Ratched között, amelyből a nővér kerül ki győztesen - az elmeógyógyintézetben nem szokatlan módon, az intézményes eszközökkel való (vissza)élés következtében. A film lehetőséget teremt az alternatív olvasatokra, értelmezési lehetőségekre, attól függően, hogy a hatalmi harcban részt vevő felek közül kinek a pozíciójával azonosulunk. A mainstream olvasat feltehetően a „devianciái” ellenére is szimpatikusként ábrázolt Patrick McMurphy pozíciójából értelmezett. Ennek megfelelően a férfi az elmeógyógyintézet rugalmatlan bürokratikus

rendjét képviselő Mildred Ratched ellen veszi fel a harcot. Változtatni kíván a saját és betegtársai helyzetén, több jogot követelve számukra. Egy lehetséges alternatív olvasat a főszereplő, Mildred Ratched személyével való hipotetikus azonosulás által teremtett textuális pozícióból alkotható meg. A nővel való identifikációt elősegítheti, ha figyelembe vesszük az ellene irányuló támadásokat McMurphy részéről, aki leértékelő módon viszonyul hozzá, alulbecsüli, ironikus módon „nővérekének” szólítva. Az osztályvezető nővér a rendelkezésére álló intézményes eszközöket használja fölrendelt hatalmi helyzetének és legitimitásának megőrzése érdekében, felettese, az intézmény vezetője jóváhagyásával. A férfi főszereplő pozíciójából értelmezhető domináns olvasat és a női főszereplővel való potenciális azonosulás esetén megalkotható szubverzív olvasat, mint oppozícióban álló értelmezések a narratíva által a film végén kerülnek összeegyeztetésre. A nő, csak részben sikeres tényszerű, intézményi keretek között megvalósuló győzelme a férfi erkölcsi győzelmével párosul, a nőt támogató intézményi keretek legitimitásának erős megkérdőjelezése, és a nő stratégiájának negatív megítélése mellett.

A filmek között egyetlen olyan viszonyt találunk, amelyben a férfi alkalmazott nyíltan alárendelődik női munkaadójának. A *Távol Afrikától* (1985) című filmben Karen Blixen – privilegizált társadalmi helyzetű, autonóm beállítottságú nő - és bennszülött afrikai alkalmazottja, Farah között az alá-fölrendeltségi, főnök-beosztott viszonyon felül egy érzelmi támogatói viszony jön létre a férfi részéről. A két szereplő között jelentős társadalmi különbségek vannak, amelyek az alá-fölrendeltségi viszony „problémamentességét” legitimálják.

A nyilvánosság előtt játszódó nő-férfi konfliktus egy igen érdekes esetét láthatjuk a *Kramer kontra Kramer* (1979) című filmben. A *Távol Afrikától* (1985) című alkotás mellett talán itt valósul meg a leginkább, hogy a feminizmus pozíciója erőteljesen szembehelyezkedik a hegemon maszkulinitás pozíciójával, nyíltan megkérdőjelezve ezt. Egy válóperről van szó, ahol a konfliktus és szimbolikus harc elsősorban nem a munka világával van összefüggésben, hanem a magánéleti kérdésekkel, főként a közös gyermek elhelyezésével. A férj és a feleség közötti viszony és konfliktus azonban jelentős részben a tárgyalóterem nyilvánossága előtt bontakozik ki, legalább két fő azonosulási pozíciót, és az ezekkel összefüggő, eltérő olvasatok megalkotásának lehetőségét kínálva a néző számára. Ebben az esetben nem annyira egyértelmű, hogy kinek a textuális pozíciójából értelmezett a preferált, mainstream olvasat. Sőt, elmondható, hogy a film preferált olvasata két 'rész-olvasat'

bemutatásából és egyezkedési folyamatából tevődik össze. Az egyik rész-olvasat a főszereplő nő szemszögéből ismerhető meg. Joanna Kramer végső kétségbeesésében távozik a férfidominanciára épülő házasságából. Saját elhatározásból pszichológusi segítséget kér és lelkiileg és anyagilag is talpra áll. Visszatér, hogy megküzdjön a gyermeke felügyeleti jogáért, akit férje munkahelyi elfoglaltsága miatt tulajdonképpen szinte egyedül nevelt, leszámítva az utolsó egy évet, amikor távol volt tőle. Ted Kramer, a férj pozíciójával is azonosulhatunk, aki felesége távozása után jelentős erőfeszítéseket tett fia nevelése érdekében. A növekvő családi kötelezettségei miatt elbocsátották állásából és karrierje szempontjából egy visszalépésnek tekinthető állásért volt kénytelen megküzdeni. A filmtextus által preferált rész-olvasatra legfeljebb a film befejezése utal, amikor Joanna Kramer, látva a fia és az apa között kialakult összhangot, a bíróság számára pozitív ítélete ellenére lemond arról, hogy magához költöztesse a kisfiút.

A *Távol Afrikától* (1985) című filmben a főszereplő nő, Karen Blixen, a történet történelmi kontextusára jellemző patriarchális viszonyok között privilegizált társadalmi helyzete, erős egyénisége és nyíltan egyenlőségre való törekvései révén helyezkedik szembe a férfidominanciával és férfiprivilegiumokkal jellemezhető társadalmi konvenciókkal. A film néhány szimbolikus jelentőségű, emblematikus helyzetet mutat be, pl. amikor a nő belép a kizárólag férfiak számára nyitott klub területére, ahol nem hajlandók megtérni és kiszolgálni. Egy másik helyzetben nyíltan megtagadja, hogy „saját biztonsága érdekében”, a háborús fenyegetés miatt, a férfi autoritások a védettebb területnek számító városba költöztessék, majd egy veszélyes vállalkozásnak számító élelemszállító expedíciót szervez és kivitelez a háborús övezetbe. Az utóbbi két esetben a privilegizált helyzetű nő képes keresztülvinni elképzeléseit, bár feltételezett „büntetések” árán. Amikor leszállítja férje csapatának az élelmet, férfias viselkedése illetve kinézete miatt a férje és „harcostársai” megrökönyödésével kell szembesülnie. Ráadásul feltehetően e találkozás alkalmával kapja el férjétől a szifiliszt, amelynek következtében nem lehet majd gyermeke. A férfiklubba pedig egyetlen, későbbi alkalommal nyer belépést, amikor már egyértelmű, hogy végleg el kell hagynia Afrikát – egyedi, kivételes alkalomról van szó, amikor már nem áll fenn az esélye, hogy erre a jelenlétre továbbra is igényt tart.

A filmek egy részében megfigyelhető az együttműködésen alapuló viszony egyes férfi és női szereplők között. Hana és Almásy László között az *Angol beteg* (1996) című filmben ápolónő-beteg viszony áll fenn, amelyben Hana önként vállalja,

hogy a súlyos égési sérülései miatt mozdíthatatlan beteget a háborús övezetben maradva egyedül ápolja. Kettőjük között kvázi baráti viszony alakul ki, amely nagyrészt mentes a hatalmi vonatkozásoktól. Sőt, ebben az esetben a férfi főszereplő passzivitásra kényszerül mozgásképtelensége miatt, az ápolónő pedig viszonylagos függetlenséget élvez, amely által megvalósíthatja kölcsönös és egyenrangú szerelmi viszonyát a szintén a házban lakó, indiai származású tűzszerésszel. A főszereplő férfi, Almásy László azonban, egy párhuzamos síkon, a visszaemlékezései révén igencsak aktívként mutatkozik meg, ellensúlyozva „angol beteg” mivoltában ábrázolt passzivitását. A másik, főként együttműködésre épülő nő-férfi viszony Roxie Hart és Billy Flynn között valósul meg a *Chicago* (2002) című filmben. A hatalmi dimenzió azonban igen kihangsúlyozott a gyilkosság miatt fogva tartott nő és ügyvédje közötti viszony esetében. Roxie Hart-nak követnie kell az ügyvéd utasításait, alárendeltségét többek közt a bábuként való megjelenítés metaforája jelzi. Önálló megnyilvánulása a sajtó előtt kudarcra van ítélve. Billy Flynn és Velma Kelly, volt védenca közötti viszony a bírósági tárgyaláson nyílt harccá alakul át, amelyben Billy Flynn kerekedik felül, de végül Velma Kelly is profitál az ügyből.

#### **2.4. A nő-nő viszony a nyilvános szférában**

A filmekben kevés esetben találunk a nyilvánosság terében megvalósuló nő-nő viszonyt. Az egyik ilyen eset Mildred Ratched osztályvezető nővér és az beosztottja, Itsu nővér kapcsolata. A kettőjük közötti viszonynak nincs kiemelt jelentősége a filmben, azonban érdekes abból a szempontból, hogy egy problémamentes alá-fölérendeltségi viszonyt jelent: Itsu nővér, aki Ratched nővér közvetlen beosztottja, minden esetben engedelmeskedik főnöknőjének, mellette áll és jelenétével is támogatja őt a férfi ápolójával, Patrick McMurphy-vel folyó hatalmi harcban.

Az elemzett filmekben egy második nő-nő viszonyt is találunk, amely, az előzőleg említetthez képest, több szempontban különbözik - főként abban, hogy nyíltan összefüggésbe hozható hatalom kérdésével. A Roxie Hart és Velma Kelly közötti viszony központi jelentőségű és rendkívül kidolgozott a *Chicago* (2002) című filmben. A film elején Velma Kelly-t sikeres revüsztrákként látjuk, fellépés közben. Nem ismeri Roxie Hart-ot, aki viszont példaképként tekint rá. Rövid



időkülönbséggel mindketten gyilkosságot követnek el, bosszúból és hirtelen felindulásból. Roxie Hart az őt becsapó és leértékelő szeretőjét lövi le, Velma pedig az őt megcsaló férjét és saját nővérét. Tettük következtében mindketten ugyanabba a börtönbe kerülnek, előzetes letartóztatásba. Roxie verseng Velmával a sztárügyvéd, Billy Flynn figyelméért, aki először Velma ügyét képviseli, majd ezt elhanyagolva, a Roxie ügyével foglalkozik. Az ügyvéd stratégiája mindkét nő esetében, hogy a nyilvánosság szimpátiáját és érdeklődését megszerezze és fenntartsa védenek számára, mivel a nyilvánosság a kor és helyszín, az 1920' évek Chicago-ja szellemében nyomást gyakorol a perek tárgyalására. A két nő közötti versengés illetve harc tehát nemcsak az ügyvédért, hanem a nyilvánossághoz jutásért is folyik, mindkettőben Roxie Hart kerül ki győztesen. Ekkor Velma Kelly a pozícióját a Roxie Hart-nak való nyílt alárendelődés, meghunyászkodás, illetve a szabadulásuk után a közös revüműsorra vonatkozó ígéretek által próbálja javítani, de sikertelenül. Végül mindketten kiszabadulnak a börtönből, Roxie-t ügyvéde stratégiája és szónoklata, Velmát a bírósággal kötött vádalku juttatja ki, amelyhez Roxie naplójának ellopását és meghamisítását használja fel. Szabadulásuk után ismét érvényesül Velma stratégikus gondolkodásmódja, aki felajánlja, hogy a nagyobb siker érdekében közösen lépjenek fel. A két nő között ezáltal sikeres együttműködési, szövetségi viszony jön létre. A film során a kettőjük közötti viszonyok sokféleségét, folyamatos változását ismerhetjük meg, ezeket az érdekeiknek megfelelően rugalmasan és dinamikusan alakítják. A két nő egy harmadik nővel, a börtönőr Matron Mama Morton-nal is kapcsolatban áll, amelyet egyértelműen az érdek határoz meg: a börtönőr pénzért bizonyos szolgáltatásokhoz juttatja Roxie-t és Velmát. A filmben bemutatott nők közötti együttműködéssel kapcsolatban a probléma leginkább az, hogy e női karakterek büntetést követtek el, ráadásul mindketten fondorlatosan megmenekültek a büntetés alól. Bár a film kontextusában, a múlt század elejének Chicago-jában megszokottként feltüntetett, a mai néző szemében a karakterek negatív megítélését keltheti.

### 3. Fejezet: A nők reprezentációja a magánszférában

#### 3.1. A nők aktivitása a magánszférában

A filmek elemzése révén megállapítható, hogy a nőket a magánéletükben leginkább családi és szerelmi köteleikben ábrázolják, baráti viszonyt csak igen kevés esetben találunk. A leggyakoribb a házastársi viszony. Ezen belül a nők a szinte teljes passzivitástól a kifejezett aktivitásig értelmezett „skála” különböző pontjain helyezkednek el. Az *Átlagemberek* (1980) főszereplője, Beth Jarrett foglalja el az egyik leginkább passzív pozíciót. A film elején még kísérletet tesz a kezdeményezésre, az aktivitásra, ösztönözve a férjét, hogy kettesben utazzanak el szabadságra. Férjével együtt részt vesznek szűk környezetük társadalmi életében, eljárnak baráti összejövetelekre, moziba. Beth Jarrett azonban egyre passzívabbá és zárkózottabbá válik, bár tapasztalja férje elvárását, hogy nyitottabb és elfogadóbb legyen az öngyilkossági kísérletet túlélő, pszichológushoz járó kisebbik fiuk irányába. A nő, aki érzelmileg sérült szeretett nagyobbik fia halálakor, képtelen erre. Kívárja „végzetét”, amikor férje közli, hogy semmit sem érez irányába. Kay Corleone (*A Keresztapa 2.*, 1974) a férjével való viszonyban kezdetben passzív, elfogadó: a film egy részében csendesen ül férje társaságában, részt vesz a nagy családi eseményeken és a fényképek elkészítésénél, gyermekei és férje társaságában, a férje ellen folyó bírósági tárgyaláson. Férje akaratának kiszolgáltatott, aki a nő és a gyermekek sorsáról is teljhatalmúan rendelkezik, a maffia irányítását illető döntésekhez hasonlóan. Hangsúlyozott a kettőjük közötti eltérő kulturális háttér: a nő angolszász, középosztálybeli családból származik, míg a férfi olasz bevándorló családból, amely folyamatosan törvénytelen eszközökhöz folyamodik a megélhetésért. Kay aktivitása azzal kezdődik, hogy hiábavalóan kérleli férjét, hagyja abba törvénytelen, „keresztapai” tevékenységét. Az ellenük szervezett életveszélyes merényletet, és szabad mozgásának korlátozását követően elválik férjétől. Akkor látjuk némileg aktívnak, amikor bejelenti férjének, hogy elhagyja.

A legkifejezettebb aktivitást a házasság és család fenntartásáért Emma Greenway Horton (*Becéző szavak*, 1983), Alicia Nash (*Egy csodálatos elme*, 2001)

és Carolyn Burnham (*Amerikai szépség*, 1999) mutatják. Emma Greenway Horton szexuálisan kezdeményező férjével szemben, emellett nagy energiát fektet gyermekei nevelésébe és a háztartás vezetésébe. Alicia Nash-ról is elmondható mindez, azzal az eltéréssel, hogy egy gyermeke van, és férjét helyezi előtérbe hozzá képest – férje ugyanis gondozásra szorul elmeállapota miatt. Carolyn Burnham a két korábban említett karakternőhöz képest jóval ambivalensebb, és ironikusan, helyenként antipatikusként bemutatott szereplő. Ő inkább a középosztálybeli család és házasság külső pozitív képének fenntartásába fektet energiát, pl. a rendszeres, bár feszült hangulatú családi vacsorák előkészítése révén. Vannak azonban őszinte, - bár szintén ironikusan bemutatott - próbálkozásai arra, hogy részt vegyen lánya életében és férjét is erre ösztönzi. Az ironia és negatív megítélés forrása a filmben saját férje, Lester Burnham, aki egyben a film narrátora is, így főként a férfi szemszögéből látjuk a történetet. A lánya, Jane Burnham, apjához hasonló álláspontot képvisel anyja megítélésében. Míg Emma Greenway Horton és Alicia Nash magánéleti aktivitását tiszteletre méltónak, Carolyn Burnham-ét erőltetettnek és nevetségesnek érzékeljük – utóbbi esetben főként, ha Lester Burnham pozíciójával azonosulunk.

### **3.2. A nők céljai a magánszférában**

A női szereplők egy jelentős része – kilenc filmben tíz női szereplő – csupán a magánélet területéhez kapcsolódó célokat tűz ki maga elé. Kay Corleone (*A Keresztapa 2.*, 1974) férjét próbálja befolyásolni, hogy hagyjon fel maffiózó-tevékenységével, Wan Jung Elizabeth (*Az utolsó császár*, 1987) pedig férjében próbálja tudatosítani annak helytelen politikai döntéseit. Beth Jarrett (*Átlagemberek*, 1980) férjét kívánja „kisajátítani” magának, fiúkkal szemben; illetve továbbra is tökéletes háziasszony akar lenni. Kasturba M. Gandhi (*Gandhi*, 1982) és Constanze Mozart (*Amadeus*, 1984) mindenben férje segítője és támogatója kíván lenni. Aurora Greenway (*Becéző szavak*, 1983) lányával való kapcsolatára koncentrál, aki felett meg akarja őrizni a befolyását. Emma Greenway Horton, a lánya, a házassága fenntartására és a gyermekei gondozására összpontosít. Rose DeWitt Bukater (*Titanic*, 1997) az előtte álló érdekházasságtól, anyja, Ruth Dewitt Bukater, és vőlegénye, Cal Hockley hatalmától akar megszabadulni, majd szerelmét próbálja megvalósítani és megmenteni. Lucilla (*Gladiátor*, 2000) egyetlen kisfiát óvja gonosz

fivérétől, illetve titkos és plátói szerelmét segíti. A női céloknak a magánélet területére való korlátozása a hegemon maszkulinitás törekvésével hozható összefüggésbe.

A magánélet területén azonban olyan célokat is kitűzhetnek a női szereplők, amelyek kapcsán a feminizmus törekvéseire asszociálhatunk. Daisy Werthan feltehetően nyugdíjas tanárnő. Önállósága megőrzését tűzi ki célul, ezért jó ideig visszautasítja a fia által a segítésére alkalmazott sofőrt. Végül azonban kénytelen belenyugodni abba, hogy hanyatló egészsége miatt támogatásra szorul.

A célokat csak a magánélet vonatkozásában kitűző nőket ábrázoló filmek számához képest kevesebb alkotásban – öt filmben öt – van olyan jelentős női karakter, aki explicit módon megfogalmaz mind a magánszférával, mind pedig a nyilvános szférával munka szférájával kapcsolatos célokat. Annie Hall (*Annie Hall*, 1977) az egyik ilyen szereplő: az énekesnői és fényképészi ambíciók mellett kijelenti azt, hogy házasságot és gyermeket szeretne. Ez élettársával, Alvy Singer-rel való konfliktusának egyik forrása, mivel a férfi, két sikertelen házassága és a világ „borzalmairól” alkotott benyomásai alapján nyíltan tudtára adja, hogy nem hajlandó a családalapításra. Annie Hall példáján válik nyilvánvalóvá, hogy a célok kitűzése nem minden esetben jár együtt az aktivitással, a cselekvéssel. Ugyanakkor pusztán a kijelölésük és kifejezésük következményekkel lehet például a szereplők közötti viszonyra.

Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1978), miután – viszonylag rövid távolléte alatt – megvalósította munkavállalásra vonatkozó céljait és önbizalma, lelki egyensúlya helyreállítását, visszatér, hogy bírósági tárgyaláson elnyerje kislánya helyreállításának jogát. Ezt a magánéleti célt férjével szembehelyezkedve igyekszik elérni, aki szintén magának követeli ezt a jogot. Karen Blixen (*Távol Afrikától*, 1985) a farm vezetésével, illetve a mezőgazdasági termelői munkatevékenységgel kapcsolatos céljai mellett a magánélet területén is nyíltan célokat fogalmaz meg. Miután érdekekből kiinduló, később érzelmi jelleget is öltő házassága, férje hűtlen és felelőtlen magatartása miatt tönkremegy, szerelmi kapcsolatot létesít Denys Finch Hatton-nal. A nő célja rávenni a férfit, hogy elkötelezze magát mellette, feleségül vegye, és több időt töltsön vele. Ezzel kapcsolatban ultimátumot ad neki, a férfi ellenállása viszont a szakításukhoz vezet. Viola de Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998) színészi ambíciói mellett ugyanolyan jelentőséget kap szerelmének megvalósítása. Carolyn Burnham

(*Amerikai szépség*, 1999) a munkában való teljesítmény növelésének célja mellett tökéletes háziasszony és törődő anya is akar lenni, sőt, férjét is ösztönzi a lányukkal való foglalkozásra.

### 3.3. A nő-férfi viszony a magánszférában

A filmekben a magánélet terén leggyakrabban előforduló nő-férfi viszony a házastársi viszony. A házastársi viszonyban bemutatott női karakterek egy csoportja csupán a magánélet terén tevékenykedik, kizárólag feleségként és anyaként, a hegemon maszkulinitás ideológiájában a „hangsúlyozott feminitás” pozícióját foglalva el: Kay Corleone, *A Keresztapa 2.* (1974) című filmben, Beth Jarrett az *Átlagemberek* (1980) -ben, Emma Greenway Horton, a *Becéző szavak* (1983) című filmben, Constanze Mozart az *Amadeus* (1984) -ban, Wan Jung Elizabeth és Wen Hsiu *Az utolsó császár* (1987) című filmben. Ezekben a filmekben a férfiak dominanciája a nők fölött a jellemző hatalmi viszony. Mind a nők magánéletre, családi életre korlátozása, mind pedig a férfiak nők feletti dominanciája megfelel a hegemon maszkulinitásnak az 1980' évek amerikai társadalmában átfogó szinten is megnyilvánuló „erős” ideológiájának, amelyet a feminista elemzők a feminizmus elleni backlash-ként írt le. A fenti filmek *A Keresztapa 2.* kivételével az 1980' években készültek. Emma Greenway Horton (*Becéző szavak*, 1983) esetében hangsúlyossá és diszkurzívan megjelenítetté válik, hogy több gyereket nevelő, eltartott státusú háziasszony. A tanári állású férj keresete kevésnek bizonyul a család stabil anyagi helyzetének fenntartásához. Az anyagi nehézségek folyamatos gondot okoznak az asszonynak, a napi élelmiszer-vásárlás szintjén is. Ugyanakkor végig tudatában vagyunk annak, hogy egy középosztálybeli családot látunk, pl. a származásuk és életvitelük alapján. Emma alárendeltsége férjének főként kiszolgáltatott és tehetetlen helyzetében nyilvánul meg a házastársi viszony fenntartásáért való hiábavaló törekvése kapcsán. Amikor a férj magasabb beosztású állásba való kinevezése révén a család anyagi helyzete stabilizálódna, kiderül, hogy a férfi tartós szerelmi viszonyt folytat egy tanítványával, akit az új munkahelyre beosztottként magával tervez vinni. A válás előtt a feleség halálos betegségben, rákban halálozik el – a melodráma műfajában nem szokatlan módon -, ő tehát a film többszörös vesztese. *A Keresztapa 2.* (1974) című maffiózó-történetben Kay és

Michael Corleone házassága is válással végződik. A nő nem bírja elviselni a férje ellenségei részéről folyamatosan fenyegető életveszélyt és férje domináns viselkedésmódját. A férfi nem veszi figyelembe a nő szempontjait a döntésekben, amelyekről időnként közvetve, alkalmazottai révén értesíti az asszonyt. Alárendeltnek tekinti egy hagyományos házasságban, szó szerint bezárja a birtokra, mozgásában korlátozva. Kay Corleone egyetlen módon tud kiszabadulni, a válás révén, amelyben azonban, feltehetően kapcsolatai által, férje nyeri el a gyermekek feletti felügyeleti jogot. Beth Jarrett (*Átlagemberek*, 1981) esetében férje kényszeríti ki a különköltözést, mert az asszony a férj hosszas és ismételt ösztönzése ellenére sem tud zárkózott viselkedésén változtatni kisebbik, életben maradt fia irányában. Ebből a férje arra következtet, hogy felesége nem felel meg a jó anya kategóriájának, és „rájön”, hogy nem kötik már érzelmi szálak hozzá. Mivel a férj számít a feleséget folyamatosan bíráló félnek, az eredmény pedig az asszony lemondó távozása, arra következtetnek, hogy a férj domináns viszonyban van felesége felett, és ezt érvényesíteni is tudja, konkrét eredménnyel. A fenti három nő „vesztesnek” tekinthető egy férfi-dominanciára épülő házasságban. Constanze Mozart az *Amadeus* (1984) című filmben nem kényszerül válásra, viszont a film végén elveszíti férjét, és egyedül marad gyermekével, a létbizonytalanság állapotában. Ez a narratív esemény annak ellenére bekövetkezik, hogy a feleség folyamatosan aktív a család fenntartása és a férj érvényesülése érdekében. Wan Jung Elizabeth, a császár „első felesége” és Wen Hsiu, a „második” feleség „intézményesen” is alárendelt pozícióban vannak *Az utolsó császár* (1987) című filmben. A császári férj dominanciája és döntési függetlensége csupán a film második felében kérdőjeleződik meg, amikor intézményes hatalma is meggyengül. Akkor sem hajlandó azonban figyelembe venni feleségei véleményét. Ennek eredményeként a császárság intézményének megszűnésével a „második feleség” hivatalos státuszát elveszítő Wen Hsiu megszökik, és kémként tevékenykedik, Wan Jung Elizabeth pedig drogfüggővé válik, majd megőrül kiszolgáltatott helyzetének, illetve újszülöttje meggyilkolásának következtében. Összességében elmondható, hogy a csupán a magánéletben, feleségként és anyaként létező nők alárendelt viszonyban vannak férjükhöz képest, amelyet leginkább kiszolgáltatottságuk mutat. Kay Corleone válásra kényszerül, Beth Jarrett pedig különköltözésre. Emma Greenway Horton életével, Wan Jung Elizabeth egészségével „fizet”, Constanze Mozart pedig az anyagi létbizonytalansággal küzd házassága alatt, és feltehetően férje halála után is.

A magánéletben házastársi viszonyban bemutatott, valamint nyilvános tevékenységgel is jellemezhető nők szintén jelen vannak a mintában szereplő filmekben. Kasturba M. Gandhi-t jórészt a feleség szerepében láthatjuk a *Gandhi* (1982) című filmben, de férje ösztönzésére a nyilvános gyűléseken is felszólal, jórészt a nőket érintő kérdésekben. Ezek a felszólalások nem a nőmozgalom jegyében születnek, hanem a Gandhi által vezetett, a brit elnyomás megszüntetése érdekében létrejött ellenállási mozgalom nőket érintő kérdéseit tárgyalják. Kasturba M. Gandhi például arra szólítja fel a nőket, hogy ne viseljenek külföldi eredetű ruhákat, öltözzenek hazai termékekbe. Férje életmódját és ennek radikális megváltozását kénytelen követni, amelyről egy adott ponton ki is jelenti, hogy eleinte nehezebbre esett ezt megtenni. A középosztálybeli jólétből az „önként vállalt”, lemondásra épülő szegénységbe kerül, lényegében férje akaratának vetve alá magát. A 19 évvel később készült *Egy csodálatos elme* (2001) című film női szereplője, Alicia Nash esetében szintén férjével, John Nash-el való viszonya a leginkább releváns. A nő, az előzőleg említett filmhez képest még hangsúlyozottabban, saját elhatározásból és szándékból, „önként” rendeli alá magát férje és a házastársi viszony érdekeinek, munkáját is ehhez igazítva. Alicia Nash és John Nash közötti hatalmi viszony nagyrészt a férfi dominanciáját jelenti, de a férfi betegsége miatt néha a nő kiegyenlített hatalmi helyzetbe kerül, hosszabb ideig ő a családfenntartó. Kasturba M. Gandhi és Alicia Nash, akik nemcsak a magánéletben tevékenykednek, hanem – bár kisebb mértékben – a nyilvános életben is, jobb helyzetben vannak, mint a női karakterek azon csoportja, akiket a filmekben eltartott feleségként ábrázolnak. Kasturba M. Gandhi végig férje „tiszteletét” és „szeretetét” élvezzi, idős korában, nyugodt körülmények között halálozik el, míg Alicia Nash hatalmi helyzete időnként kiegyenlített, illetve férje Nobel-díja által a társadalmi megbecsülés közvetve rá is vetül.

A filmekben két esetben találunk jelentősebb „házasságtörő” magatartást a feleség részéről. *Az angol beteg* (1996) című film központi témája Katharine Clifton és Almásy László közötti szerelmi viszony. Katharine Clifton felesége Geoffrey Clifton-nak, aki eleinte nem tud felesége házasságon kívüli viszonyáról. Az asszony a film végén életével fizet tettéért, férje bosszújának következtében lezuhan, és halálosan megsebesül a sivatagban. Szeretője, Almásy László túl későn ér vissza, már nem tudja megmenteni az életét. A másik, házasságon kívüli viszonyt folytató nő Carolyn Burnham az *Amerikai szépség* (1999) című filmben. A hozzá hasonlóan

az ingatlanszakmában dolgozó, de nála jóval sikeresebb férfival, Buddy Kane-el van szexuális kapcsolata, amíg férje le nem leplezi őket. Buddy Kane, nem vállalva a bonyodalmakat, lelép. Carolyn vereséget szenved mind a házasságon kívüli kapcsolatban, mind pedig a házastársi viszonyban, ez utóbbiban veszít amúgy is megingott hatalmából. A két filmben, ahol a házasság mellett szerelmi viszonyt létesítenek a nők, ott nagyobb a veszteségük, illetve „büntetésük”, ahol érzelmi vonatkozása is van ennek, Katharine Clifton esetében.

Az elemzett női karakterek egy kis csoportja szerelmi, illetve élettársi viszonyt alakít ki a filmekben, házasság nélkül. Ezekről a női karakterekről nagyrészt elmondható, hogy a feminizmus célkitűzésével összhangban – bár maguk a nők nem tudatosítják, illetve nem fejezik ki diszkurzív módon, szavak szintjén ezt az összhangot, vagyis nem említik a feminizmust -, az egyenlőséget kívánják megvalósítani a magánéleti viszonyaikon belül. Annie Hall (*Annie Hall*, 1977) a magánélet területén tudatosan ellenszegül a hatalom ideológiájának, a hatalom és ellenőrzés párkapcsolaton belüli gyakorlásának, mind az élettársa, Alvy Singer, mind pedig a saját részéről. Alvy Singer explicit és sikertelen próbálkozásokat tesz a kapcsolatuk irányítására, bár saját, bevallottan neurotikus és önmagában bizonytalan énjével összefüggésben, pl. megpróbálkozik a szexuális életük körülményeinek irányításával, megtiltja a nőnek, hogy füvet szívjon előtte. A női egyenlőségi törekvés hegemon maszkulinitás általi integrálásának két megnyilvánulásával találkozhatunk a filmben. A nő által elhagyott Alvy Singer, mivel a „valóságban” nem sikerül visszaszereznie a nőt, egy színdarab-rendezői – a hatalmi pozíció egy tipikus esete - pozícióban úgy alakítja a kapcsolatukról mintázott történetet, hogy ez megvalósuljon. A másik megnyilvánulásban munka és magánélet összefonódik: nő csupán egy másik férfi, a zenei termelésben szerepet játszó élettárs támogatásával adhatja ki albumát. A művészi és magánéleti önmegvalósítás útjára lépő másik főszereplő nő, Viola de Lesseps - a tiltott és elleplezett színészi tevékenységgel párhuzamosan - tiltott és titkos szerelmi viszonyt folytat színésztársával. A viszonyuk egyenrangúsággal jellemezhető. A hegemon ideológia a filmben ezt az egyenrangú párkapcsolati viszonyt úgy integrálja, hogy titkosnak és behatároltnak, manifest módon ideiglenesnek tünteti fel, mintegy kivételként, amely „erősíti a szabályt”: a nő lelepleződik, mind a színészi tevékenységben, mind pedig a szeretői viszonyban. Az, hogy tiltott tevékenysége miatt nem szenved külön büntetést, „csupán” a már mindezt megelőzően elrendezett érdekházasságnak kell alávetnie



magát, már a hegemon ideológia időbeli változásának tudható be – itt a film készítésének időpontjára vonatkoztatok. A hegemon maszkulinitás nőmozgalmakat megelőző formája nem tette volna lehetővé a büntetés „megúszását”. A hegemon maszkulinitás tehát részlegesen integrálja a feminizmus álláspontját, azonban megőrizve saját lényegét, a férfiuralmi rend követelményeit: a nőnek, saját akarata helyett a családja és a társadalmi rendet képviselő, „férfias” királynő, Elizabeth akaratának kell alárendelődni és engedelmeskednie. Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy megfelelő hatalmi pozíció vagy önrendelkezés nélkül nem folytatható sem a kreatív tevékenység, sem pedig az egyenrangú kapcsolat.

Rose DeWitt Bukater, a *Titanic* (1997) című film főszereplője anyagi érdekre és a saját alárendeltségére épülő jegyességét egy olyan – rövid életű - párkapcsolatra cseréli fel, amely egyenlőségre épül és felszabadítóan hat rá. Érdekes, és talán nem véletlen módon, akárcsak a *Szerelmes Shakespeare* (1998) című film szereplője, Viola de Lesseps esetében, az egyenlőbb erőviszonyokra épülő szerelmi viszonyt a nők egy olyan férfival valósítják meg, aki társadalmi osztály szempontjából alattuk helyezkedik el. Hana, az ápolónő *Az angol beteg* (1996) című filmben az egyenrangú szerelmi viszonyt a kulturálisan másként definiált Kip-el, az indiai származású aknaszedővel éli át. Rose DeWitt Bukater és Viola de Lesseps esetében az is közös, hogy szerelmi viszonyuk csak rövid életű, saját hibájukon kívül megszakad. Mind a *Titanic*, mind pedig a *Szerelmes Shakespeare* a készítés időpontjához képest a történelmi múltban játszódik, azt sugallva, hogy a társadalmi különbségek akkor nagyobb szerepet játszottak a nő-férfi viszonyban. A filmek e vonatkozásban azt közvetítik, hogy a mai ideológia sokkal nagyobb egyenlőséget, döntési szabadságot tart elérhetőnek, például a romantikus szerelem eszméjére épülő párkapcsolattal illetve házassággal összefüggésben.

A nem történelmi témájú filmekben azonban nagyon kevés az olyan nő-férfi magánéleti viszony, amelyre az egyenlőség illetve a kiegyensúlyozott hatalmi viszony lenne a jellemző. Adrianna Pennino (*Rocky*, 1976) eladónőként dolgozik egy kisállat-kereskedésben. Első látásra függetlennek tűnik, később viszont kiderül, hogy bátyja zsarnoksága, dominanciája miatt szenved otthonában. Rocky Balboa-val kialakuló kapcsolata ehhez képest az egyenlőség jegyében születik, a férfihoz való költözése szabadulást jelent bátyja elnyomása alól. Az egyedül élő, középkorú, özvegy, Aurora Greenway (*Becéző szavak*, 1983), a kezdeti unszimpatia ellenére, hosszú idő elteltével szerelmi viszonyt létesít a szomszédban lakó nyugdíjas

úrhajóssal. Ebben a viszonyban mindketten megőrzik viszonylagos függetlenségüket, nem költöznek össze. A két erős egyéniség közötti viszonyban hatalmi szempontból egyik fél sem tekinthető kifejezetten dominánsnak, inkább a kölcsönösség a jellemző. Hatalmilag viszonylag kiegyensúlyozott kapcsolatukban és függetlenségi törekvéseikben életkoruk is szerepet játszik – mindketten középkorúak -, itt tehát a kor és gender dinamikája is megmutatkozik. Összességében kijelenthető, hogy a férjzetlen, együtt vagy külön élő nők és férfiak között jóval kiegyensúlyozottabb a hatalmi helyzet, mint a korábban elemzett házastársi viszonyokban.

Egy olyan, jelentős nő-férfi viszonyt találunk az elemzett filmekben, amely a nő részéről baráti, a férfi részéről viszont szerelmi jellegű. Forrest Gump és Jenny Curran (*Forest Gump*, 1994) közötti viszony a gyermekkorban kezdődik, amikor még főként baráti jellegű mindkettőjük részéről. Később nyilvánvalóvá válik, hogy Forrest Gump szerelmes a nőbe, aki viszont csupán erős baráti és szimpátia-érzelmeket táplál iránta, de nem akarja megbántani a férfit, akit amúgy is érnek sérelmek alacsony intelligenciája miatt. A cselekmény egy adott pontján Jenny Curran meglátogatja Forrest Gump-ot otthonában, és feltehetően részvétből szexuális kapcsolatot létesít vele, amelynek következtében később gyermeke születik. A köztük levő kapcsolat egy időre megszakad, majd Jenny a halála előtt, a gyermek érdekében összeházasodik a férfival és rábízta gyermekük nevelését. A kettejük közötti társadalmi háttérbeli különbség, a cselekvők akarata ellenére szerepet játszik a viszonyuk alakulásában. Jenny Curran nehéz társadalmi helyzetű családból származik. Anyját korán elveszíti, ráadásul gyermekkorában apja szexuális zaklatásának van kitéve, amelynek következtében jelentős lelki sérüléseket szenved. Miután erről a gyámhatóság is értesül, lakókocsiban élő nagymama neveli. Forrest Gump viszont középosztálybeli származású, anyja stabil szülői háttérrel jelent számára. Hihetetlenül szerencsésen alakuló vállalkozásai következtében jelentős vagyonra tesz szert – bár életmódján nem változtat ennek következtében. Forrest Gump mindig arra törekszik, hogy „megmentse” Jenny Curran-t, amit egy idő után a nő megeléged; végül viszont a férfira tudja bízni gyermeke nevelését.

Az elemzett filmek közt két olyan nő-férfi viszonyt találunk, amely nem családi, illetve párkapcsolati jellegű, a nyilvánosságban kezdődő, később viszont inkább a magánéletbe sorolható. Az idős Daisy Werthan és középkorú fekete sofőrje, Hoke Colburn közötti viszony (*Miss Daisy sofőrje*, 1989) kezdetben attól függően tekinthető a magánéletbe vagy a nyilvánosság szférájához tartozónak, hogy

melyik félnek a pozíciójából értelmezzük. Daisy Werthan a magánéletébe való betolakodásnak tekinti a sofőr, Hoke Colburn jelenlétét, az önállósága feladására kényszerülve ez által, míg a férfi részéről a viszony a munka területéhez sorolható. Hoke Colburn-t Daisy Werthan fia, Boolie Werthan alkalmazza anyja mellé, amikor az asszony számára, idős kora következtében hanyatló egészségi állapota és képességei miatt, már nem biztonságos, hogy önállóan autót vezessen. A férfi eredményesen törekszik az idős asszony ellenállásának fokozatos leküzdésére, így viszonyuk egyre inkább személyes, sőt, baráti jelleget ölt. Maggie Fitzgerald és Frankie Dunn viszonya (*Millió dolláros bébi*, 2004) a nyilvános életben indul, idővel azonban egyre inkább magánéleti jelentőségre tesz szert. Bokszolónő és edzője között kvázi apa-lánya típusú ragaszkodás alakul ki, amely főként a nő végzetes sérülése és lebénulása után válik teljesen nyílttá és nyilvánvalóvá. Hoke Colburn, a fekete sofőr egyre inkább elnyeri Daisy Werthan tiszteletét és megbecsülését, és egyre gyakoribbak az olyan szituációk, amikor Hoke Colburn döntési jogot vív ki magának, az ő akarata vagy nézőpontja érvényesül. Végül, miután Daisy Werthan egy vagyonos emberek számára fennálló idősek otthonába kerül, az őket elválasztó társadalmi különbségek ellenére függetlenként és kvázi egyenrangúként tekintenek egymásra, ami akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a férfi meglátogatja a nőt az otthonban. Maggie Fitzgerald-ot erős egyénisége a bokszoló tevékenysége során is fokozatosan egyre jobb hatalmi pozícióba helyezi a Frankie Dunn-al való tanítvány-mester viszonyban. A lány rendszeresen figyelmen kívül hagyja az edző utasításait, önállóan és az edző nézőpontjából önfejlően dönt az őt érintő kérdésekben, ami ellen a férfi nem tud hatékonyan fellépni. Lebénulása után is sikerül érvényesítenie akaratát, meggyőzi a férfit, hogy euthanáziát hajtson végre rajta. A két viszonyban a hatalmi pozíciók folyamatos változásban vannak, az alárendelt felek, Hoke Colburn és Maggie Fitzgerald törekednek a viszonyok hatalmi szempontból való kiegyensúlyozására. A nő-férfi baráti viszony egy érintőlegesen bemutatott esetét látjuk Karen Blixen és Michael Kitchen között a *Távol Afrikától* (1985) című filmben.

A nő-férfi viszony a magánéletben az anya és fia kapcsolatának formáját is öltheti. Négy esetben fordul elő az elemzett filmekben. Kay Corleone *A Keresztapa 2.* (1974)-ben fiát és lányát az olasz nagycsalád kötelékében nevelő anya. Válása után férje megakadályozza, hogy gyermekeinek felügyeleti jogát elnyerje. Ezt követően egy alkalommal látjuk, ahogy sógornője segítségével otthonukban

találkozik gyermekeivel, a volt férje tudta nélkül. Kisfia azonban elidegenedett tőle, nem hajlandó sem kommunikálni vele, sem pedig elbúcsúzni tőle – feltehetően az apja elutasító álláspontjával azonosul az anyja ellenében. Ez esetben nem tapasztalható az anya-gyermek viszony hatalmi dimenziója. Az anya és kisiskolás fia közötti viszonyt ismerhetjük meg a *Kramer kontra Kramer* (1979) című filmben. A film kezdetén Joanna Kramer elmenekül házasságából, férjére bízva közös gyermekük, Billy Kramer nevelését, akivel addig, az apa folyamatos munkahelyi elfoglaltsága miatt szinte kizárólag ő foglalkozott, háztartásbeli státusban. Néhány hónappal később, miután sikeresen munkába áll és pszichológiai kezelésre jár, lelki egészsége helyreáll, és visszatér, hogy a válóper során megszerezze fia felügyeleti jogát. Ez sikerül is neki, azonban tapasztalva, hogy férje is képes eleget tenni a gyermeknevelés feladatának, nem akarja kiszakítani Billy Kramer-t a megszokott környezetéből. Ebben az is szerepet játszik, hogy óriási lelkiismeret-furdalása van, amiért egy időre távozott tőle, és fél attól, hogy ismét traumát okozna neki az újabb változás előidézésével. Anya és fia viszonya itt a szeretet és fájdalom dimenzióiban nyilvánul meg, nem tartalmaz hatalmi aspektusokat – ha apa és fia viszonyát vizsgálunk, ez explicit módon tartalmazná utóbbiakat. Beth Jarrett és kamasz fia, Conrad Jarrett közötti viszony (*Átlagemberek*, 1980) problematikusságát az anya érzelmi tartózkodása és visszahúzódása okozza. Az anya a múltban jobban ragaszkodott nagyobbik fiához, aki egy tragikus hajóbalesetben halt meg. Beth Jarrett kimondatlanul kisebbik fiát hibáztatja ezért, akinek feltehetően csak annyi a „bűne”, hogy életben maradt. Bár fizikai szinten ellátja fiát – reggelit készít, ingeket vásárol neki – nem hajlandó kielégíteni érzelmi igényeit, pl. a múlt megtárgyalását, feldolgozását illetően. Egyre gyakoribbak a konfliktusok anya és fia között, az apa pedig hiábavaló kísérleteket tesz a kettőjük közötti közvetítésre. A fiú pozíciójának jelentőségét az anya-fia konfliktusban az apa erősíti, aki a fia pártjára áll a feleségével szemben. Ezáltal a fiú hatalomra tesz szert anyjával szemben. Végül Beth Jarrett vereséget szenved és távozni kényszerül a családból, ami közvetve az apa és fia kapcsolatának további elmélyülését eredményezi.

Forrest Gump és anyja, „Mrs. Gump” közötti viszony több szempontból különbözik az elemzett filmben található többi anya-fia viszonytól. Forrest Gump gyermekként mozgásszervi problémákkal és alacsony intelligenciahányadossal rendelkezik, őt egyedül nevelő anyja viszont minden területen hisz benne és a végsőig támogatja. Forrest Gump ragaszkodik anyjához, és mindenben megfogadja

tanácsát. Kettejük kiegyensúlyozott és szerető kapcsolata az anya halálával ér véget, amely fia felnőtt korában következik be.

Érdekes megfigyelni, hogy az elemzett filmekben a gyermekek – fiúk és lányok - minden esetben házasságon belül születtek. A házasságok egy jelentős része viszont válással végződik. A tendenciák alól kivételt képez Jenny Curran kisfia, a nő később összeházasodik a gyermek apjával, Forrest Gump-al, és a fiút anyja halála után apja neveli fel.

### **3.4. A nő-nő viszony a magánszférában**

A nő-nő viszony leginkább anya és lánya közötti viszony formájában jelenítődik meg a filmekben. Egy esetben találunk olyan baráti viszonyt két nő között, amely a filmben kidolgozott, és többrétűen bemutatott: az *Amerikai szépség* (1999) című filmben Jane Burnham és Angela Hayes között. A két kamasz lány viszonya mindvégig konfliktusos és ellentmondásos, Angela Hayes ugyanis flörtöl barátnője apjával, Lester Burnham-mal, ami nagyon zavarja Jane Burnham-t. A barátságuk egyre kisebb szerepet kap Jane Burnham életében, a nézetkülönbségeik, konfliktusaik és Jane első komoly szerelmi kapcsolatának kialakulása miatt. Egy érintőlegesen bemutatott, a cselekmény szempontjából csekély jelentőségű, inkább ismeretségi, mint baráti viszony látható a *Távol Afrikától* (1985) című filmben Karen Blixen és Felicity között. A viszonyuk érdekessége, hogy feminista aspektusokkal asszociálható: Felicity az önállóság és magabiztosság kérdésében kér tanácsokat Karen-től.

A filmekben a nők közötti viszony két esetben az anya-lánya viszony formájában jelentkezik. Aurora Greenway és felnőtt lánya, Emma Greenway Horton viszonya (*Becéző szavak*, 1983) korántsem konfliktusmentes, ami a családi melodráma műfajában kvázi konvencionálisként tekinthető. Férje halála után az anya, Aurora Greenway egyedül neveli egyetlen gyermekét, lányát - ezt az időszakot utalásszerűen mutatja be a film. Aggódó, makacs, domináns személyiség, akaratát lányára is próbálja rákényszeríteni, aki közvetlenül nagykorúsága elérése után egy korai házasságba menekül ez ellen. Sőt, férjével egy távoli városba költözve a fizikai távolságot is megteremti anyjához viszonyítva. Aurora Greenway a távolság és lánya felnőtt kora ellenére is megpróbál hatást gyakorolni Emma Greenway Horton-ra, pl.

a konfliktust jelképező telefonbeszélgetéseik által, azonban többnyire hatástalanul. A nézeteik és életvitelük különbsége miatt fennálló konfliktus mellett erős érzelmi kötelékek fűzik egymáshoz őket. Egy esetben tapasztalhatjuk viszonyuk baráti aspektusát is, amikor Aurora Greenway arról beszél telefonon, hogy szerelmi viszonyt létesített a szomszéd férfival. Halálos ágyán Emma nem az új szeretőjével élő férjére, hanem anyjára bízta három gyermeke nevelését, megbízhatóbbnak ítélve őt.

Az elemzett filmek között egy újabb készítésűben is nagy jelentőségre tesz szert anya és lánya viszonya. Carolyn Burnham és kamasz gyermeke, Jane Burnham kapcsolata szintén konfliktusoktól terhes. Carolyn jó anya akar lenni, részt szeretne venni a lánya életében, törődni vele. Ugyanakkor uralkodik lánya fölött, pl. vacsora közben meghatározza, hogy milyen zenét hallgassanak, egy ezt követő szituációban, lánya replikázására dühében pofon vágja. Anyja hatalmi törekvései Jane Burnham folyamatos lázadásával párosulnak, viszonyuk a lány otthonról való szökésével ér véget.

Anya-lánya viszonyában igen jelentős a hatalmi dimenzió: az anya uralkodni akar lánya fölött, ami alól az alárendelt fél egy adott pillanatban elmenekül. Az anya részéről az érzelmi megnyilvánulások is gyakoriak, amelyek a *Becéző szavak* című filmben viszonzásra találnak a lány részéről, az *Amerikai szépség*-ben viszont nem. *A Keresztapa 2.* (1974) című filmben anya és kisgyermek lánya közötti viszony egy jelenet erejéig kap jelentőséget, amikor válása után Kay Corleone titokban meglátogatja az apjuknál lakó gyermekeit. Tanúi lehetünk a nő és kislánya kölcsönös ragaszkodásának; ebben a filmben, az anya-gyermek viszonyban nem játszik szerepet az uralmi dimenzió.

A nő-nő viszony a történelmi témájú *Az utolsó császár* (1987) című filmben, a császár „első felesége” és „második felesége”, Wan Jung Elizabeth és Wen Hsiu között a baráti viszony jellegét ölti. Amikor a „második feleség” hivatalos státusa megszűnik, Wen Hsiu háttérbe szorul, aminek következtében egyre lehangoltabbá válik, azonban döntően nem kezd rivalizálni az „első feleséggel”. Adott pillanatban megszökik férjétől, így Wan Jung Elizabeth-el is megszakad kapcsolata.

### **3.5. A magánélet és a nyilvános élet viszonya a női szereplők reprezentációjában**

A feminizmus egy fontos tézise „a magánügy közügy” vagy „a személyes is politikai”. Ezen főként azt értik, hogy a magánszférának a nyilvánoshoz hasonló mértékű politikai jelentőséget kell tulajdonítani, a magánszféra nem „szent”, „menedék”, hanem itt is érvényesül a nők elnyomása. A magán- és a nyilvános szféra sok tekintetben összefonódik.

A magán- és a nyilvános élet viszonya az elemzett szereplők esetében öt mintázatot mutat. Mint már korábban is leírtam, a hegemon maszkulinitás ideológiáján belül egyes, domináns maszkulin pozíciókat kisajátítani próbáló nők nem rendelkeznek magánélettel: Mildred Ratched osztályvezető nővér, Clarice Starling nyomozónő, Maggie Fitzgerald bokszolónő. A női szereplők egy másik csoportja, amely a munka területén szintén domináns pozíciót kíván elfoglalni, de magánéletre is jelentős hangsúlyt fektet: Karen Blixen, farm-tulajdonos és –vezető, Carolyn Burnham, ingatlan-ügynök. Karen Blixen és Carolyn Burnham ugyanazokat a hegemon maszkulinitásra jellemző stratégiákat próbálják alkalmazni a magánéletben is, mint a nyilvános életben, családtagjaik és különösen a férfiak fölötti dominanciára törekedve.

A tizenhatodik században a férfiak privilégiumának számító, de a hegemon maszkulinitás szempontjából a kor viszonyai között egyfajta alárendelt férfiassággal asszociált színészi tevékenységet folytató Viola de Lesseps és az énekesnőként önmegvalósító Annie Hall esetében a nyilvános életben való szereplés szorosan összefonódik a magánélettel. Lényegében mindkettő hasonló súlyú, nem mondhatni, hogy valamelyik nagyobb prioritást élvezne. Mind a nyilvános életben, mind pedig a magánéletben az egyenlőségre törekednek, és a férfiak – Annie Hall esetében –, valamint a társadalom részéről – Viola de Lesseps esetében - megnyilvánuló dominancia-törekvések elhárítására, semlegesítésére. A szereplőnők egy negyedik csoportja magánélettel rendelkezik, a nyilvános szférában való részvétel azonban nem jellemző rájuk.

#### 4. Fejezet: A női test megjelenítése

A filmek szereplőnőinek, mint már korábban is rámutattam, egy csoportját a munka világában hatalommal telített pozíciót elfoglaló nők képezik. A férfiaság, és vele összefüggőnek tekintett hatalom nők általi birtoklására a feminista filmelemzők is felfigyeltek, bár más kontextusban. Megfigyelésük szerint a nők gyakran „maszkként” viselik a túlzott nőiességet – ez külső megjelenésükben is hangsúlyozottan megnyilvánul -, hogy elrejtsek a hatalom birtoklását (Doane [1999]). A minta szempontjából korai filmnek számító *Száll a kakukk fészkére* (1975) című alkotásban Ratched nővérré a sztereotipként értelmezhető ápolónői megjelenés és ruházat a jellemző. Megjelenése utal tehát feladatkörére, a hagyományos női, gondozói feladatokra, és szerepet játszik annak az ellentmondásnak a kihangsúlyozásában, hogy Ratched nővér a maszkulinitás pozícióját sajátítja ki, amelyet osztályvezetői pozíciója tesz lehetővé. Öltözete láttán, annak ellenére, hogy nem kihívóan nőies, „csupán” sztereotip módon az, a maszkviselésre asszociálhatunk, bár ennek viselkedésbeli megfelelői nincsenek jelen. A *Távol Afrikától* (1985) című filmben, a farmtulajdonosként és -vezetőként domináns pozíciót betöltő Karen Blixen öltözete eleinte nőiesebb, majd a munkafeltételekhez és a vállalt kihívásokhoz alkalmazkodóan leegyszerűsödik, férfiasabb. Nőiességét a saját maga által megteremtett, az otthon szférájába tartozó tárgyi környezet is hangsúlyozza. Ez a filmben diszkurzívan is megjelenítődik, a nő különös hangsúlyt fektet a porcelánkészletek épségére, az étkezés felszolgálására, az otthonos belső tér megteremtésére. Ez így együtt támasztja alá a maszkviselés elméletét. A filmnarratíva előrehaladásával azonban megváltozik mind az öltözködése, mind pedig a tárgyakhoz való viszonya, az objektív körülményekhez igazodva. A végső fordulatot az jelzi, amikor a kényszerű árverésben minden tárgyától meg kell válnia, és rájön, hogy ezek nem is tartoztak annyira saját lényéhez, mint gondolta volna. A maszkulinnak tekintett pozíciót elfoglaló nő egyre inkább 'maszk nélkül' van jelen a filmben.

A női test megjelenítésében a testmozgás, testhasználat jelentős helyet foglal el, ami, ahogy az újabb készítésű filmek felé haladunk, egyre kifejezettebbé válik. A *Száll a kakukk fészkére* (1975) főszereplője esetében ennek még igen csekély a



jelentősége. A domináns pozíciót elfoglaló osztályvezető nővér testileg „visszafogott”. Másokra, leginkább férfi alkalmazottakra delegálja a fizikai erőszak gyakorlását, pl. az ápoltak lefogását és kényszer-gyógykezelését. Karen Blixen, a tíz évvel később készült *Távol Afrikától* (1985) című filmben már testét, ennek erejét is használja céljai elérésében. Fizikailag részt vesz a farm munkálataiban, az expedícióban bozótot irt, sérüléseket szerezve. A fizikai erővel felruházott női test alkalmazása a maszkulinnak tekintett pozíció betöltésében egyre nagyobb jelentőséget kap az újabb készítésű filmekben. Az öltözet a testhasználathoz igazodik. Clarice Starling nyomozónőt *A bárányok hallgatnak* (1991) című film emlékezetes nyitójelenete szabadtéri edzés, erdei futás közben mutatja, sportos, izzadtságtól átítatott ruhában. A későbbiekben öltözete munkája feltételeihez alkalmazkodik – leginkább zakóban, egyszerű pólóban és nadrágban látjuk. A bűnöző üldözésében fizikailag részt vesz, vállalva az ezzel járó kockázatokat. Maggie Fitzgerald bokszolónőt (*Millió dolláros bébi*, 2004) szintén leginkább sportos, egyszerű öltözetben látjuk. A sporttevékenységgel, a testi erőfeszítésekkel összefüggő izzadtság szintén megjelenítődik. Clarice Starling-hoz képest jelentős különbség, hogy izmos testalkata is kihangsúlyozott, például a mérkőzésein izompólóban látjuk, láthatóvá válnak kar- és hátizmai. Amikor egy esetben felszolgálónői munkáját végzi, a kamera ráfókuszál sportcipőjére és lábára, amint felszolgálás közben is az edzésen tanult lábmozdulatokat gyakorolja.

Carolyn Burnham (*Amerikai szépség*, 1999) a munkájához és a kertvárosi életmódhoz illő konvencionális öltözetet visel, általában kiskosztümöt, szoknyát. Mozdulataiban is megnyilvánuló belső feszültségét egy adott időponttól lövésztermi gyakorlatok, célba lövés által vezeti le.

Bizonyos esetben, amikor a nő mind a nyilvános élet, mind pedig a magánélet területén érvényesülni akar, az öltözete bírálat tárgyává válhat. A *Távol Afrikától* (1985) című filmben Karen expedícióban megviselt, ráadásul praktikus okokból férfias öltözete megbotránkozást kelt éppen azokban a férfiakban, akiknek az ételment szállítja; ezt a szavak szintjén, diszkurzívan is kifejezik, bírálva a nőt. Ez kevésbé fordul elő azokban az esetekben, amikor a nő csak munkájának illetve sporttevékenységének él, mint Clarice Starling nyomozónő vagy Maggie Fitzgerald bokszolónő.

Csupán az esetek egy részéről mondható el, hogy a nők öltözködése és testük megjelenítése pusztán a realizmus filmes rezsimjéhez igazodik. Beth Jarrett

(*Átlagemberek*, 1980) ruházata csupán a kertvárosi középosztálybeli feleség megjelenéséhez igazodik, ahogy Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1978) és Daisy Werthan (*Miss Daisy sofőrje*, 1989) öltözete is pusztán életkorához és társadalmi helyzetéhez illeszkedik. A többi esetben a nők megjelenéséhez és ruházatához sajátos jelentések fűződnek. A jelentések egy csoportja a kvázi-maszkulin jelleggel illetve a sportossággal függ össze – a test fizikai erőfeszítésekkel való asszociálása révén, ahogy a fentiekben tárgyaltam. Egy esetben a nő öltözete az egyedi stílus, excentrikusság, a new york-i művészvilághoz tartozás jelentéseit hordozza, diszkurzív szinten hangsúlyozva (*Annie Hall*, 1977). A nők külső megjelenítéséhez kapcsolódó jelentések egy másik csoportja a női vonzerőre utal: Katharine Clifton (*Az angol beteg*, 1996), Rose DeWitt Bukater (*Titanic*, 1997), Viola De Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998), Lucilla (*Gladiátor*, 2000), Roxie Hart és Velma Kelly (*Chicago*, 2002) esetében. Az említett filmek közül az első kettő romantikus dráma, a harmadik romantikus vígjáték, a *Gladiátor* a történelmi kalandfilm, a *Chicago* pedig a musical műfajához sorolható. A filmek érdekessége, hogy az újabb készítésűek közé tartoznak, ami úgy is értelmezhető, hogy az elemzett filmek között leginkább az utóbbi tíz évben kapcsolódik össze a női test jelentése az erotikus vonzerővel. A korai feminista filmelemzők a korai hollywoodi filmek – még az 1970' évek előtt készültek esetében figyelték meg a női test tárgyiasítást, erotikus tárgyként való bemutatását. A mintámban azonban az 1970' évek elejétől az 1980' évek közepéig a női test hangsúlyozása, ennek külön jelentésekkel való felruházása kevésbé volt jellemző. A női test az 1980' évektől, fokozatosan kezdett hangsúlyossá válni, mind az erotikus megjelenítéssel, mind pedig a fizikai erővel való összefüggésben. A nők testének ábrázolása azonban inkább saját testük aktív, tudatos mozgósításával – mind fizikai erőfeszítés, mind szexualitás terén – van összefüggésben, bár néha felfedezhetjük a korai hollywoodi konvencióknak megfelelő, erotikus tárgyként való bemutatás nyomait is. A női test és aktív testhasználat megjelenítése az újabb készítésű filmekben a feminista mozgalom újabb, a női test témakörére irányuló figyelmét jeleníti meg, amely fokozatosan beépül a hegemon maszkulinitás ideológiájába is.

## 5. Fejezet: A narrátor szerepe az azonosulási pozíciók és a domináns olvasatok hangsúlyozásában

A filmekkel kapcsolatban többféle olvasat létrehozható az egyes szereplőkkel való azonosulás pozíciójából. Az identifikációt a filmbeli narrátor jelenléte – azon filmekben, ahol létezik – jelentős mértékben befolyásolja, számos eseményt az ő perspektívájából mutat be a film. Megismerjük érzelmeit, gondolatait, a filmbeli események és személyek általa létrehozott értelmezéseit. A narrátor pozíciója jelentős szerepet játszik a domináns olvasat textuális megalkotásában. A filmek egy részében a narrátor férfi: az *Annie Hall* (1977), *Forest Gump* (1994), *Amerikai szépség* (1999), és a *Millió dolláros bébi* (2004) című filmekben.

Női narrátor szerepel a *Távol Afrikától* (1985) és a *Titanic* (1997) című alkotásokban. Mindkét esetben a film női főszereplője a narrátor, aki az elsőként említett filmben hallatja leginkább a hangját. A *Távol Afrikától* (1985) című film női főszereplője, Karen Blixen ugyanis előbb „amatőr”, majd hivatásos mesélő: míg afrikai farmján történeteket mesél szerelmének és barátjának, addig, hazatérve Dániába, saját élettörténetét mondja el egy regény keretében. Írás közben halljuk belső hangját, amelynek nyomán, lineárisan retrospektív módon megjelenítődnek a filmben a vele történetek. Koherensen és átgondoltan eleveníti fel a történeteket, kapcsolatokat és célokat, a női főszereplővel való azonosulás egy erős textuális azonosulási pozícióját teremtve meg. Karen Blixen saját látásmódját próbálja érvényesíteni a férfi főszereplő és a mellékszereplők vonatkozásában, ahogy a filmnarratíva szintjén az akaratát is megkísérelti keresztülvinni velük szemben. A férfi szereplők viszont ellenállnak e törekvéseknek, sőt, végső soron kivonják magukat a nő velük kapcsolatos szándékai és érzelmei alól. A *Titanic* (1997) című filmben szintén a női főszereplő a narrátor, Rose DeWitt Bukater. A nő idős korában tér vissza a *Titanic* hajótörésének helyszínére, és hullámokban törnek rá az emlékek, amelyekhez a narrációja is kapcsolódik. A hajóroncs-kutató, „kincskereső” szakemberek ösztönzésére fogalmazza meg a történeteket. A narrációja, feltehetően a hallgatóság és az elbeszélés kontextusának természete miatt, nem teremt olyan „erős” női perspektívát, amelyből, a *Távol Afrikától* (1985) című filmhez hasonlóan, leginkább az ő értelmezésében látnánk az eseményeket. Ehhez hozzájárul, hogy a

film előtérbe helyezi a hajó elsüllyedésének, mint grandiózus látványosságnak a bemutatását, amely leginkább a külső szemlélő perspektívájából van megjelenítve. Ebben a folyamatban, a tragédia kontextusában a női főszereplő és új szerelme, Jack Dawson kapcsolatának bemutatása a narratívának csupán egy összetevőjét képezi. Ráadásul a film elején Rose DeWitt Bukater-t zsarnok vőlegényének és anyjának alárendelt személyként, „tárgy”-ként ismerjük meg. Kilátástalan helyzetéből csupán az öngyilkosságban lát kilátást, amikor viszont Jack Dawson a megmentőjeként lép fel. A férfi a továbbiakban irányító szerepet játszik kapcsolatuk alakulásában.

Az elemzett filmekben több esetben találunk férfi, mint női narrátort. A narrátorok, a *Millió dolláros bébi* (2004) című film kivételével a filmek főszereplői közé tartoznak; narráció révén megerősítik a velük való azonosulás lehetőségét, a másik főszereplővel, vagy, ha nincs ilyen – a *Forrest Gump* (1994) esetében – a film jelentős mellékszereplőivel szemben. Ez legjobban az *Annie Hall* (1977) című filmben figyelhető meg, amely Alvy Singer és Annie Hall, a férfi és a női főszereplő kapcsolatát mutatja be, a kialakulásától a szakításukig, sőt, egy későbbi, véletlen találkozásukat is. Annie Hall-t, a női főszereplőt Alvy Singer szemszögéből ismerjük meg: főként azon tulajdonságairól értesülünk, amelyek zavarják és bosszantják Alvy-t: „túlságosan” merész autóvezetői stílusa, naívan romantikus, verseket kedvelő irodalmi ízlése és pozitív világszemlélete – Alvy pesszimista világgépéhez képest. A férfi narrátor, Alvy Singer szempontjából értelmezettek pozitívként a nő más tulajdonságai: jó humorérzék, érdekes személyiség - amely a vele élő férfi életét is képes érdekessé tenni. A *Forest Gump* (1994) címben megnevezett férfi főszereplője és narrátora nemcsak a vele kapcsolatban álló személyeket „értelmezi”, hanem, a film sajátosságaként, az amerikai történelem híres eseményeit, amelyekben a film szerepelteti. Mindennek egy sajátos, csak rá jellemző olvasatot ad elbeszélése során. A film jelentős női szereplőit, anyját és szerelmét, Jenny Curran-t jórészt Forrest-hez való viszonyukban látjuk – kevés kivétellel, pl. Jenny Curran öngyilkossági próbálkozás határán levő jelenete. A férfi, narratori hangja által közvetített, megszokottól eltérő nézőpontja a női szereplők igen sajátos értelmezésének prioritást biztosít a filmbeli szereplők és történések alapján kialakítható konvencionálisabb interpretációhoz képest. Narratori pozíciója lehetővé teszi, hogy a társadalomban a többséghez képest „Másik”-ként, alacsonyabb értelmi intelligenciával, ugyanakkor ezt ellensúlyozó érzelmi és intuitív gondolkodással jellemezhető férfi nézőpontjával a nézők azonosulni tudjanak. Az *Amerikai szépség* (1999) című film férfi

főszereplője, Lester Burnham a családjához és a társadalomhoz való igen sajátos hozzáállásnak biztosít prioritást, dominánsként ható olvasatot narrátori pozíciója révén. Ebben az esetben, akárcsak az *Annie Hall* (1977), és némileg kisebb mértékben a *Forrest Gump* (1994) című filmben, a női szereplőkről alkotott potenciális nézői értelmezéseket jelentős mértékben meghatározza a férfi narrátor diszkurzív szinten, illetve cselekedetei révén, de szóbeli indoklásokkal is alátámasztott hozzáállása, véleménye. Lester Burnham, narrátori pozíciójából, Carolyn Burnham-ról, a női főszereplőről meglehetősen kedvezőtlen képet sugall. A nő bírálat tárgyává válik merev, erőltetett viselkedése, konformizmusa, karriervágyai miatt. A férfi pozíciójából a nő azon törekvései is nevetségesként vannak feltüntetve, amelyek más kontextusban elfogadhatónak lennének, pl. a kamasz lányukkal való törődés szorgalmazása.

A *Millió dolláros bébi* (2004) című film az előzőkhöz képest változást jelent abból a szempontból, hogy a narrátor az egyik mellékszereplő, marginális pozíciójú, alárendelt helyzetű fekete férfi: Eddie Scrap-Iron Dupris. Az ő igen érzékeny és jórészt „objektív”-nek tekinthető megfigyelői pozíciójából ismerjük meg a szereplők motivációt, törekvéseit, cselekedeteit. A narrátor a főszereplő nőt és férfit jóval kiegyensúlyozottabban láttatja, mintha, az előző filmekhez hasonlóan, a férfi főszereplő narrátori pozíciójából ismernénk meg őket. A főszereplő férfihoz, az edző és edzőterem-tulajdonos Frankie Dunn-hoz mégis valamivel közelebb áll, mint a női főszereplőhöz, Maggie Fitzgerald-hoz. Előbbihez ugyanis fiatal kora óta folyamatos baráti és később beosztotti viszony köti. Ugyanakkor Maggie Fitzgerald-nak akár főnöke ellenében is hajlandó segíteni, felismerve a nő tehetségét és nehéz társadalmi helyzetét. A marginális pozíciójú narrátor inkább a férfi főszereplővel, Frankie Dunn-al való textuális azonosulási pozíciót erősíti meg, amihez az is hozzájárul, hogy narrációja a férfi távol lévő lányának szól. Összességén elmondható, hogy azokban a filmekben, amelyekben a férfi narrátor egyúttal a film férfi főszereplője, megvan annak az esélye, hogy a női (fő)szereplőt hangsúlyozottan a „férfi szemén keresztül” lássa a néző, vagyis a textuálisan teremtett azonosulási pozíció és az ezzel összefüggésben levő domináns olvasat férficentrikussággal jellemezhető. Ezekben a filmekben a női szereplő a férfi bírálatának tárgyává válik, az *Annie Hall* (1977) és az *Amerikai szépség* (1999) című filmekben kifejezettebben, a *Forest Gump* (1994) című alkotásban empatikusabb módon. A marginális pozíciójú narrátor a *Millió dolláros bébi* (2004) című filmben jóval empatikusabban viszonyul a női

szereplőhöz, erősítve a vele való azonosulás lehetőségét, ugyanakkor még inkább hangsúlyozva a férfi főszereplővel való identifikálódást.

Az elemzett filmekben a narrátor visszaemlékezésként meséli el – többnyire lineárisan - a cselekményt. A múltban való elhelyezés némileg mitizálja a szereplőket és történéseket, helyenként azt sugallva, hogy ami elmúlt, azon nem lehet változtatni. Ezáltal feltehetően gyengül a nézőközönség tagjaként értelmezett néző – e terület vizsgálata nem tartozik a dolgozat hatáskörébe - aktivitása, motivációja az alternatív olvasatok létrehozásával kapcsolatban, és erősödik a textuálisan sugallt domináns olvasat hatása.

## **6. Fejezet: A filmek végének jelentősége a hegemon maszkulinitás jelentéstartalmainak megerősítésében**

A filmek végkicsengésének a filmelmélet szerzőinek egy része kiemelt jelentőséget tulajdonít, a film üzenetének közvetítéseként, a domináns ideológia filmbeli győzelmének érvényesüléseként értelmezve ezt. A feminista filmelmélet leginkább arra hívja fel a figyelmet, hogy a filmek vége jelzi a nők sorsának beteljesülését, a patriarchális ideológiának megfelelően: a nőket integrálják a patriarchális rendbe, általában a házasság által, vagy pedig, a hegemon maszkulinitás ideológiájával ellentétes viselkedése miatt megbüntetik, illetve megsemmisítik őket. A fentieket főként az 1970' évek előtt készített filmekkel kapcsolatban állapították meg. Dolgozatomban a patriarchális ideológia, mint elemzési fókusz helyett, mint korábban is említettem, célszerűbbnek találtam a hegemon maszkulinitás ideológiája kategória alkalmazását, mert ez utóbbi lehetővé teszi a feminizmus alkupozíciójának és stratégiáinak integrálását az elemzési keretbe, valamint a női cselekvőiség tételezését.

Az elemzésem elméleti kontextusában a film vége, kevés kivételtől eltekintve, a hegemon maszkulinitás filmbeli győzelmét és a feminizmus törekvéseinek szimbolikus kudarcát mutatja be, vagy legalábbis ez utóbbi olyan mértékű és jellegű, inkább bekebelezésnek tekinthető integrációját, amely által a feminizmus kritikai pozíciója gyengül. Ezzel szemben azonban hajlok arra, hogy a

film végének jelentőségét nem a feminizmus törekvéseinek megsemmisítéseként értelmezzem, hanem egy olyan, a hegemon maszkulinitás által vágyott fejleményként, amelyet stratégikusan, a filmbeli konfliktusok „megoldásaként” prezentál. Ezt alátámasztja, hogy a hegemon maszkulinitás „győzelme”, az ellentétek számára kedvező módon való összebékítése több esetben „erőltetettnek”, kevésbé hihetőnek tűnik a film kontextusában.

Azokban a filmekben a legnyilvánvalóbb a hegemon maszkulitásnak a befejezésben megnyilvánuló hatása, amelyekben a nők hagyományosan maszkulin pozíciókat foglalnak el és birtokolnak a film cselekménye során, illetve a konfliktusok során a férfi szereplő fölötti győzelemre törekednek. Megfigyelhetjük azokat eseteket, ahol a domináns ideológia győzelme a legkevésbé logikusan következik a film addigi cselekményéből, mintegy „váratlan fordulatként”. Ez utóbbi a film, mint sajátos kulturális termék, ideológiai aspektustól korántsem mentes technológiai köré sorolható. A *Kramer kontra Kramer* (1979) című filmben az elnyomott háziasszonyi és hagyományos anyai pozícióból kilépő, az anyagi és lelki önállóságot megteremtő nő a válóperes küzdelemben elnyeri gyermeke felügyeletének jogát. Ennyiben úgy tűnik, a film a feminista álláspontot integrálta, amelyben az anya nem veszíti el a gyermekéhez való jogot azáltal, hogy szakmailag megvalósítja önmagát, és megteremti saját anyagi függetlenségét. Sőt, az, hogy a nő évi jövedelme nagyobb, mint amennyi a férjé valaha is volt, komoly szempont a bíróságon a gyermek felügyeletének neki ítéletében. A bíróság döntéséhez az is hozzájárul, hogy a nőtől megtudjuk, a férj házasságuk alatt nyíltan elbátortalanította a feleségét a munkavállalással kapcsolatban, kijelentve, hogy nem keresne annyit, hogy abból ki tudná fizetni a bébiszittert. Mindezek tudatában látszólag meglepő, de a hegemon maszkulinitás logikájának megfelelő végső fordulat az, hogy, belátva, férje a gyermeknevelés terén is bizonyított, a nő hirtelen lemond a felügyeleti jogról a férfi részére. Önként vállalja a „büntetést” azért, hogy kilépett a hagyományos család kötelékéből és ideiglenesen férjére bízta a gyermeknevelést; lemondását viszont a gyermek állandóság iránti igényével magyarázza. Az önállóságért és anyagi függetlenségért a magánéleti sikerrel fizet, a hegemon maszkulinitás álláspontjának megfelelően.

A munka területén önmegvalósításra törekvő Karen Blixen a *Távol Afrikától* (1985) című filmben átmeneti sikereket ér el farmja irányításával. A film végén azonban menthetetlenül vereséget szenved. A hegemon maszkulinitás ideológiája,

amely ellen a filmben a főszereplő nő manifeszt módon küzdött, végül kivédhetetlen csapás, mintegy „istenítélet” formájában győzedelmeskedik. A termés, és a közben eladósodott farm tönkremegy. Karen teljes vagyonát elveszíti és visszatérni kényszerül Dániába, ahol megírja önéletrajzi regényét. Ez utóbbi legitim feminin írásformának felel meg, ugyanakkor a feminizmus stratégikus érvényesüléseként is értelmezhető, amely a nők tapasztalatainak saját hangot kíván adni.

A végzetnek, mint a szereplő sorsát eldöntő eseménynek és egyben a hegemon ideológia filmbeli eszközének egy másik „férfias” nő, Maggie, a *Millió dolláros bébi* (2004) bokszolónője esetében is szerepe van: a bokszolónő, aki kitartóan és megállíthatatlanul tör a bajnoki cím felé, lebénul ellenfele kiszámíthatatlan és alattomos csapásától. Az, hogy ez – kivételesen - nem a film végén következik be, mintegy két részre osztja a filmet, jelentős törést okozva a narratívában, amelyre a kritikusok is felhívják a figyelmet.

A fent elemzett női karakterek inkább pozitív hősök, a filmek között találunk azonban negatív női karaktereket is. Elsősorban a *Száll a kakukk fészkére* (1975) című film kíméletlen, erőszakos módszereket alkalmazó ápolónőjére gondolok. Mildred Ratched, miután intézményi eszközeit és hatalmát felhasználja ellenfelévé vált ápolója, Patrick McMurphy megsemmisítésére, erkölcsi vereséget szenved: McMurphy barátja, aki eddig a fordulatig többnyire béketűrő és alárendelő férfi volt, szó szerint szétfeszíti rácsait és távozik az elmegyógyintézetből. Erre az önfelszabadító, felülkerekedő viselkedésre tulajdonképpen az alulmaradt McMurphy delegálja. A hegemon maszkulinitás ideológiája az egyik, uralomra törekvő férfi vereségét a hatalmi pozícióban levő nővel szemben úgy dolgozza fel, hogy egy másik férfira delegálja a győző szerepét – egy olyan férfira, aki a vesztes férfihoz képest jóval szimpatikusabb karakter, hiszen hátrányos helyzetén – bennszülött-amerikai származású, csökkent szellemi képességű ápoló – kerekedik felül a szökés által.

A hegemon maszkulinitás alapeseti megtestesítőjeként a legalább középosztálybeli, heteroszexuális fehér férfi tekinthető. A hegemonia működési logikájának megfelelően a hegemon maszkulinitás dominanciára törekszik a hozzá képest alárendelt maszkulinitások és feminitások felett. Ugyanakkor az elemzett filmekben megfigyelhető, hogy a hegemonhoz képest alárendelt maszkulinitások manifeszt módon a feminitások feletti dominanciára, legalábbis a kiegyenlített hatalmi viszonyra – egyenlőségre - vagy a viszony hatalmi dimenziójának



megszüntetésére törekednek. Az elemzett filmek közül néhányban, figyelemre méltó módon tapasztalható az alárendelt maszkulinitások hegemoniára törekvése az egyes feminitások felett – míg Connell elmélete a hegemónhoz képest alárendelt maszkulinitásokat alapvetően nem a dominanciára törekvéssel jellemzi, bár ez utóbbiakra is példákat hoz. Az adott kontextusban a feltételezett – a filmben explicit módon nem szükségszerűen jelen levő – hegemón maszkulinitáshoz képest alárendelt maszkulinitás úgy viselkedik, mint a hegemón maszkulinitás ideológiájának képviselője. A szkizofréniával küzdő, erős gyógyszeres kezelés alatt álló, egyetemi karrierjét beláthatatlan időre megszakítani kényszerülő matematikus, John Nash többnyire hatalmi pozícióban marad – ha pozíciója átmenetileg gyengül, vagy megszűnik, ezt megpróbálja áthidalni – felesége, Alicia Nash felett. A kiszuperált bokszedző dominanciára törekszik nő-tanítványa fölött. A fekete sofőr, Hoke Colburn, mint egy alárendelt maszkulinitás megtestesítője igyekszik javítani explicit módon alárendelt hatalmi pozícióját a hozzá képest jobb társadalmi helyzetű, de az osztálytársadalom szempontjából többszörösen hátrányos pozíciójú – idős, zsidó, nő - Daisy Werthan felett, akinek a szolgálatában áll.

A bebörtönzött, kannibál hajlamú többszörös gyilkos, Hannibal Lecter, aki a hegemón maszkulinitáshoz képest szintén alárendelt „Másikként” definiált, a film ideologikusnak tekinthető befejezésében domináns pozícióba kerül az egyébként autoritási pozíciót elfoglaló nyomozónővel szemben: fondorlatosan megszökve a börtönből ő dönthet úgy, hogy nem tör a nő életére. Az *Átlagemberek* (1980) című filmben az érzékeny lelkű, gyermekéért aggódó, vele törődő apa - aki nem mellesleg felső középosztálybeli fehér férfi - az autoritást képviselő, nyilvánosságban tevékenykedő hegemón maszkulinitáshoz képest egy más típusú férfiasságot képvisel. Ennek ellenére családjában hatalmi pozícióval is rendelkezik. Miután rájön, felesége többszöri figyelmeztetés ellenére sem felel meg a „jó anya” követelményeinek, magában felismeri, hogy már semmi sem köti hozzá, és lényegében kiutasítja az életükből. Összességében megállapítható, hogy a hegemón maszkulinitás ideológiájának érvényesülése a filmekben azon esetekben is megfigyelhető, amelyekben a férfi szereplő nem pontosan a hegemón maszkulinitás megjelenítője, hanem ehhez képest egy másik, több esetben alárendelt maszkulinitásé. Ez az érvényesülés azáltal valósul meg, hogy az alárendelt maszkulinitáshoz képest bizonyos szempontból alárendelt nőiséget konstruálnak, párosítanak, amelyhez képest ezen maszkulinitások érvényesíteni tudják a

dominanciát. Az alárendelt maszkulinitások és a velük kapcsolatban álló feminitások közötti viszonyban azonban jól megfigyelhetők azok az egyezkedési folyamatok, amelyek a hegemon maszkulinitás és feminizmus pozíciói között értelmezettek, és amelyekről a következő részben is szó lesz. Ezen alkufolyamatok eredményeként számos esetben mindkét fél nyertesnek tekinthető valamely aspektusban.

## IV. RÉSZ: ÖSSZEGZÉSEK ÉS KÖVETKEZTETÉSEK

### 1. Fejezet: A feminizmus egyenlőségi és ellenállási törekvései, stratégiai megnyilvánulásai

Az elemzések alapján elmondható, hogy feminizmus törekvései valóban leginkább a női szereplők célkitűzéseiben és célmegvalósításának folyamatában jelenítődnek meg. E folyamat során az egyes női karakterek a velük kapcsolatban álló férfiak és nők segítségével vagy ellenállásával találkoznak. Az elemzések alapján állítható, hogy a konfliktusokban a feminizmus egyik stratégiája *a célok és megvalósításuk kommunikációja, nyilvánossá tétele*. Annie Hall (*Annie Hall*, 1977) új barátjával, majd élettársával közli azt, hogy fényképésszettel próbálkozik, emellett pedig énekesnő szeretne lenni. Ezt követően, énekesnői fellépése után a neki gratuláló, a szakmában dolgozó új ismerősökkel is kommunikál, illetve később is karrierjét elősegítő, „kapcsolatépítő munkát” végez. Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1978) a bíróságon adja elő, hogy már házassága alatt felmerült benne a kreatív és kereső munka újrakezdése, amelyet fia születését követően szakított félbe, de férje ellenezte szándékát. Carolyn Burnham (*Amerikai szépség*, 1999) az ingatlanközvetítők éves, reprezentációs és kapcsolatteremtő jellegű bálján jelenik meg férjével. Amikor férje ellenérzését fejezi ki, Carolyn hangsúlyozza, hogy munkája közben egy harmonikus családról alkotott imázst kell értékesítenie a családi házak kapcsán, amelyet ezen az eseményen neki és férjének személyesen is meg kell jeleníteniük a nyilvánosság előtt. Roxie Hart és Velma Kelly (*Chicago*, 2002) tudják, hogy szabadulásuk a nyilvánosság, a sajtó és az általa elért tömegek szimpátiájának és figyelmének felkeltése és megtartása által lehetséges, ezért mindent megtesznek ennek érdekében.

A filmekben a feminizmus egy másik stratégiája is körvonalazódik a nők célkitűzésének és -megvalósításának megfigyelése alapján: *a nők szövetségeseket keresnek, mind a nyilvános szféra, mind pedig a magánszféra területén*. A feminista mozgalomban, a radikális feminizmus kivételével, amely kizárólag a nők közötti

szolidaritásra épít, a többi irányzat a társadalmi konszenzust igyekszik elérni a női egyenjogúsággal, női célokkal összefüggésben. Ebben, főként a liberális feminizmus felfogásában, jelentős szerepe van a férfiakkal való potenciális szövetségnek.

Annie Hall (*Annie Hall*, 1977) barátja, Alvy Singer, majd egy későbbi élettársa érzelmi támogatásával, utóbbi esetben pedig konkrét segítségével valósítja meg énekesnői terveit, illetve lemeze kiadását. Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1978) bíróságon előadott történetéből megtudjuk, hogy pszichológus támogatását kérte élete újrakezdéséhez és szakmai önbizalma helyreállításához. Mildred Ratched (*Száll a kakukk fészkére*, 1975) osztályvezető nővér, ellenfelévé vált ápolója „meggyógyításához” felettese egyetértését nyeri el a munkamegbeszéléseken. Karen Blixen (*Távol Afrikától*, 1985) egy barátját kéri meg, hogy érdekházasság révén segítse hozzá, hogy átvehesse örökségét, és farmot vásárolhasson Afrikában. Clarice Starling (*A bárányok hallgatnak*, 1991) - főnöke ösztönzésére - Hannibal Lechter-rel, a kannibál hajlamú bebörtönzött gyilkossal való kommunikáció révén jut információkhoz egy másik gyilkos ügyében való nyomozásban. Rose DeWitt Bukater (*Titanic*, 1997) öngyilkosságtól való megmentője, nem sokkal későbbi szerelme, Jack Dawson által merít erőt ahhoz, hogy elhagyja vőlegényét és érdekházasságra kényszerítő anyját, majd új, aktív életet kezdjen. Viola De Lesseps (*Szerelmes Shakespeare*, 1998) új, tiltott szerelme, Will Shakespeare révén kerül a színészi közegbe, ahol eljátszhatja Júlia szerepét. Carolyn Burnham (*Amerikai szépség*, 1999) elcsábítja vetélytársát, a sikeres ingatlanközvetítőt, megpróbálva megtudni tőle, mi a szakmai sikerének titka. Lucilla (*Gladiátor*, 2000) Maximus-sal szövetkezik zsarnok és vérfertőző szándékú testvére uralmának megdöntéséért. Maggie Fitzgerald (*Millió dolláros bébi*, 2004), amikor az általa kiszemelt edző, Frankie Dunn nem akarja elvállalni felkészítését, a férfi tulajdonában levő edzőterem mindenese, a volt bokszoló Eddie Scrap-Iron Dupris személyében talál szövetségest, amelynek eredményeként végül Frankie Dunn is meghallgatja kérését.

A fentiekben a nők céljaik megvalósításáért férfiak személyében keresnek szövetségeseket. A nők közötti szövetség bemutatása azonban alig fordul elő az általam elemzett filmekben. Egy eset említésre méltó, amely a *Chicago* (2002) című filmben jelenítődik meg. Itt Velma Kelly, bevallottan érdekei által vezérelve, Roxie Hart-nak ajánl fel több ízben együttműködést, amely végül a film végén valósul meg. Ekkor mindketten egyenrangú és szabad felekként vesznek részt benne, közös fellépésükkel pedig nagy sikert érnek el.

## 2. Fejezet: A hegemon maszkulinitás filmekre jellemző konszenzusteremtő és integrációs stratégiái

A hegemon maszkulinitás ideológiájában megnyilvánuló változások nyomán követhetők a nők magánéletben és nyilvános életben való ábrázolásának együttes vizsgálatával. Közvetlenül a feminizmus elleni „backlash” időszaka előtt készült filmek között találjuk a kizárólag nyilvános életben bemutatott, intézményes hatalmi pozícióban levő nőket, mint negatív szereplőket: Mildred Ratched nővért, aki megkérdőjelezhető tényleges győzelmet, viszont erkölcsi vereség szenved a filmben férfi ápolóiával való hatalmi harcában. Ebben a hegemon maszkulinitás ideológiájának azon aspektusa mutatkozik meg, mint az a korszak filmjeinek tágabb körű elemzése során is kiderül (Faludi [1991]), hogy a nyilvános életben tényleges hatalmi pozíciót betöltő nőket *negatív színben* tünteti fel.

A backlash időszakában a háziasszonyi lét, mint idealizált létforma kerül a hegemon maszkulinitás ideológiájának fókuszába, ez jellemző a *Távol Afrikától* (1985) című film kivételével általam elemzett, 1980' években készült filmek női szereplőire. Ebben az időszakban a hegemon maszkulinitás látszólag a feminizmus kifejezett kizárásával, nem pedig az integrálásával próbált érvényesülni, az elemzett filmekben is megfigyelhető módon. A „visszavágás” időszakának ideológiája a nőket a magánélet terére kívánta korlátozni, a „hangsúlyozott feminitás” pozícióját szánva nekik. Figyelmesebb elemzés hatására azonban kiderül, hogy a feminizmusnak és a hegemon maszkulinitásnak feltehetően főként a backlash korszakát megelőző egyeztetési folyamatának eredményeként e filmekben is érvényesülnek a feminizmus bizonyos aspektusai. A filmek a háziasszony-feleségeket és -anyákat végső soron e területen sikertelenekként ábrázolják, vagyis integrálják a feminizmus azon feltevését, hogy csupán a magánéletre korlátozott női élet nem vezet sikerhez, e nők jelentős erőfeszítései ellenére sem.

A hegemon maszkulinitás „ideálisan” integrálja az olyan nőképeket, amelyekben a nők otthonon kívüli munkája alárendelt a magánéletnek, ez utóbbi anyagi fenntartását biztosítva, pl. Adrianna Pennino (*Rocky*, 1976) és Alicia Nash (*Egy csodálatos elme*, 2001) esetében, vagy a férj nyilvánosságbeli törekvéseit aktívan is támogatva, Kasturba Gandhi (*Gandhi*, 1982) esetében. Azok a női

karakterek, akik a magánéletre helyezik a hangsúlyt, de emellett otthonon kívüli munkát is végeznek, a magánélet területén akkor sikeresek, ha nem tulajdonítanak kiemelt jelentőséget munkájuknak. A hegemon maszkulinitás leginkább úgy integrálja a mindkét területen tevékenykedő nők reprezentációit, hogy diszkurzív módon hangsúlyozza, a családi élet terén hozott áldozataik és jelentős befektetéseik „önként”, „önfeláldozó módon”, saját döntés alapján, és inkább *alkalmazkodás*, mint túrés eredményeként születtek: Kasturba Gandhi (*Gandhi*, 1982) és Alicia Nash (*Egy csodálatos elme*, 2001) esetében.

A hegemon maszkulinitás által nehezebben integrálhatók azok a női karakterek, akik mind a nyilvános életben, mind pedig a magánéletben kemény erőfeszítéseket tesznek saját sikerük érdekében, vagyis mindkét területet hasonló fontosságúnak tekintik. Karen Blixen (*Távol Afrikától*, 1985) farmot vezet, ugyanakkor házasságában, majd szerelmi viszonyában is megpróbálja saját szempontjait, befolyását érvényesíteni. A film végén mind a farmot, mind pedig szerelmét elveszíti. Carolyn Burnham (*Amerikai szépség*, 1999) sikeres ingatlanügynök szeretne lenni, komoly erőfeszítéseket téve ennek érdekében. Ugyanakkor a családjára is fokozott figyelmet fordít, bár ezt, férje és kamasz lánya szempontjából erőltetettnek és inkább a látszat fenntartására irányulónak értelmezhetjük, ráadásul dominanciára törekszik felettük. Erőfeszítései azonban hiábavalónak bizonyulnak, mind a magánélet, mind pedig a nyilvános élet terén. Férje gyilkosság áldozata lesz – a szomszéd végez vele, de Carolyn is gyilkosságra készül ellene – lánya pedig kábítószer-kereskedő barátjával megszökik otthonról. A film alatt bemutatott helyzetekben a szakmai sikerek is elkerülnek.

A hegemon maszkulinitás ideológiájának 1980' évekre jellemző formája a korabeli mainstream feminizmus azon nem szándékolt aspektusával is összhangban van, hogy elsősorban a *fehér, középosztálybeli és heteroszexuális nőkre* koncentrált, és ez a korszak filmjeiben is megfigyelhető. A feminizmus az 1980' évek végét, 1990' évek elejét megelőzően főként a nők e csoportjának törekvéseire helyezte a hangsúlyt. A gender interakciója a társadalmi osztály, faj, etnikum, szexuális irányultság tényezőivel főként az 1980' évektől kezd a figyelem középpontjába kerülni. Az Oscar-díjas filmek jelentős késéssel, leginkább az ezredforduló körül kezdték integrálni a feminizmus ezen új fókuszát. Bár a Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotások a nőket továbbra is heteroszexuálisként ábrázolják, az *etnikai hovatartozás* a zsidó származású és vallású Daisy Werthan – *Miss Daisy sofőrje*

(1989) - esetében, a *társadalmi származás* pedig a nehéz anyagi körülmények között születő és élő Maggie Fitzgerald bokszolónő – *Millió dolláros bébi* (2004) karakterében játszik meghatározó szerepet. Ha a Legjobb női főszereplő Oscar-díját elnyert filmeket is áttekintjük, a *szexuális irányultság* – és ez esetben a periférikus társadalmi helyzet - is fókuszba kerül a homoszexuális prostituált, Aileen esetében – *A rém* (2004) – és a transzsexuális Brandon Teena karakterében – *A fiúk nem sírnak* (1999), a középosztálytól eltérő társadalmi helyzetű női karakterek pedig jelentős számban képviseltetik magukat korábban is. A Legjobb női főszereplő Oscar-díját elnyerő filmek azonban sok esetben – pl. a fent említett filmek - a Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotásokhoz képest inkább alacsony költségvetésű „független” filmeknek tekinthetők, utóbbiak pedig, kevés kivételtől eltekintve magas költségvetéssel és magas bevétellel jellemezhetőek. A dolgozat az utóbbiakra koncentrálna, a hegemon maszkulinitás és feminizmus egyezkedési folyamatait a többnyire mainstream amerikai filmeknek számító, a Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotásokban vizsgálva.

A filmekben nyomon követhető, hogyan építi be a hegemon maszkulinitás, a rá jellemző, egyeztetésen alapuló működési logikának megfelelően a feminizmus törekvéseit a munka területén. A filmbeli megoldások a konszenzusra törekvés stratégiáiként is felfoghatók. Az elemzett filmek alapján megállapítható, hogy a hegemon maszkulinitás a nyilvánosság terén elérhető hatalom pozíciójának nők által való birtoklását egyrészt a *kivételesség, a kivételként bemutatás stratégiája* által integrálja. A maszkulinitás hegemoniája fennmarad úgy, hogy egyes kivételes helyzetű illetve rendkívüli képességekkel rendelkező nők bizonyos hatalomhoz jutnak ezen belül. A hatalmi pozíciót elfoglaló nők - Mildred Ratched, Karen Blixen, Carolyn Burnham, Maggie Fitzgerald, - kivételesen ambíciósak, elszántak, kitartóak, nagy tűrőképességűek; Velma Kelly és Clarice Starling pedig a fenti tulajdonságok mellett kiugró intelligenciával is jellemezhetőek. Hatalomhoz jutásuk a tulajdonságaik és szándékaik bemutatása, a hegemon maszkulin társadalmi rend általi megkérdőjelezése, majd újabb demonstrálásának *egyezkedési folyamatában* történik. A hegemon maszkulinitás e folyamat mellett e nők nyilvános hatalomban való részesülését egy másik momentum, az *áldozathozatal, feláldozás* által integrálja. A hegemon maszkulinitás nem a nők nyilvános tevékenységtől és munkától való nyílt eltiltására, eltanácsolására törekszik – az ilyen jellegű törekvés valószínűleg a nyílt harcot jelentené -, amely a feminizmus kibontakozása elleni időszakban a

társadalomban széleskörűen elfogadott volt, hanem 'figyelembe veszi' a női jogokat, és ezek létehez igazodva alakítja ki stratégiáit. A magánélet és a nyilvános élet közötti választás és az áldozathozatal kényszerének feltételezésével él, amely a nőket a nyilvánosságbeli törekvésektől potenciálisan elkedvetlenítő stratégiaként is felfogható. E nőknek leginkább a magánéletüket kell feláldozniuk a munka sikerességéért, amely utóbbi lehetővé teszi számukra a hatalomhoz való hozzáférést.

A magánéletről való lemondás egyik formája a „magától értetődő” lemondás, amely nem tematizálódik diszkurzív szinten, hanem a magánélet hiányában nyilvánul meg: Clarice Starling, a női nyomozó, Mildred Ratched, az osztályvezető ápolónő csak a munkájának él. Nincs magánéletük, vagy semmit sem tudunk meg erről a területről a filmekben. Maggie Fitzgerald, a női bokszoló esetében egyértelmű, hogy csak a sportnak él. A magánélet alárendelése a munkában való önmegvalósításnak egyes filmekben explicit módon megtörténik: a vagyonos Karen (*Távol Afrikától*, 1985) névházasságot köt annak érdekében, hogy hozzájusson hozományához, amelyből farmot létesíthet és vezethet Afrikában. Joanna Kramer (*Kramer kontra Kramer*, 1979) csupán férjétől és kisfiától való különköltözése után tud - kreatív, és egyben igen jól jövedelmező - munkát vállalni. A magánélet területén való áldozathozatal a fenti szereplők esetében akkor válik feltűnővé, ha összehasonlítjuk azokkal az esetekkel, amikor a férfi kíván hatalmi pozícióra szert tenni a munkáján, illetve nyilvános életbeli tevékenységén keresztül. Rocky (*Rocky*, 1976) bokszolói tevékenysége mögött támogató, elfogadó élettársi kapcsolat áll. Aragon-t (*A gyűrűk ura: a király visszatér*, 2004) szerelme, Arwen, az örök életről való lemondás által is támogatja a harcban. Gandhi (*Gandhi*, 1982) egyre növekvő közéleti jelentősége mögött részben felesége önfeláldozó támogatása áll, akárcsak Mozart (*Amadeus*, 1984), Pu Yi, (*Az utolsó császár*, 1987), illetve John Nash matematikus (*Egy csodálatos elme*, 2001) esetében. Azokban a példákban, amikor a nők nyilvánosságbeli tevékenysége leginkább az önmegvalósítás jegyében zajlik és nem hozható összefüggésbe hatalmi pozíció betöltésével – Annie Hall, Viola de Lesseps - a hegemon maszkulinitás a segítő férfi személyével való viszony által integrálja a nő törekvését. Annie Hall kezdetben olyan férfival, Alvy Singer-rel áll szerelmi és később élettársi viszonyban, aki értékeli énekesnői tehetségét és ambícióit, lelkiileg bátorítva e tevékenységét. Amikor azonban a nő a művészkörökben szükséges kapcsolatépítésre tesz próbálkozásokat, Alvy Singer féltékenysége akadályozza ebben. Annie Hall később egy olyan férfival létesít



szerelmi viszonyt, aki a zeneiparban dolgozik és elősegíti a nő önálló lemezének megjelenését. Viola de Lesseps a filmidő kontextusában tiltott színészi tevékenységet a drámaíró-színész szerelme segítségével gyakorolja, rövid ideig. A hegemon maszkulinitás tehát bizonyos esetekben egyetértően viszonyul a feminizmus azon stratégiájához, amely a női célok megvalósításához szövetségeket keres a férfiak – és a nők – körében.

### **3. Fejezet: Következtetések: a nőreprezentációk és a feminista törekvések összefüggései**

Dolgozatomban a nők filmbeli reprezentációjának elemzésére vállalkoztam. Azokat a Legjobb film Oscar-díját elnyert alkotásokat elemeztem, amelyek 1970 és 2005 között készültek, és a legfontosabb három szereplő között szerepelt női karakter is. Ezeknek a kritériumoknak a 36 filmből 22 film felelt meg. Az elemzésekben 27 női karakterrel foglalkoztam részletesebben és 9 további női szereplőt említettem bizonyos vonatkozásokban.<sup>2</sup> Az elemzésben 42 nő-férfi viszonyt és 12 nő-nő viszonyt vettem figyelembe<sup>3</sup>, illetve a filmek kapcsán néhány esetben férfi-férfi - főként apa-fia közötti viszonyokra – is említést tettem. Kvalitatív textuális elemzést végeztem, amelynek kiindulópontjaként a kvalitatív elemzési séma egyes szempontjai szolgáltak. E szempontokból kiindulva a nők filmbeli reprezentációját meghatározott dimenziók mentén végeztem: a magánszférára és a nyilvános szférára vonatkozóan vizsgáltam a nők aktivitását, céljait, a nő-férfi viszonyt, a nő-nő viszonyt, a női test megjelenítését. Ezt követően elemeztem a filmek végének jelentőségét és a narrátor szerepét a fenti szempontokkal, valamint a film domináns olvasatának megalkotásával összefüggésben.

Az elemzett női szereplők magán- és a nyilvános életben való aktivitásuk, mindkét szférában megvalósuló viszonyaikban elfoglalt hatalmi pozíciójuk valamint az erre vonatkozó törekvéseik alapján öt csoportba sorolhatók. Az elsőben a nyilvánosság illetve munka terén dominanciára, a film kontextusában maszkulinnak

---

<sup>2</sup> A női szereplők felsorolása a 2. Függelékben olvasható

<sup>3</sup> Az elemzett viszonyok felsorolása az 3. Függelékben található

tekinthető pozíciók kisajátítására törekvő, vagy ezek birtokában levő azon nők helyezkednek el, akik nem rendelkeznek magánélettel. A másodikban a munka területén szintén hatalmi pozícióra pályázó, de a magánéletükre is jelentős hangsúlyt fektető nők találhatóak, akik a magánéletben, mindkét nembeli családtagjaik fölött, illetve a párkapcsolatukban dominanciára törekednek. A harmadik csoportban elhelyezett nők a nyilvános életben a – többnyire művészi - önmegvalósításra aspirálnak, a hatalmi pozícióra való vágyakozás nélkül, a magánéletben pedig egyenlőségre törekednek. A negyedik mintázatban a nők kisebb jelentőséget tulajdonítanak nyilvánosságban, munkában való részvételüknek, magánéletben pedig alárendelik magukat a férfiaknak. Az ötödik csoportba sorolt nők csupán a magánéletben tevékenykednek, feleségként és anyaként. Nem rendelkeznek kereső munkával, és nem vesznek részt a nyilvános életben; a férjük dominanciája, ugyanakkor házasságuk sikertelensége a jellemző.

A dolgozatban érvényesnek bizonyult az a hipotézis, hogy a hegemon maszkulinitás és a feminizmus törekvései egyaránt reprezentáltak az elemzett filmekben, kettőjük viszonyában pedig a hegemon maszkulinitás értékelhető dominánsként. Dominanciáját viszont konszenzusra törekvő módon, a feminizmussal való egyezkedési folyamatban kívánja fenntartani, bizonyos stratégiákat alkalmazva.

A feminizmus törekvéseit ténylegesen sikerült a női karaktereinek céljaiban megragadni, főként a nyilvánosság és a munka területéhez kötődő célok révén. A női karakterek egy kis része csak a nyilvánosság terén tevékenykedett, az ő esetükben megfigyelhető volt, hogy kifejezetten „férfias” tevékenységekben vettek részt, illetve, a filmek férfi szereplőihöz hasonlóan, dominanciára törekedtek a velük kapcsolatban álló személyek fölött. A női karakterek nagyobb részére mind a munka és nyilvánosság, mind pedig a magánélet területén való aktivitás és célkitűzés jellemző volt. Ezen női karakterek közül kevés az olyan, amely a munkában való részvételt magától értetődőként tekinti; leginkább a munka fontosságának a tudatosítása, az ezzel kapcsolatos célkitűzések a jellemző. E célkitűzések nagyobb része megfelel a feminizmus egyes célkitűzéseinek: a leginkább a férfiak számára hozzáférhető foglalkozásokban való aktív részvétel, a hatalommal járó pozíciók elérése és fenntartása, a munka és a magánélet egyensúlyának keresése, mindkét területen való részvétellel, az egyenjogúságra való törekvés a nyilvános terek használatában.

A női karakterek egy része ehhez képest olyan, hagyományosan nőies viselkedésmódokat igénylő területeken kíván érvényesülni, mint a színésznői vagy az énekesnői pálya. Az e célok megvalósítására való törekvés módja viszont összefonódhat olyan viselkedésmódokkal is, pl. a függetlenségre való törekvés, amelyek kapcsán mégiscsak a feminista törekvésekre asszociálhatunk. Maguk a női karakterek viszont csak a legritkább esetben tudatosítják saját céljaik és a feminista törekvések közötti összefüggést.

Az arra vonatkozó hipotézis csak bizonyos fenntartásokkal bizonyult igaznak, hogy a nők magánélettel kapcsolatos céljai kisebb mértékben hozhatók összefüggésbe a feminizmus törekvéseivel, mint a nyilvánosság és a munka területén kitűzött célok. Azon női karakterek ugyanis, akik tevékenyek mind a nyilvánosságban és a munka területén, mind pedig a magánéletben, a magánélet területén is hajlamosak olyan célok kitűzésére, amelyek a feminizmussal mutatnak rokonságot, pl. a párkapcsolaton belüli egyenlőség, sőt, egyes esetekben az irányítás, a dominancia, a gyermek felügyeletéért való harc a válás kapcsán. Ehhez képest a csupán a magánéletben tevékenykedő nőkre valóban kevésbé jellemzők ezek a törekvések. Ez utóbbi női szereplők leginkább a párkapcsolatuk, házasságuk fenntartására tett erőfeszítéseikben aktívak, amelynek érdekében hosszabb ideig alárendelik magukat élettársuk, férjük akaratának. Amikor azonban ez nem bizonyul elégségesnek a házasság működtetéséhez, egyes női karakterek a válás kezdeményezésében látják a kiutat. Egy esetben, a nő által elvégzett, és férjének utólag bejelentett abortusz kapcsán a női karakter viselkedése a reprodukív jogok gyakorlásának feminista problematikájával is asszociálható.

A hipotézis, amely szerint a feminizmus törekvései a nőkép többi - a nő-nő viszony, a nő-férfi viszony a nyilvános élet és munka, valamint a magánélet területén, illetve a női test reprezentációja - dimenziójával összefüggésben is kimutathatók, tarthatónak bizonyult. A nő-férfi viszonyt, mint említettem, a feminizmus elsősorban alá-fölérendeltségi, hatalmi viszonyként értelmezi. A feminizmus arra törekszik, hogy a nők alárendeltségén, kiszolgáltatott pozícióján változtasson, a nagyobb egyenlőség irányába. Nem zárja ki azt, hogy a nők nagyobb hatalomra tegyenek szert viszonyaikon belül, bár ezt leginkább az önállóság, a függetlenség, a cselekvőképesség révén képzelel, és többnyire nem a hatalmi viszony egyszerű megfordítása által, amelyben a nők kerülnének a férfiak fölé rendelt pozícióba - mint ezt Robert Merle *Védett férfiak* [1979] című, részben anti-

feministaként is értelmezhető regénye sugallja. A feminizmus ugyanakkor ösztönzi a nőknek a hatalomból való nagyobb részesülését, a hatalommal telített pozíciók elérését és megtartását. Bizonyos filmekben a privilegizált társadalmi helyzetű női karakterek mind a nyilvánosságban, mind pedig a magánéletben megvalósuló nő-férfi viszonyaikban saját akaratuk és igényeik érvényesítésére, egyfajta dominanciára törekednek. Emellett megemlíthetjük azokat a női karaktereket, akik foglalkozásuk, illetve munkahelyi pozíciójuk révén egyfajta hatalmi pozícióban vannak egyes, velük kapcsolatban álló férfi szereplők felett, igyekezve pozíciójuk fenntartására az előforduló megkérdőjelezésekkel szemben.

A fenti női szereplők mellett bizonyos, alárendelt helyzetű női szereplők is a feminizmus törekvéseinek megfelelően viselkednek a nő-férfi viszonyokat illetően, egyrészt a függetlenséget és önállóságot, másrészt a kiegyensúlyozottabb hatalmi helyzet elérését valósítva meg, mind a nyilvános élet és munka, mind pedig a magánélet területén. Mindemellett azonban van néhány olyan női karakter, főként a csupán a magánélet megjelenítettek közül, akiknek mindez, próbálkozásaik ellenére nem sikerül, illetve olyan női szereplők is előfordulnak, akik leginkább elviselik vagy elszenvedik egyenlőtlen helyzetüket.

A filmekben megfigyelhető, hogy azok nők vannak leginkább kiszolgáltatott, alárendelt helyzetben a férfiakkal való viszonyukban, akiknek a tevékenysége csupán a magánéletre korlátozott. Azok a nők, akik nemcsak a magánéletben tevékenykednek, hanem – bár kisebb mértékben – a nyilvános életben is, férjükhöz viszonyított hatalmi helyzetük és házasságuk sikere szempontjából jobb helyzetben vannak, mind a női karakterek azon csoportja, akiket a filmekben eltartott feleségként ábrázolnak. Bár ezekben az esetekben is a férfidominancia a jellemző, a nők hangsúlyozzák, hogy önszántukból és tudatosan rendelődnek alá a férfidominanciának, illetve kevésbé tűnnek ennek kiszolgáltatottnak. Emellett kijelenthető, hogy az élettársi, illetve együttjárasi viszonyok keretében megvalósuló nő-férfi szerelmi viszony jóval kiegyensúlyozottabb hatalmi szempontból, mint a házastársi viszony. Az egyenlőbb erőviszonyokra épülő, hatalmi szempontból kiegyensúlyozottabb szerelmi viszonyt a nők általában olyan férfival valósítják meg, aki társadalmi osztály szempontjából alattuk helyezkedik el.

A nő-nő viszony és a feminizmus összefüggéseinek megállapítását megnehezíti az, hogy az elemzett filmekben csak néhány esetben találunk erre példát. A feminizmus a nők közötti viszonyban a szolidaritás megteremtésének

szükségességét hangsúlyozza, ugyanakkor tudatosítja, hogy a nők között is jelentős egyenlőtlenségek vannak, amelyeket szintén csökkenteni kell, akár csak a férfiak és nők közötti egyenlőtlenségeket. A nők közötti szolidaritás, baráti viszony formájában, két esetben szerepel a filmekben – az egyik egy nagyon ellentmondásos baráti viszony két kamasz lány között -, illetve egy másik esetben jelenik meg nő által egy másik nőnek nyújtott segítség formájában. Ezek a kapcsolatok a magánélet szférájában valósulnak meg. A fent említett példákat leszámítva a nő-nő viszony többnyire alá-fölrendeltségi viszonyként van ábrázolva, amelyben az egyik nő dominanciára törekszik a másik felett, az alárendelt fél pedig lázad és küzd ez ellen, a függetlenségre törekedve. Ez főként a magánélet terén, az anya-lánya típusú viszonyokban fordul elő a filmekben, amelyek ebből a szempontból hasonlóságot mutatnak. Az alárendelt felek erőfeszítései tekinthetők a feminizmus törekvéseinek hordozóiként. A nyilvános életben még a magánélet területéhez képest is kevesebb nő-nő viszonyt ismerünk meg. Ezek között az egyik egy munkahelyi pozíciók által meghatározott, problémamentesként bemutatott alá-fölrendeltségi viszony – osztályvezető nővér és női beosztottja között -, a másik pedig egy társadalmi hierarchia által meghatározott alá-fölrendeltségi viszony – arisztokrata nő és királynő között. A fenti két példát leszámítva még egy, nyilvánosság területéhez sorolható nő-nő viszonyt találunk, két, gyilkosság miatt előzetesen fogva tartott, revüztár és leendőbeli revüztár között. A kettőjük közötti viszony dinamikusan alakul, érdekeik által vezérelve, a nyilvánosság és ügyvéd figyelméért való harctól a szabadulásuk utáni közös fellépésig. A filmekben ábrázolt nő-nő viszonyokról összességében elmondható, a nő-férfi viszonyokhoz hasonlóan, leginkább alá-fölrendelt viszonyokként értelmezhetők; az e viszonyokon belül alárendelt felek erőfeszítései tekinthetők a feminizmus törekvéseinek hordozóiként.

A női test megjelenítésének és a feminista szempontoknak az összefüggései az adott filmekben leginkább az 1990' évek közepe után készült filmekben fedezhetők fel. A korábbi filmekkel kapcsolatban elmondható, hogy a nők öltözetek és külső megjelenése leginkább a hollywoodi filmes realizmus rezsimjéhez igazodik: leggyakrabban középosztálybeli társadalmi helyzetüket reprezentálja, nem kapcsolódnak megkülönböztetett jelentések hozzá. Két eset képez kivételt, amikor a női főszereplő, öltözetek révén tudatosan jelzi a művészvilághoz való tartozását, öltözetének egyedi alakítása révén, illetve, egy másik filmben, amikor a nő öltözetek és testhasználatát a nőiesebből a gyakorlatiasabb, a fizikai munkával és „férfias”

küzdelemmel összefüggésben. A női karakterek külső megjelenítését tekintve e kivételes esetek a feminizmus pozíciójának korai, ritka megjelenítéseinek tekinthetők. Az 1990' évektől a nők öltözete egyre hangsúlyozottabb összefüggést mutat tevékenységükkel, fizikai aktivitásukkal; munkához, életmódhoz, testedzéshez igazodik, a feminizmus törekvéseivel összhangban. Ráadásul az 1990' évek új trendjeként fogható fel a női test fizikai erővel való asszociálása az egyes filmekben. Ezekkel párhuzamosan, az 1990 utáni időszakban megjelennek azok a női karakterek, akik hangsúlyosan nőiesek, öltözet szintjén is, főként a kosztümös, történelmi filmekben és a musicalben. Utóbbiak értelmezhetők a hegemon maszkulinitás hatásával összefüggésben is, azonban megállapítható, hogy a hangsúlyos nőiességet a megjelenésükben hordozó nők ugyanakkor aktívan részt vesznek a nyilvánosságban és a magánéletben. Mind a tevékenységhez igazodó, gyakorlatiasabb, férfiasabb megjelenés, mind pedig a hangsúlyos illetve „túlcsoorduló” nőiesség kapcsán a feminizmus egyes újabb irányzatainak testre, a női test tudatosítására való fókuszálására asszociálhatunk.

A fentiekben a filmek nőreprezentációinak azon aspektusaira mutattam rá, amelyek a feminizmus pozícióival és törekvéseivel asszociálhatók. Ezt megelőzően a hegemon maszkulinitás filmekre jellemző konszenzusteremtő és integrációs stratégiáinak, illetve a feminizmusra jellemző stratégiáknak a megfogalmazására tettem kísérletet. Mindezek figyelembe vétele mellett megállapítható, hogy a hegemon maszkulinitás manifeszt és rejtettebb módon egyaránt hatással van a filmek nőábrázolására. Ezzel szemben a feminizmus törekvéseinek kimutatása a nőreprezentációkkal összefüggésben nagyobb szellemi kihívást jelentett, akár csak a feminizmus és hegemon maszkulinitás viszonyának teoretizálása és elemzése.

#### **4. Fejezet: További lehetséges kutatási irányok**

A nők filmbeli reprezentációjának vizsgálatát számos irányban lehetne folytatni, akár az általam elemzett filmek kapcsán is. Egy lehetséges terület, amely feltehetően alátámasztaná a bemutatott eredmények egy részét, a filmek plakátjainak elemzése lenne. A filmplakátok olyan vizuális – bár magánál a filmnél jóval

egyszerűbbnek tűnő - textusoknak tekinthetők, amelyek által a filmek forgalmazói szándékoltan szelektív módon, jelentéseket közvetítenek a potenciális nézők számára, a film karaktereivel, a műfajával, a cselekményével stb. kapcsolatban. A filmplakátokból, mikroszintű elemzés által, következtetni lehet például a szereplők filmbeli jelentőségére, negatív vagy pozitív megítélésére, a szereplők közötti viszonyra. A filmplakátok középszinten a filmbeli ideológiák hordozóiként elemezhetők, mivel ezekben koncentráltan megjelenítődnek a gyártók és forgalmazók stratégiai törekvései a filmek célközönségének eljuttatni kívánt üzenetekkel összefüggésben. A filmek plakátjainak jelentőségét a multimédia korában egyre inkább felváltják a filmelőzetesek, amelyek többféle változatban és médiumon keresztül jutnak el a nézőkhöz. A trailerek célja hasonló a filmplakátokéhoz, textusuk azonban a filmekével mutat hasonlóságokat. Ugyanakkor más sajátosságokkal is rendelkeznek, amelyeket szintén figyelembe kell venni az elemzésükkor. Ilyenek például a dramatikus hangon prezentált kulcsszavak, a sajátos vágások és montázsok. Mindezek eredményeként a filmelőzetesek a filmtextus olvasataihoz képest esetenként eltérő olvasatokat is közvetíthetnek, kiemelhetik az adott film domináns vagy alternatív olvasatait, stb. A filmkészítők filmmel, filmes jelentésekkel kapcsolatos intencióit a filmek DVD-in szereplő, filmkészítővel, színészekkel közölt interjúk, werkfilmek elemzésével lehetne megismerni. A nézői befogadás szintjét pedig a rajongói oldalak, próbavetítésekről készült jegyzőkönyvek, filmkritikák elemzésével stb. kutathatnánk. Mindezen komplex textusok, bár eltérő módszertanokat igényelnének, feltehetően integrálhatók lennének a kritikai kultúrákutatás gyártó, termék és befogadó közötti kapcsolatokat vizsgáló modelljeinek megfelelően. Általuk a nő- és férfireprezentációk, feminizmus és hegemon maszkulinitás viszonyaira és stratégiáira feltehetően jóval részletesebb képet és magyarázatokat kapnánk.

## FÜGGELÉK

### 1. Függelék: Legjobb Film Oscar-díját elnyert filmek listája 1970-2005

<i>A díjazás éve</i>	<i>Oscar, Best Picture díjat elnyert alkotás magyar címe, a bemutatás éve</i>	<i>A film angol címe</i>
2005	Millió dolláros bébi (2004)	Million Dollar Baby
2004	A Gyűrűk Ura - A király visszatér (2004)	Lord of The Rings: The Return of The King
2003	Chicago (2002)	Chicago
2002	Egy csodálatos elme (2001)	A Beautiful Mind
2001	Gladiátor (2000)	Gladiator
2000	Amerikai szépség (1999)	American Beauty
1999	Szerelmes Shakespeare (1998)	Shakespeare in Love
1998	Titanic (1997)	Titanic
1997	Az angol beteg (1996)	The English Patient
1996	A rettenthetetlen (1995)	Braveheart
1995	Forrest Gump (1994)	Forrest Gump
1994	Schindler listája (1993)	Schindler's List
1993	Nincs bocsánat (1992)	Unforgiven
1992	A bárányok hallgatnak (1991)	The Silence of the Lambs
1991	Farkasokkal táncoló (1990)	Dances with Wolves
1990	Miss Daisy sofőrje (1989)	Driving Miss Daisy
1989	Esőember (1988)	Rain Man
1988	Az utolsó császár (1987)	The Last Emperor
1987	A szakasz (1986)	Platoon
1986	Távol Afrikától (1985)	Out of Africa
1985	Amadeus (1984)	Amadeus
1984	Becéző szavak (1983)	Terms of Endearment
1983	Gandhi (1982)	Gandhi
1982	Tűzszekerek (1981)	Chariots of Fire
1981	Átlagemberek (1980)	Ordinary People
1980	Kramer kontra Kramer (1979)	Kramer vs. Kramer
1979	A szarvasvadász (1978)	The Deer Hunter



1978	Annie Hall (1977)	Annie Hall
1977	Rocky (1976)	Rocky
1976	Száll a kakukk fészkére (1975)	One Flew Over the Cuckoo's Nest
1975	A Keresztapa 2. (1974)	The Godfather: Part II
1974	A nagy balhé (1973)	The Sting
1973	A Keresztapa (1972)	The Godfather
1972	A francia kapcsolat (1971)	The French Connection
1971	A tábornok (1970)	Patton
1970	Éjféli cowboy (1969)	Midnight Cowboy

## 2. Függelék: Az elemzésbe bevont női karakterek

<i>Fontosabb női karakter</i>	<i>Bizonyos vonatkozásban említett női karakter és az őt alakító színésznő neve</i>	<i>A film címe, amelyben szerepel</i>
Maggie Fitzgerald (Hilary Swank)		Millió dolláros bébi (2004)
	Arwen (Liv Tyler)	A Gyűrűk Ura - A király visszatér (2004)
Roxie Hart (Renée Zellweger) Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones)	Matron Mama Morton (Queen Latifah)	Chicago (2002)
Alicia Nash (Jennifer Connelly)	-	Egy csodálatos elme (2001)
Lucilla (Connie Nielsen)	-	Gladiátor (2000)
Carolyn Burnham (Annette Bening) Jane Burnham (Thora Birch) Angela Hayes (Mena Suvari)	-	Amerikai szépség (1999)
Viola De Lesseps (Gwyneth Paltrow)	Erzsébet királynő (Judi Dench)	Szerelmes Shakespeare (1998)
Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet)	Ruth Dewitt Bukater (Frances Fisher)	Titanic (1997)
Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas) Hana (Juliette Binoche)	-	Az angol beteg (1996)
-	-	A rettenthetetlen (1995)
Jenny Curran (Robin Wright Penn)	Mrs. Gump (Sally Field)	Forrest Gump (1994)
-	-	Schindler listája (1993)

-	-	Nincs bocsánat (1992)
Clarice Starling (Jodie Foster)	-	A bárányok hallgatnak (1991)
-	-	Farkasokkal táncoló (1990)
Daisy Werthan (Jessica Tandy)	-	Miss Daisy sofőrje (1989)
-	-	Esőember (1988)
Wan Jung Elizabeth (Joan Chen)	Wen Hsiu (Vivian Wu)	Az utolsó császár (1987)
-	-	A szakasz (1986)
Karen Blixen (Meryl Streep)	Felicity (Suzanna Hamilton)	Távol Afrikától (1985)
Constanze Mozart (Elizabeth Berridge)	-	Amadeus (1984)
Aurora Greenway (Shirley MacLaine) Emma Greenway Horton (Debra Winger)	-	Becéző szavak (1983)
Kasturba M. Gandhi (Rohini Hattangadi)	-	Gandhi (1982)
-	-	Tűzszekerek (1981)
Beth Jarrett (Mary Tyler Moore)	-	Átlagemberek (1980)
Joanna Kramer (Meryl Streep)	-	Kramer kontra Kramer (1979)
-	-	A szarvasvadász (1978)
Annie Hall (Diane Keaton)	-	Annie Hall (1977)
Adrianna "Adrian" Pennino (Talia Shire)	-	Rocky (1976)
Mildred Ratched (Louise Fletcher)	Itsu nővér	Száll a kakukk fészkére (1975)
Kay Corleone (Diane Keaton)	Kay Corleone lánya	A Keresztapa 2. (1974)
-	-	A nagy balhé (1973)
-	-	A Keresztapa (1972)
-	-	A francia kapcsolat (1971)
-	-	A tábornok (1970)
-	-	Éjféli cowboy (1969)

### 3. Függelék: Az elemzésbe bevont karakterek közötti viszonyok

*Millió dolláros bébi* (2004):

Maggie Fitzgerald (Hilary Swank) - Frankie Dunn (Clint Eastwood)  
Maggie Fitzgerald (Hilary Swank) - Eddie Scrap-Iron Dupris (Morgan Freeman)

*Chicago* (2002):

Roxie Hart (Renée Zellweger) - Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones)  
Roxie Hart (Renée Zellweger) - Billy Flynn (Richard Gere)  
Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones) - Billy Flynn (Richard Gere)  
Roxie Hart (Renée Zellweger) - Matron Mama Morton (Queen Latifah)  
Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones) - Matron Mama Morton (Queen Latifah)

*Egy csodálatos elme* (2001):

Alicia Nash (Jennifer Connelly) - John Nash (Russell Crowe)

*Gladiátor* (2000):

Lucilla (Connie Nielsen) - Commodus (Joaquin Phoenix)  
Lucilla (Connie Nielsen) - Maximus (Russell Crowe)

*Amerikai szépség* (1999):

Carolyn Burnham (Annette Bening) - Lester Burnham (Kevin Spacey)  
Carolyn Burnham (Annette Bening) - Jane Burnham (Thora Birch)  
Carolyn Burnham (Annette Bening) - Buddy Kane (Peter Gallagher)  
Jane Burnham (Thora Birch) - Lester Burnham (Kevin Spacey)  
Jane Burnham (Thora Birch) - Ricky Fitts (Wes Bentley)  
Jane Burnham (Thora Birch) - Angela Hayes (Mena Suvari)  
Angela Hayes (Mena Suvari) - Lester Burnham (Kevin Spacey)

*Szerelmes Shakespeare* (1998):

Viola De Lesseps (Gwyneth Paltrow) - Will Shakespeare (Joseph Fiennes)  
Viola De Lesseps (Gwyneth Paltrow) – Erzsébet királynő (Judi Dench)

*Titanic* (1997):

Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) - Jack Dawson (Leonardo DiCaprio)  
Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) - Caledon 'Cal' Hockley (Billy Zane)  
Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) - Ruth Dewitt Bukater (Frances Fisher)

*Az angol beteg* (1996):

Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas) - Geoffrey Clifton (Colin Firth)  
Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas) - Almásy László gróf (Ralph Fiennes)  
Hana (Juliette Binoche) - Almásy László gróf (Ralph Fiennes)

*Forest Gump* (1994):

Jenny Curran (Robin Wright Penn) - Forrest Gump (Tom Hanks)  
Mrs. Gump (Sally Field) - Forrest Gump (Tom Hanks)

*A bárányok hallgatnak* (1991):

Clarice Starling (Jodie Foster) - Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins)

*Miss Daisy sofőrje* (1989):

Daisy Werthan (Jessica Tandy) - Hoke Colburn (Morgan Freeman)  
Daisy Werthan (Jessica Tandy) - Boolie Werthan (Dan Aykroyd)

*Az utolsó császár* (1987):

Wan Jung Elizabeth (Joan Chen) - Pu Yi Henry (a császár) (John Lone)

Wan Jung Elizabeth (Joan Chen) - Wen Hsiu (Vivian Wu)

*Távol Afrikától* (1985):

Karen Blixen (Meryl Streep) - Denys Finch Hatton (Robert Redford)

Karen Blixen (Meryl Streep) - Bror Blixen (Klaus Maria Brandauer)

Karen Blixen (Meryl Streep) - Farah (Malick Bowens)

Karen Blixen (Meryl Streep) - Felicity (Suzanna Hamilton)

*Amadeus* (1984):

Constanze Mozart (Elizabeth Berridge) - Wolfgang Amadeus Mozart (Tom Hulce)

*Becéző szavak* (1983):

Aurora Greenway (Shirley MacLaine) - Emma Greenway Horton (Debra Winger)

Aurora Greenway (Shirley MacLaine) - Garrett Breedlove (Jack Nicholson)

Emma Greenway Horton (Debra Winger) - Flap Horton (Jeff Daniels)

*Gandhi* (1982):

Kasturba M. Gandhi (Rohini Hattangadi) - Mohandas Karamchand Gandhi (Ben Kingsley)

*Átlagemberek* (1980):

Beth Jarrett (Mary Tyler Moore) - Calvin Jarrett (Donald Sutherland)

Beth Jarrett (Mary Tyler Moore) - Conrad Jarrett (Timothy Hutton)

Calvin Jarrett (Donald Sutherland) - Conrad Jarrett (Timothy Hutton)

*Kramer kontra Kramer* (1978):

Joanna Kramer (Meryl Streep) - Ted Kramer (Dustin Hoffman)

Joanna Kramer (Meryl Streep) - Billy Kramer (Justin Henry)

Ted Kramer (Dustin Hoffman) - Billy Kramer (Justin Henry)

*Annie Hall* (1977):

Annie Hall (Diane Keaton) - Alvy Singer (Woody Allen)

Annie Hall (Diane Keaton) – popmenedzser barátja

*Rocky* (1976):

Adrianna "Adrian" Pennino (Talia Shire) - Rocky Balboa (Sylvester Stallone)

*Száll a kakukk fészkére* (1975):

Mildred Ratched (Louise Fletcher) - Randle Patrick McMurphy (Jack Nicholson)

Mildred Ratched (Louise Fletcher) – Itsu nővér (Lan Fendors)

*Keresztapa II.* (1974):

Kay Corleone (Diane Keaton) - Michael Corleone (Al Pacino)

Kay Corleone (Diane Keaton) – kislánya

Kay Corleone (Diane Keaton) - kislánya

#### 4. Függelék: A Hadas Miklós kutatásában használt elemzési séma

1.0. Az elemzést készítette:

1.01. A film eredeti címe:

1.02. A film angol címe:

1.03. Film nemzetisége:

1.04. Gyártás éve:

1.05. Film magyar címe:

1.06. Film más címei:

1.07. Korhatár:

1.08. Rendező:

1.09. Műfaj:

1.10. Nyelv:

1.11. Időtartam:

1.12. Stúdió:

1.13. Producer:

1.14. Operatőr:

1.15. Forgatókönyv:

1.16. Forgalmazó:

1.17. Költség:

1.18. Bevétel (forrás pl. Boxofficeguru, mely országokra vonatkozik, dátum):

1.19. A forgatókönyv eredeti vagy adaptált:

Az alábbi táblázatban a pontszám (0-3) után csillaggal jelöld meg azt a legalább három jellemzőt oszloponként, ami a legjellemzőbb az adott szereplőre. Főleg akkor válik valami csillaggal megjelölhetővé, ha beszélnek is róla, ha tematizálódik, esetleg diskurzívan is felbukkan.

Mennyire jellemző az adott szereplőre, hogy:

4.00. Szereplő neve			
4.01. Fizikailag harcol			
4.02. Konfliktusban vesz részt, szembefordul			
4.03. Szimbolikusan harcol, küzd			
4.04. Verseng			
4.05. Kalkulál (racionálisan tervez)			
4.06. Hódít, terjeszkedik, felfedez			
4.07. Uralkodik, ural			
4.08. Bosszút áll			
4.09. Kockáztat			
4.10. Alkot, önmegvalósít, önkifejez			
4.11. Embert öl			
4.12. Pusztít, rombol, csonkít			
4.13. Büntet			
4.14. Kooperál, egyeztet, kiegyenlít			
4.15. Elfojt, visszatart			
4.16. Túr (passzív dimenzió)			
4.17. Alkalmazkodik (aktív			

<b>dimenzió)</b>			
<b>4.18. Hazudik, ravaszodik</b>			
<b>4.19. Önmagát pusztítja, káros szenvedélyek rabja</b>			
<b>4.20. Töpreng, gondolkodik, kételkedik</b>			
<b>4.21. Szeret</b>			
<b>4.22. Csábít</b>			
<b>4.23. Ápol</b>			
<b>4.24. Gondoskodik, családot fenntart</b>			
<b>4.25. Egyéb jellemző (csak olyan, ami annyira fontos, hogy csillaggal jelöljük)</b>			

0, ha egyáltalán nem jellemző

1, ha kicsit jellemző

2, ha jellemző

3, ha nagyon jellemző

### 1. megjegyzés:

**versengés:** ha ugyanabba az irányba haladnak, a tét a hierarchiában elfoglalt hely megváltoztatása vagy megtartása; a versenytársat nem akarja megsemmisíteni, sem pedig a versengés kereteit megváltoztatni

Lásd Hadas Miklós cikkét a Holmi 2001 májusi számában, illetve a Cafe Babel 2000. évi számában

<b>3.01. Szereplő neve</b>			
<b>3.02. Színész neve</b>			
<b>3.03. Szereplő filmbeli súlya %</b>			
<b>3.04. Kora</b>			
<b>3.05. Családi állapota</b>			
<b>3.06. Gyerekei száma</b>			
<b>3.07. Foglalkozása</b>			
<b>3.08. Fő tevékenysége (Mit csinál leggyakrabban, milyen helyzetekben látjuk a leggyakrabban) (6-8 ige, fontossági sorrendben)</b>			
<b>3.09. Magánélet sikeressége</b>			
<b>3.10. Munka sikeressége</b>			
<b>3.11. Életcélok megvalósításának sikeressége (megnevezni az életcél is)</b>			

<b>3.12.</b> Társadalmi státusz			
<b>3.13.</b> Szereplők közötti uralmi viszony (ki engedelmeskedik kinek, egy-két szóval jellemezni a táblázatban szereplő összes személy közötti viszonyt)			
<b>3.14.</b> Szereplők közötti egyéb viszony:			
<b>3.15.</b> Fizikai adottságok			
<b>3.16.</b> Jellemző ruházat			
<b>3.17.</b> Karakterjegyek (jelzők)			
<b>3.18.</b> Jellemfejlődés: (karakterjegyek változása / állandósága)			
<b>3.19.</b> Szexuális orientáció			
<b>3.20.</b> Szexualitás megjelenítése			
a.) Ki kezdeményezi az aktust			
b.) ki van alul-ki felül			
c.) van-e orgazmus			
d.) hányszor és mennyi ideig tart az aktus (percben)			
e.) egyéb forma pl. mások szexualitásával kerül kapcsolatba - kukkolás			
<b>3.21.</b> Test megjelenítése (melyik testrészét mutatják, milyen nézőpontból, milyen távolságból)			

**2.01. IMDB kulcsszavak:**

**2.02. Magyar kulcsszavak (max 10):**

**2.03. IMDB tartalom :**

**2.04. Magyar tartalom (max 6 mondat, legyen benne a végkifejlet is):**

**2.05. Hol játszódik:**

**2.06. Mikor:**

**2.07. Milyen időtávon:**

**2.08. Zene fő karaktere:**

**2.09. Filmes idézet:**

**2.10. Filmes asszociációim:**

**2.11. Film képi nyelve:**

a.) közel-félközel-távol:

- b.) kint-bent:
- c.) színek használata:
- d.) vágások jellege:
- e.) képi idealizáltság mértéke:
- f.) tempó (amennyiben fontos és az előbbiekből nem derült ki):

2.12. Film szerkezete, dramaturgiája:

2.13. Kinek a nézőpontjából látjuk a filmet:

2.14. Kritikák kulcsszavai:

Chicago Times (Ebert)

Washington Post vagy New York Times

Pariscopie

egy angol újság pl. Times, Independent, The Sun, Daily Mail

Port.hu

Népszabadság

Index

Filmvilág

IMDB nézők osztályozása:

2.15. Díjak (amennyiben nagyon hosszú lista, egyszerűen átmásolni -Copy, Paste- az elemzés végére; benne hagyni a Nominated címszó alatt szereplőket is a Won mellett):

5.01. Hogy tetszett a film? Vélemény a filmről:

5.02. Egyéb megjegyzések (melyik szempont nem működött, mi hiányzott stb.):

Ide beírni, ha a megértés szempontjából fontos viszonyok vannak olyan szereplőkkel, akiket nem elemeztünk pl Jade Rókaról (ha nem elemeztük), megemlíteni, hogy konfliktusban áll Li Mu Bai-jal, Yu Shu Lien-nel és végül Jen-el is (Tigris és Sárkány c. filmben).

## 5. Függelék: Az elemzési séma általam felhasznált formája

(a módosított és az új elemzési szempontok dőlt betűvel jelölve)

1.00. Az elemzést készítette:

1.01. A film eredeti címe:

1.02. A film angol címe:

1.03. Film nemzetisége:

1.04. Gyártás éve:

1.05. Film magyar címe:

1.06. Film más címei:

1.07. Korhatár (USA):

1.08. Rendező:

1.09. Műfaj:

1.10. Nyelv:

1.11. Időtartam:

1.12. Stúdió:

1.13. Producer:

1.14. Operatőr:

1.15. Forgatókönyv:



1.16. Forgalmazó (USA):

1.17. Költség:

1.18. Bevétel (forrás pl. Boxofficeguru, mely országokra vonatkozik, dátum):

1.19. A forgatókönyv eredeti vagy adaptált:

3.01. Szereplő neve			
3.02. Színész neve			
3.03. Szereplő filmbeli súlya %			
3.04. Kora			
3.05. Családi állapota			
3.06. Gyerekei száma			
3.07. Foglalkozása			
3.08. Fő tevékenysége (Mit csinál leggyakrabban, milyen helyzetekben látjuk a leggyakrabban) (6-8 ige, fontossági sorrendben)			
3.09.1. <i>Aktivitás a magánéletben</i>			
3.09.2. <i>Életcélok a magánéletben, megvalósítási lehetőségük</i>			
3.10.1. <i>Aktivitás a nyilvános életben</i>			
3.10.2. <i>Életcélok a nyilvános életben, megvalósítási lehetőségük</i>			
3.11. <i>Társadalmi státusz</i>			
3.12. <i>Faji vagy etnikai hovatartozás</i>			
3.13. Szereplők közötti <i>hatalmi</i> viszony (ki engedelmeskedik kinek, egy-két szóval jellemezni a táblázatban szereplő összes személy közötti viszonyt)			
3.14. Szereplők közötti egyéb viszony:			
3.15. Fizikai adottságok			
3.16. Jellemző ruházat			
3.17. Karakterjegyek (jelzők)			
3.18. Jellemfejlődés: (karakterjegyek változása / állandósága)			

3.19. Szexuális orientáció			
3.20. Szexualitás megjelenítése			
a.) Ki kezdeményezi az aktust			
b.) ki van alul-ki felül			
c.) van-e orgazmus			
d.) hányszor és mennyi ideig tart az aktus (percben)			
e.) egyéb <i>testi kontaktus</i> illetve forma pl. mások szexualitásával kerül kapcsolatba - kukkolás			
3.21. Test megjelenítése (melyik testrészét mutatják, milyen nézőpontból, milyen távolságból)			
3.22. <i>Testhasználat (pl. fizikai munka, sport)</i>			

2.01. IMDB kulcsszavak:

2.02. Magyar kulcsszavak (max 10):

2.03. IMDB tartalom :

2.04. Magyar tartalom (max 6 mondat, legyen benne a végkifejlet is):

2.05. Hol játszódik:

2.06. Mikor:

2.07. Milyen időtávon:

2.08. Zene fő karaktere:

2.09. Filmes idézet:

2.10. Filmes asszociációim:

2.11. Film képi nyelvezete:

g.) közel-félközel-távol:

h.) kint-bent:

i.) színek használata:

j.) vágások jellege:

k.) képi idealizáltság mértéke:

l.) tempó (amennyiben fontos és az előbbiekből nem derült ki):

2.12. Film szerkezete, dramaturgiája:

2.13. Kinek a nézőpontjából látjuk a filmet:

2.14. *Narrátor esetleges jelenléte és megnevezése:*

2.15. *A nők ábrázolása szempontjából valamilyen vonatkozásban említendő női szereplő (az elemzetteken kívül):*

## 6. Függelék: A Millió dolláros bébi (2004) című film elemzése a módosított kvalitatív elemzési séma mentén

- 1.00. Az elemzést készítette: Biró Emese
- 1.01. A film eredeti címe: **Million Dollar Baby**
- 1.02. A film angol címe: Million Dollar Baby
- 1.03. Film nemzetisége: USA
- 1.04. Gyártás éve: 2004
- 1.05. Film magyar címe: **Millió dolláros bébi**
- 1.06. Film más címei: Rope Burns (USA) (working title)
- 1.07. Korhatár (USA): PG-13
- 1.08. Rendező: Clint Eastwood
- 1.09. Műfaj: filmdráma
- 1.10. Nyelv: angol, gall
- 1.11. Időtartam: 132'
- 1.12. Stúdió: Warner Bros., Lakeshore Entertainment, Malpaso Productions, Albert S. Ruddy Productions
- 1.13. Producer: Clint Eastwood, Paul Haggis, Tom Rosenberg, Albert S. Ruddy
- 1.14. Operatőr: Tom Stern
- 1.15. Forgatókönyv: Paul Haggis
- 1.16. Forgalmazó (USA): Lakeshore Entertainment (2004) (worldwide sales) (theatrical)  
 Warner Bros. (2004) (USA) (theatrical)  
 Lakeshore Entertainment (2005) (non-USA) (theatrical)  
 Warner Home Video (2005) (USA) (video)
- 1.17. Költség: \$30,000,000
- 1.18. Bevétel (forrás pl. **Boxofficeguru**, mely országokra vonatkozik, dátum):  
 \$100,422,786 (USA) (2005 június 5-ig), (forrás: www.imdb.com)
- 1.19. A forgatókönyv eredeti vagy adaptált: adaptált

3.01. Szereplő neve	<b>Maggie Fitzgerald</b>	<b>Frankie Dunn</b>	<b>Eddie Scrap-Iron Dupris</b>
3.02. Színész neve	<b>Hilary Swank</b>	<b>Clint Eastwood</b>	<b>Morgan Freeman</b>
3.03. Szereplő filmbeli súlya %	85%	85%	20%
3.04. Kora	33 éves	70 éves	70 éves
3.05. Családi állapota	nem házas	elvált	nem házas
3.06. Gyerekei száma	0	1	0
3.07. Foglalkozása	hivatásos bokszoló gyorséttermi felszolgáló	bokszedő	edzőterem mindenese, volt profi bokszoló

<p><b>3.08.</b>  <b>Fő tevékenysége</b>  <b>(Mit csinál</b>  <b>leggyakrabban,</b>  <b>milyen</b>  <b>helyzetekben</b>  <b>látjuk a</b>  <b>leggyakrabban)</b>  <b>(6-8 ige,</b>  <b>fontossági</b>  <b>sorrendben)</b></p>	<p>edz,  bokszeccsen  küzd, felkészül rá,  felszolgál, pénzt  számol, gyűjt,  mozgásképtelenül  fekszik a  lélegeztetőgépen,  edzőjével  beszélget,  öngyilkosságot  kísérel meg</p>	<p>bokszolókat felkészít,  meccseket szerez,  lányának leveleket ír,  keltául olvas,  templomba jár,  lelkésszel vitatkozik,  Maggie-t lerázní  próbálja,  bokszeccseken  sportolóit támogatja és  asszisztálja,  sérüléseiket ellátja, a  lebénult Maggie-t  ápolja, autót vezet</p>	<p>edzőtermet tisztítja,  Maggie-t titokban  támogatja,  edzőteremben a  rendet fenntartja,  elmeséli Maggie  Fitzgerald és Frankie  Dunn történetét, TV-t  néz</p>
<p><b>3.09.1. Aktivitás a</b>  <b>magánéletben</b></p>	<p>Film első felében  nincs magánélete,  utána két  alkalommal  találkozik anyjával  és testvérével.</p>	<p>Maggie sérülése után  magánéletivé válik  viszonyuk, gondozza a  lányt.</p>	<p>Nem aktív; leginkább  egyedül van, az  edzőteremben  berendezett  „lakásában”;  nem tudunk  rokonairól.</p>
<p><b>3.09.2. Életcélok</b>  <b>a magánéletben,</b>  <b>megvalósítási</b>  <b>lehetőségük</b></p>	<p>Nincs különösebb  életcélja a  magánéletben.  Anyjával és  testvérével  próbálja felvenni a  viszonyt, azonban  elutasítóan bánnak  vele, majd ki  akarják használni  anyagilag. Újra  megszakad a  viszonyuk.</p>	<p>Lányával próbálja  felvenni a kapcsolatot,  rendszeresen levelet ír  neki, de sikertelenül.  Maggie benuhása után  próbál segíteni rajta, de  sikertelenül.</p>	<p>Magánéleti célja a  barátait: Frankie-t és  Maggie-t  összehozni, és  érvényesülni látni. Ez  sikerül is neki, de  végül Maggie  meghal, Frankie  pedig eltűnik.</p>
<p><b>3.10.1. Aktivitás a</b>  <b>nyilvános életben</b></p>	<p>Bokszmérkőzése-  ken küzd, az  edzőteremben edz,  gyorséttermi  felszolgálóként  dolgozik.</p>	<p>Bokszmérkőzéseken  tanítványát segíti, az  edzőteremben tanít,  templomba jár.</p>	<p>Az edzőteremben  dolgozik, egyszer  bokszol is.  Megtudjuk róla, hogy  fiatalkorában profi  bokszoló volt, 110  mérkőzést játszott.</p>

<b>3.10.2. Életcélok a nyilvános életben, megvalósítási lehetőségük</b>	Életélja szegény származású pincérlányból sikeres bokszolóvá válni, ezt eléri, de a végső célt, a bajnoki címet nem, mivel lebénul és meghal.	Életcélja a bokszolóit jól edzeni, sikerhez hozzásegíteni, jó kapcsolatot tartani velük. Részben sikeres: Maggie előtti profi bokszolója a bajnoki mérkőzés előtt máshoz pártol, Maggie pedig lebénul. Az euthanázia után feladja munkáját és eltűnik.	Nem tudunk konkrét életcéljáról, egyik napról a másikra él
<b>3.11. Társadalmi státusz</b>	alsó osztály, majdnémi vagyont gyűjt	középső közép	alsó közép
<b>3.12. Faji vagy etnikai hovatartozás</b>	-	-	fekete-amerikai
<b>3.13. Szereplők közötti hatalmi viszony (ki engedelmeskedik kinek, egy-két szóval jellemezni a táblázatban szereplő összes személy közötti viszonyt)</b>	Csak részben engedelmeskedik edzője, Frankie parancsainak és utasításainak. Nagyrész a saját feje szerint cselekszik. Frankie-t kicsit irónikusan, „főnök”-nek nevezi. Eddie-vel nem uralmi jellegű a viszonya.	Utasítja és parancsol Maggie-nek, edzői minőségben. Eddie-nek utasításokat ad, főnöki minőségben.	Maggie-vel egyenrangú a viszonya. Nyíltan nem szegül szembe főnökével, Frankie-vel, de amikor ő nincs jelen, úgy cselekszik, ahogy jónak látja

<p><b>3.14.</b> <b>Szereplők közötti egyéb viszony:</b></p>	<p>Elhunyt apját látja Frankie-ben, ragaszkodik hozzá. Baráti viszonyban van Eddie-vel.</p>	<p>Eleinte elutasítja Maggie kérését, hogy vállalja el a felkészítését, arra hivatkozva, hogy nem edz lányokat. Rövidesen mélyen ragaszkodik Maggie-hez, feltehetően lányaként szereti. Frankie-t még ennek fiatal boksoló korából ismeri, ő látta el a sebeit a bokszmérkőzések közben. Lelkiismeretfurdalása van, mert Frankie utolsó meccsén, mivel nem ő volt az edző, nem tudta leállítani a mérkőzést és feltehetően ez miatt vakult meg fél szemére Frankie. Baráti érzelmeket táplál Frankie iránt.</p>	<p>Baráti szimpátiát érez Maggie iránt, ezért végig segíti őt, még az elején is, amikor Frankie még nem vállalja el a lány edzését és el akarja küldeni a teremből. Ekkor Eddie titokban bokszolni tanítgatja a lányt. Barátja Frankinek, együttérez vele és lelki támaszt nyújt neki.</p>
<p><b>3.15.</b> <b>Fizikai adottságok</b></p>	<p>edzett, izmos, arányos testalkatú</p>	<p>idős, szikár</p>	<p>idős, átlagos testalkatú</p>
<p><b>3.16.</b> <b>Jellemző ruházat</b></p>	<p>póló, atlétatrikó, sportos rövidnadrág, bokszolói zöld selyemköpeny</p>	<p>póló, nadrág, a profi bokszmeccseken a lányával megegyező zöld selyemköpeny</p>	<p>ing, melegítőnadrág, kalap</p>
<p><b>3.17.</b> <b>Karakterjegyek (jelzők)</b></p>	<p>ambíciós, elszánt, céltudatos, kitartó, fáradhatatlan, lelkes, hűséges, jóindulatú, ragaszkodó, takarékos</p>	<p>tapasztalt tréner, makacs, vallásos, ragaszkodó, mély érzelmű, lelkiismeretes, gondoskodó</p>	<p>megértő, empatikus, bölcs, laza, szociális érzékenységgel rendelkező, jóindulatú</p>

<b>3.18. Jellemfejlődés: (karakterjegyek változása / állandósága)</b>	Állandó jellem. Mivel a film közepén teljes teste visszafordíthatatlanul lebénult, a történet végén meghozza döntését saját haláláról.	Újra képes lesz érzelmileg közel engedni magához valakit, Maggie-t. Képesse válik érzelmei kifejezésére. A történet végén túljut saját „önző” ragaszkodásán, amely arra késztené, hogy mindig maga mellett tudja a lányt, és teljesíti Maggie kívánságát: lekapcsolja a lélegeztetőgépről és segíti neki meghalni.	állandó jellem
<b>3.19. Szexuális orientáció</b>	nem tudjuk	hetero	nem tudjuk
<b>3.20. Szexualitás megjelenítése</b>	-	-	-
<b>a.) Ki kezdeményezi az aktust</b>	-	-	-
<b>b.) ki van alul-ki felül</b>	-	-	-
<b>c.) van-e orgazmus</b>	-	-	-
<b>d.) hányszor és mennyi ideig tart az aktus (percben)</b>	-	-	-
<b>e.) egyéb testi kontaktus illetve forma pl. mások szexualitásával kerül kapcsolatba - kukkolás</b>	Többször edzője, Frankie nyakába ugrik, arcon csókolja	Maggie arcára adott puszi, meccsek előtt és után biztatóan illetve lelkesedésében átöleli.	-
<b>3.21. Test megjelenítése (melyik testrészét mutatják, milyen nézőpontból, milyen távolságból)</b>	Atlétatrikójában elővillannak felsőteste izmai	mindig ruhában	mindig ruhában, kissé slamosan megjelenve

<b>3.22. Testhasználat (pl. fizikai munka, sport)</b>	intenzíven edz, sportol, megmérkőzik		fizikai munkát végez: főként az edzőterem takarítását
---	--------------------------------------	--	---

**2.01. IMDB kulcsszavak:** boxing, female-athlete, female-boxer, sport, robe, ambulance, amputation, assisted-suicide, attempted-suicide, based-on-short-story, birthday, boxer, boxing-gym, boxing-trainer, broken-nose, brother-sister-relationship, brutality, catholic-church, catholic, diner, directed-by-star, gas-station, gift, glass-eye, guilt, hospital, janitor, las-vegas-nevada, lawyer, london-england, los-angeles-california, missouri, mother-daughter-relationship, music-score-composed-by-director, new-house, nickname, prayer, priest, profanity, quadriplegic, racial-slur, restroom, ridicule, sister-sister-relationship, tragedy, voice-over, waitress, adrenaline, welfare, california, england, boxing-gloves, father-daughter-relationship

**2.02. Magyar kulcsszavak (max 10):** box, női boxoló, szegénység, tehetség, ambíció, baleset, lebénulás, törődés, kegyes halál, boxolónő-tréner viszony

**2.03. IMDB tartalom:** In the wake of a painful estrangement from his daughter, boxing trainer Frankie Dunn has been unwilling to let himself get close to anyone for a very long time - then Maggie Fitzgerald walks into his gym. In a life of constant struggle, Maggie's gotten herself this far on raw talent, unshakable focus and a tremendous force of will. But more than anything, she wants someone to believe in her. The last thing Frankie needs is that kind of responsibility - let alone that kind of risk - but won over by Maggie's sheer determination, he begrudgingly agrees to take her on. In turns exasperating and inspiring each other, the two come to discover that they share a common spirit that transcends the pain and loss of their pasts, and they find in each other a sense of family they lost long ago. Yet, they both face a battle that will demand more heart and courage than any they've ever known.

**2.04. Magyar tartalom (max 6 mondat, legyen benne a végkifejlet is):** Maggie Fitzgerald szegény származású, 13 éves kora óta pincérkedésből tartja el magát. 31 évesen rátalál Frankie Dunn-ra, a boxtrénerre, és elszántságával, kitartásával meggyőzi a határozottan ellenkező férfit, hogy vállalja el felkészítését. Frankie meggyőzésében szerepet játszik Eddie is, a boxterem mindenese, volt profi boxoló is. A makacs és önfejű, határozott lány egyetlen célra összpontosít, a boxmeccsek megnyerésére. Közben erős érzelmi kapcsolat alakul ki közte és edzője között, apalánya viszony felhangokkal. A bajnoki mérkőzésen az ellenfél szabálytalankodó kegyetlensége, Maggie pillanatnyi figyelmetlensége és edzője rutinos sietsége miatt Maggie végzetes balesetet szenved: nyaktól lefele gyógyíthatatlanul lebénul. Arra kéri Frankie-t, hogy segítse meghalni. Mikor a férfi ellenkezik, kétszer is elharapja a saját nyelvét, de hamarabb észreveszik, mintsem elvérezne. Frankie végül teljesíti a lány kívánságát: lekapcsolja a lélegeztetőgépről és halálos adag adrenalininjekciót ad neki. Frankie feladja eddigi életét és ismeretlen helyre távozik.

**2.05. Hol játszódik:** Los Angeles, Michigan

**2.06. Mikor:** napjainkban

**2.07. Milyen időtávon:** 2-3 év

**2.08. Zene fő karaktere:** filmzene, megcélzott hatások elérésére alkalmas

**2.09. Filmes idézet:** -



**2.10. Filmes asszociációim:** Rocky, A bárányok hallgatnak

**2.11. Film képi nyelve:**

m.) **közel-félközel-távol:** 30%-50%-20%

n.) **kint-bent:** 10%-90%

o.) **színek használata:** átlagos, egyedül a fontosabb meccseken használják a zöld köpenyt a remény és tisztaság érzékelésére pl. szembeállítva a sötétkéssel, a végzetessel

p.) **vágások jellege:** normál, néha lassú

q.) **képi idealizáltság mértéke:** alacsony, kivéve mérközéseken

r.) **tempó (amennyiben fontos és az előbbiekből nem derült ki):** -

**2.12. Film szerkezete, dramaturgiája:** lineáris, de az egészzet keretbe foglalja a mesélő, Eddie visszaemlékezése a történetekre

**2.13. Kinek a nézőpontjából látjuk a filmet:** Eddie, illetve a külső szemlélő szemszögéből

**2.14. Narrátor esetleges jelenléte és megnevezése:** Eddie Scrap-Iron Dupris

**2.15. A nők ábrázolása szempontjából valamilyen vonatkozásban említendő női szereplő (az elemzetteken kívül):** -

## **7. Függelék: A Chicago (2002) című film elemzése a módosított kvalitatív elemzési séma mentén**

**1.00. Az elemzést készítette:** Biró Emese

**1.01. A film eredeti címe:** Chicago

**1.02. A film angol címe:** Chicago

**1.03. Film nemzetisége:** USA, Kanada

**1.04. Gyártás éve:** 2002

**1.05. Film magyar címe:** Chicago

**1.06. Film más címei:** Chicago: The Musical (2001) (USA: working title)

**1.07. Korhatár (USA):** PG-13

**1.08. Rendező:** Rob Marshall

**1.09. Műfaj:** musical/vígjáték/bűnügyi film

**1.10. Nyelv:** angol, magyar

**1.11. Időtartam:** 113'

**1.12. Stúdió:** Loop Films [ca], Miramax Films [us], Producers Circle

**1.13. Producer:** Marty Richards

**1.14. Operatőr:** Dion Beebe

**1.15. Forgatókönyv:** Bill Condon

**1.16. Forgalmazó (USA):** Miramax Films [us]

**1.17. Költség:** 45 millió USD

**1.18. Bevétel (forrás pl. Boxofficeguru, mely országokra vonatkozik, dátum):**  
\$170,684,505 (USA, 2003. 08.03.-ig)

**1.19. A forgatókönyv eredeti vagy adaptált:** adaptált (Bob Fosse musicalja alapján)

<b>3.01. Szereplő neve</b>	<b>Roxie Hart</b>	<b>Velma Kelly</b>	<b>William 'Billy' Flynn</b>
<b>3.02. Színész neve</b>	Renée Zellweger	Catherine Zeta-Jones	Richard Gere
<b>3.03. Szereplő filmbeli súlya %</b>	65%	45%	45%
<b>3.04. Kora</b>	25-30	25-30	35-40
<b>3.05. Családi állapota</b>	Házas	Házas, majd özvegy	Nem tudjuk
<b>3.06. Gyerekei száma</b>	0	0	0
<b>3.07. Foglalkozása</b>	Jelentéktelen színésznő, majd énekes- és táncosnő, revüasztár	Énekes- és táncosnő, revüasztár	Sztárügyvéd
<b>3.08. Fő tevékenysége (Mit csinál leggyakrabban, milyen helyzetekben látjuk a leggyakrabban) (6-8 ige, fontossági sorrendben)</b>	Énekel, táncol, ügyvédjével tárgyal, saját tárgyalásán vesz részt, énekesnői karrierről álmodozik, fantáziál, férjét átveri, lapokban saját magáról tudósításokat olvas, smasszernővel tárgyal.	Énekel, táncol, Roxie-val egyezkedni próbál, az ügyvéd és a sajtó érdeklődését fenntartani próbálja, smasszernővel tárgyal.	Ügyfeleivel tárgyal, tárgyaláson ügyfeleit védelmezi, a sajtót manipulálja, ravasz stratégiákat ad elő, pénzt beszéd, énekel, szteppel
<b>3.09.1. Aktivitás a magánéletben</b>	Bosszút áll szeretőjén, megöli Kihaszználja férjét a tárgyalás során.	Bosszút áll férjén és húgán, mert megcsalták őt – megöli őket.	Nem látjuk kifejezett magánéleti szituációkban, de úgy van bemutatva, mint a nők kedvence.
<b>3.09.2. Életcélok a magánéletben, megvalósítási lehetőségük</b>	Nincsenek magánéleti céljai	Nincsenek magánéleti céljai	Nincsenek magánéleti céljai
<b>3.10.1. Aktivitás a nyilvános életben</b>	A börtön és tárgyalóterem és a sajtó nyilvánosságában aktív, végül revüasztárként lép fel.	A film elején revüasztárként lép fel. A börtön és tárgyalóterem nyilvánosságában aktív, végül ismét revüasztárként lép fel.	A tárgyalóterem és a sajtó nyilvánosságában aktív, mint sztárügyvéd.

<b>3.10.2. Életcélok a nyilvános életben, megvalósítási lehetőségük</b>	Énekesnő, táncos és sztár szeretne lenni: végül sikerül neki. Megúszeni a büntetést, kiszabadulni a börtönből: sikeres.	Megúszeni a büntetést, kiszabadulni a börtönből: sikeres. Újra sikeres revüsztráként szerepelni, Roxie-t meggyőzve a közös fellépésről: sikeres.	Mindig a figyelem középpontjában lenni, győzni a tárgyalásokon: sikeres
<b>3.11. Társadalmi státusz</b>	Alsó közép	Középső közép	Felső közép
<b>3.12. Faji vagy etnikai hovatartozás</b>	-	-	-
<b>3.13. Szereplők közötti hatalmi viszony (ki engedelmeskedik kinek, egy-két szóval jellemezni a táblázatban szereplő összes személy közötti viszonyt)</b>	Eleinte próbál Velma kedvére tenni, mert Velma van jobb helyzetben, majd fordul a kocka és uralkodik Velma felett, elutasítva közeledését. Billynek, az ügyvédnek engedelmeskedik, mert csak benne bízhat, hogy kiszabadítja a börtönből. Néha lázad ellene.	A börtönben eleinte jó pozícióban van: pénzes, népszerű, uralkodik Roxie felett. Később Roxie uralkodik felette. Engedelmeskedik Billynek	Uralkodik a két nő fölött, életük tőle függ.
<b>3.14. Szereplők közötti egyéb viszony:</b>	Eleinte rajongója Velmának, majd utálja, végül szövetségese: együtt lépnek fel a revüműsorban.	Eleinte lenézi és megveti Roxie-t, majd szövetségese próbál lenni. Végül revüpartnere.	Ügyvéde és bizalmasa Roxie-nak, egy ideig Velmának is. Velmának később ellenfele a tárgyalóteremben.
<b>3.15. Fizikai adottságok</b>	Hangsúlyozottan csinos, jó mozgású, jó hangú.	Hangsúlyozottan csinos, jó mozgású, jó hangú.	Magas, kellemes arcú sármőr.
<b>3.16. Jellemző ruházat</b>	Csillogó, rövid, kivágott revüruhák, egyszerű szürke rabruha	Elegáns ruha, csillogó, rövid, kivágott revüruhák, magas sarkú cipő, rabruha	Elegáns öltöny, nyakkendő

<b>3.17. Karakterjegyek (jelzők)</b>	Makacs, őszinte, közepesen tehetséges, nagyravágyó, erkölcstelen, rövidlátó, bizonytalan	Tehetséges, behízlgő, köpönyegforgató, intelligens, határozott, szenvedélyes	Intelligens, ravasz, dörzsölt, pénzéhes, manipulatív, tisztességtelen, behízlgő modorú
<b>3.18. Jellemfejlődés: (karakterjegyek változása / állandósága)</b>	Nincs jellemfejlődés	Rugalmasabb gondolkodású lesz	Nincs jellemfejlődés
<b>3.19. Szexuális orientáció</b>	hetero	hetero	hetero
<b>3.20. Szexualitás megjelenítése a.) Ki kezdemenyezi az aktust</b>	Ágyjelenet szeretőjével, mindketten kezdemenyezők	-	-
<b>b.) ki van alul-ki felül</b>	Roxie van alul.	-	-
<b>c.) van-e orgazmus</b>	Nem tudjuk	-	-
<b>d.) hányszor és mennyi ideig tart az aktus (percben)</b>	1-szer, két percig.	-	-
<b>e.) egyéb testi kontaktus illetve forma pl. mások szexualitásával kerül kapcsolatba - kukkolás</b>	Felajánlkozik Billynek, testével fizeti le a vizsgálóorvost.	Elmondja, hogy 69 pózban kapta rajta a férjét saját húgával.	Nem fogadja el a felajánlkozást. Észreveszi, amit Roxie az orvossal művelt, megjegyzést tesz az orvosnak. Úgy mutatják be, mint akit körülrajonganak a nők.

<b>3.21. Test megjelenítése (melyik testrészét mutatják, milyen nézőpontból, milyen távolságból)</b>	Alsóneműben és rövid, kivágott, csillogó ruhákban látjuk, fragmentáltan és egész alakosan egyaránt, néhol aktívként, máshol inkább tárgyként.	Alsóneműben és rövid, kivágott, csillogó ruhákban látjuk, fragmentáltan és egész alakosan egyaránt. Látványosságként, de kevésbé tárgyiasítva, mint Roxie-t; inkább aktívan.	Elegáns, aktív.
<b>3.22. Testhasználat (pl. fizikai munka, sport)</b>	Rendkívül sokat és intenzíven táncol (musical műfaj)	Rendkívül sokat és intenzíven táncol (musical műfaj)	Táncol

**2.01. IMDB kulcsszavak:** remake, based-on-adaptation, based-on-play, 1920s, all-that-jazz, audition, based-on-musical, based-on-true-story, bribery, cannabis, chicago-illinois, crime, crooked-lawyer, cuckold, dance, death, defense-lawyer, diary, eavesdropping, execution, extortion, extramarital-affair, faked-pregnancy, hanging, jail, jazz, lies, mechanic, media-circus merrionette, metaphor, murder, musical, nightclub, police, press-conference, prison, puppet-master, singer, surreal, tango, tap-dancing, trial, vaudeville, ventriloquist, women-in-prison, courtroom, dream-like, fame, female-prison, lawyer, adultery, backstage, fantasy, flashlight, interrogation, newsreel-footage, perjury, publicity, radio-broadcasting, sororicide, theater, unethical-doctor, blockbuster, cynicism

**2.02. Magyar kulcsszavak (max 10):** média, gyilkosság, börtön, revűsztár, ügyvéd, rivalizálás, vágyak, közönség

**2.03. IMDB tartalom :** Roxie Hart is a married chorus girl with hopes of being a headliner in Vaudeville. Velma Kelly is a former headliner. What do these two have in common? They both are murderesses. Roxie killed her lover when he walked out on her, and Velma killed her husband and sister, who were having an affair. Chicago's newspapers love the nitty-gritty and Velma is at the top of the headlines. But then Roxie comes along and Velma is old news. They find themselves competing for not only the press' attention, but also the focus of their shared lawyer, the suave Billy Flynn. Add to the mix a sob sister, Roxie's hapless husband Amos, and a warm prison matron who watches out for her girls (if there's something in it for her), and you have Chicago.

**2.04. Magyar tartalom (max 6 mondat, legyen benne a végkifejlet is):** Roxie Hart, a jelentéktelen színésznő revű-énekesnői karrierre vágyik. Szeretője, aki hazug ígéretet tett arra, hogy segíti ebben, otthagyni készül a lányt. Amikor ez a két dolog egyszerre kiderül, Roxie bosszúból lelövi és ezért börtönbe kerül. Itt találkozik Velmával, a híres revűsztárral, akit csodál, és aki szintén szabadulni akar a börtönből. Roxie elhalássza Velma sztárugyvédjét, Billy-t, és kiszorítja Velmát a napilapok hasábjairól. A média sztárt csinál belőle. A két nő rivalizál, Roxie a

győztes. Az ügyvéd Roxie-t, mint kihasználta, ártatlan nőt mutatja be a bíróságnak és a sajtónak, így megnyerik a pert. Roxie kiszabadul, és Velma is. Végül Velma meggyőzi Roxie-t, hogy közös számmal hódítsák meg a közönséget, ami sikerül is nekik.

**2.05. Hol játszódik:** Chicago-ban

**2.06. Mikor:** 1929

**2.07. Milyen időtávon:** néhány hónap

**2.08. Zene fő karaktere:** jazz, charleston, tangó

**2.09. Filmes idézet:** -

**2.10. Filmes asszociációim:** Moulin Rouge, Táncos a sötétben

**2.11. Film képi nyelve:**

s.) **közel-félközel-távol:** 20%-65%-15%

t.) **kint-bent:** 5%-95%

u.) **színek használata:** élénk, csillogó színek

v.) **vágások jellege:** gyors

w.) **képi idealizáltság mértéke:** magas: mindent a színpadon, revűszámként mutatnak be

x.) **tempó (amennyiben fontos és az előbbiekből nem derült ki):** gyors

**2.12. Film szerkezete, dramaturgiája:** lineáris

**2.13. Kinek a nézőpontjából látjuk a filmet:** külső: 25%, a többit a szereplők saját szemszögéből, filmbeli súlyuknak megfelelően

**2.14. Narrátor esetleges jelenléte és megnevezése:** -

**2.15. A nők ábrázolása szempontjából valamilyen vonatkozásban említendő női szereplő (az elemzetteken kívül):** érdekes Matron Mama Morton-nal, a fekete-amerikai női börtönőrrel való viszonyuk, aki anyagiakért cserébe előnyökhöz és szolgáltatásokhoz juttatja őket a börtönben.

## IRODALOMJEGYZÉK

- Adamik Mária [2000]: Az államszocializmus és a nőkérdés. A legnagyobb ígéret – a legnagyobb megaláztatás. Ph.D. disszertáció, Budapesti Corvinus Egyetem
- Badinter, Elisabeth [1999]: A szerető anya: az anyai érzés története a 17-20. században. Csokonai Kiadó, Debrecen
- Barthes, Roland [1983]: Mitológiák. Európa, Budapest
- Beauvoir, Simone de [1969]: A második nem. Gondolat, Budapest
- Belinszki Eszter [2000]: A kritikai kultúrakutatás a médiaelemzés gyakorlatában. In: Médiakutató, 2000. ősz
- Boros Márta [2004]: Hatalmi viszonyok a csábításban. Szakdolgozat, Budapesti Corvinus Egyetem
- Bourdieu, Pierre [1978]: A társadalmi egyenlőtlenségek újatermelése. Gondolat, Budapest
- Bourdieu, Pierre [1984]: Distinction. Routledge, London
- Bourdieu, Pierre [1994a]: Férfiuralom. In: Hadas Miklós (szerk.): Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról. Replika Kör, Budapest
- Bradley, Harriet [1996]: Fractured Identities: Changing Patterns of Inequality. Polity Press, Cambridge
- Brod, Harry [2001]: Bevezetés: a férfikutatások témái és tézisei. In: Replika, 43-44.
- Brunsdon, Charlotte [1997]: Crossroads: Notes on Soap Opera. In: Hall, Stuart (szerk.): Cultural Representation and Signifying Practices. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi
- Buttler, Judith [1999]: Gender is Burning. Questions of Appropriation and Subversion. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Campbell, Neil és Kean, Alasdair [1999]: American Cultural Studies. An Introduction to American Culture. Routledge, London and New York
- Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.) [1997]: Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexualitás. Válogatott tanulmányok. Új Mandátum, Budapest

- Chodorow, Nancy [1997]: Feminizmus, nőiség és Freud. In: Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.): Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexualitás. Válogatott tanulmányok. Új Mandátum, Budapest, pp.146-160.
- Chodorow, Nancy [1999]: The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and The Sociology of Gender. California University Press, Berkeley
- Citron, Michelle et al [1999]: Women and Film. A Discussion of Feminist Aesthetics. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Cohen, Steven [1997]: Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties. Indiana University Press, Bloomington
- Connell, Bob et al [1985]: Towards a New Sociology of Masculinity. In: Theory and Society 14.5. pp.551-604.
- Connell, R. W. et al [2005]: Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. In: Gender and Society, 6. pp.829-859.
- Delamont, Sara [2003]: Feminist Sociology. Sage Publications, London
- Denzin, Norman K [1995]: The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi
- Doane, Marry Ann [1999]: Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Dragon Zoltán [2000]: Kép, funkció, struktúra. A nő Szabó István filmjeiben. In: Metropolis, 4.
- Dyer, Richard [1979]: Stars. British Film Institute, London
- Dyer, Richard [1986]: Heavenly Bodies: Film Stars and Society. British Film Institute, London
- Dyer, Richard [1997]: White: Essays on Race and Culture. Routledge and Kegan Paul, London and New York
- Faludi, Susan [1991]: Backlash. The Undeclared War Against American Women. Crown Publishers Inc., New York
- Fiala Sára [2004]: Félbehagyott feminizmus. A férfiak és nők uralmi berendezkedésének vizsgálata az elmúlt negyven év magyar közönség filmjeiben. Szakdolgozat, Budapesti Corvinus Egyetem
- Firestone, Shulamith [1971]: The Dialectic of Sex: the Case for Feminist Revolution. Bantam Books, New York



- Gaines, Jane [1999]: White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Geertz, Clifford [2001a]: Sűrű leírás. In: Geertz, Clifford: Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások. Osiris, Budapest
- Geertz, Clifford [2001b]: „A bennszülöttek szemszögéből”: az antropológiai megértés természetéről. In: Geertz, Clifford: Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások. Osiris, Budapest
- Geraghty, Christine [1991]: Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps. Polity Press, Cambridge
- Giddens, Anthony [2002]: Szociológia. Osiris, Budapest
- Gledhill, Christine [1997]: Genre and Gender: The Case of Soap Opera. In: Hall, Stuart (szerk.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, pp.337-386.
- Gledhill, Christine [1999]: Pleasurable Negotiations. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Gramsci, Antonio [1970]: Filozófiai írások: Kossuth Könyvkiadó, Budapest
- Hacker, Helen M. [1951]: Women as a Minority Group. Social Forces, 30. pp.60-69.
- Hadas Miklós [1994] (szerk.): Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról. Replika Kör, Budapest
- Hadas Miklós [1994a]: Hímnem, nőnem. In: Hadas Miklós (szerk.): Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról. Replika Könyvek, Budapest
- Hadas Miklós [1994b]: Férfiuralom. Beszélgetés Pierre Bourdieu-vel. Replika 13-14., pp. 47-53.
- Hadas Miklós [1997]: Az örök cowboy. Férfitoposz az Oscar-díjas filmekben (1984-1996). In: Replika, 28.
- Hadas Miklós [2001]: Hímnem, többes szám. A férfikutatások első hulláma. Replika, 43-44.
- Hall, Stuart [1996]: Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates. In: Curran, James & Morley, David & Walkerdine, Valerie (szerk.): Cultural Studies and Communications. Edward Arnold, London, pp.11-34.

- Hall, Stuart [1997a]: The Work of Representation. In: Hall, Stuart (szerk.): Cultural Representation and Signifying Practices. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, pp.13-74.
- Hall, Stuart [1997b]: The Spectacle of the 'Other'. In: Hall, Stuart (szerk.): Cultural Representation and Signifying Practices. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, pp.223-290.
- Haskell, Molly [1975]: From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies. New English Library, London
- hooks, bell [1994]: A feminizmus mint transzformációs politika. In: Hadas Miklós (szerk.): Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról. Replika Kör, Budapest
- hooks, bell [1999]: The Oppositional Gaze. Black Female Spectators. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Hrubos Ildikó [1993]: Munkahelyi karrier. In: Educatio 4.
- Irigaray, Luce [1997]: A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. In: Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.): Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexualitás. Válogatott tanulmányok. Új Mandátum, Budapest
- Kaplan, E. Ann [1983]: Women and Film: Both Sides of the Camera. Methuen, New York and London
- Kimmel, S. Michael [2001]: A maszkulinitás jelenkori „válsága” történelmi perspektívából. In: Replika, 43-44.
- King, Geoff [2002]: New Hollywood Cinema. An Introduction. Columbia University Press, New York
- Kiss Gábor Zoltán [2003]: Ideologikus és műfaji mutációk. Az Alien sorozat. In: Metropolis, 2.
- Koncz Katalin [1990]: Nők a politika színpadán. In: Társadalom és Gazdaság, 12. 4. pp.79-94. p.
- Kovács András Bálint [1998]: A narratológia-összeállítás elé. In: Metropolis. 2.
- Krais, Beate [2006]: Gender, Sociological Theory and Bourdieu's Sociology of Practice. In: Theory, Culture and Society, 23. 6. pp.119-134.
- Kristeva, Julia [1982]: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Columbia University Press, New York

- Kuhn, Annette [1982]: *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Routledge and Kegan Paul, London and New York
- Kuhn, Annette [1999]: *Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory*.  
Thornham, Sue (szerk.): *Feminist Film Theory: a Reader*. New York University Press, New York, pp.146-156.
- Kurzweil, Edith [1997]: A posztmodern feminizmus Amerikában. In: Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.): *Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexualitás. Válogatott tanulmányok*. Új Mandátum, Budapest, pp.90-116.
- Lampland, Martha [1994]: *Feminizmus és társadalomkutatás* in: Hadas Miklós (szerk.): *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*. Replika Kör, Budapest
- Lévi-Strauss, C. [1955]: *The Structural Study of The Myth*. *Journal of American Folklore*, 270.
- Lauretis, Teresa de [2000]: *Női filmek új megközelítésben. Esztétika és feminista filmelmélet*. In: *Metropolis*, 4.
- Mead, Margaret [2003]: *Férfi és nő. A két nem viszonya a változó világban*. Osiris, Budapest
- Merle, Robert [1979]: *Védett férfiak*. Európa, Budapest
- Metz, Christian [1982]: *The Imaginary Signifier : Psychoanalysis and the Cinema*:  
Indiana University Press, Bloomington
- Millett, Kate [2000]: *Sexual Politics*. University of Illinois Press, Illinois. 4.kiadás.
- Modleski, Tania [1982]: *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*. In:  
*Loving with a Vengeance*. Methuen, London.
- Modleski, Tania [1999]: *Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film*. In: Thornham, Sue (szerk.): *Feminist Film Theory: a Reader*. New York University Press, New York
- Mulvey, Laura [1975]: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, 16. 3. pp.6-18. (Magyar fordítása: Mulvey, Laura [2000]: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. In: *Metropolis*, 4.
- Mulvey, Laura [1989]: *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington
- Nagy Beáta [1994]: *Nők a politikában*. *Szociológiai Szemle*, 4., Recenzió

- Nagy Beáta [1997]: Karrier női módra. In: Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről, 1997. Lévai Katalin, Tóth István György (szerk.). Budapest: TÁRKI, Munkaügyi Minisztérium Egyenlő Esélyek Titkársága, pp. 35–51.
- Nagy Beáta [2001]: Női menedzserek. Aula, Budapest
- Neale, Steve [1981]: Genre. British Film Institute, London
- Neale, Steve [1990]: Questions of Genre. Screen, 31. 1.
- Neale, Steve [1997]: Masculinity as Spectacle. In: Hall, Stuart (szerk.): Cultural Representation and Signifying Practices. Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, pp.331-332.
- Nicholson, Linda [1997]: The Second Wave: A Reader in Feminist Theory. Routledge, New York and London
- Nixon, Sean [1997]: Exhibiting Masculinity. In: Hall, Stuart (szerk.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Sage Publications, London. Thousand Oaks and New Delhi, pp.291-336.
- Parsons, Talkot és Bales, F. Robert [1956]: Family, Socialization and Interaction Process. Routledge and Kegan Paul, London
- Pleck, Joseph H. [1976]: The Male Sex Role: Definitions, Problems and Sources of Change. Journal of Social Issues. 32., pp.155-164.
- Rich, Adrienne [1981]: Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. Onlywomen Press, London
- Rich, Ruby [1999]: The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Rosen, Marjorie [1973]: Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream. Coward, McCann, and Geoghegan, New York
- Rowbotham, Sheila [1973]: Woman's Consciousness, Man's World. Penguin Books, London
- Smelik, Anneke [2001]: And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory. Palgrave, Basingstoke and New York
- Silverman, Kaja [1999]: Lost Objects and Mistaken Subjects. In: Sue Thornham (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York. pp.97-105.
- Smith, Murray [1995]: Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford University Press, New York

- Smith, Sharon [1999]: The Image of Women in Film: Some Suggestions for Further Research. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York, pp.14-19.
- Stacey, Jackie [1999]: Feminin Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York, pp.196-209.
- Staiger, Janet [1999]: Taboos and Totems: Cultural Meanings of the Silence of the Lambs. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York, pp.210-223.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David; Staiger, Janet; [1985]: The Classical Hollywood Cinema. New York: Columbia University Press
- Thornham, Sue (szerk.) [1999]: Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Thornham, Sue [2000]: Feminist Theory and Cultural Studies. Arnold, London
- Tong, Rosemarie [1992]: Feminist Thought: a Comprehensive Introduction. Routledge, London
- Tong, Rosemarie [1997]: A pszichoanalitikus feminizmus. In: Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.): Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexualitás. Válogatott tanulmányok. Új Mandátum, Budapest
- Turner, Graeme [1999]: Film as Social Practice. Routledge, London and New York
- Turner, Graeme [2003]: British Cultural Studies: an Introduction. 3. kiadás, Routledge London és New York
- Williams, Linda [1984]: When the Woman Looks. In: Doane, M; Mellencamp, P. and Williams, L. (szerk.): Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism. University Publications of America, Frederick MD
- Viszlai Tímea [2004]: Fiatalok a mai magyar filmekben. Szakdolgozat, BCE
- Walby, Silvia [1990]: Theorizing Patriarchy. Blackwell, Oxford
- Walby, Silvia [1997]: Gender Transformations. Routledge, London
- Walkerline, Valerie [1999]: Video Replay: Feminism, Films and Fantasy. In: Thornham, Sue (szerk.): Feminist Film Theory: a Reader. New York University Press, New York
- Wright, Will [1975]: Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. University of California Press, Berkeley
- Wolf, Naomi [1999]: A szépség kultusza. Csokonai Kiadó, Debrecen