

# EGY NŐI TEKINTET ÉS A FÉLELEM

Pataki Anna Nóra

Budapesti Metropolitan Egyetem, Művészeti és Kreatívipari Kar  
Televíziós műsorkészítő művész MA, rendező/dramaturg specializáció, 2.évfolyam

Témavezető: Horváth Eszter, főiskolai docens

## TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

Idén ötven éve, hogy Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című esszéje megalkotta a 'male gaze' kifejezést, amit ma már az internetes és populáris kultúra is előszeretettel használ. Lépten-nyomon beleakadhatunk ebbe a könnyen beazonosítható férfitekintetbe különböző vizuális médiumok termékeiben. Reklámok, videó klippek, de még filmek is készülnek tárgyként használt hiányosan felöltözött női karakterekkel, amik hasznosítják a testen pásztázó kameramozgást, mondván 'Sex sells!'<sup>1</sup> Bár ezek a vizuális megfogalmazások egyre ritkábbak, míg a háromdimenziós árnyaltabb női karakterek átveszik a helyüket, a múlt évszázad alatt a patriarchális struktúrák belevésték magukat a tradicionális hollywoodi filmgyártásba. Bár a filmtörténet kezdeti szakaszában, ami egybe esett az 1. feminista hullámmal, a filmkészítésben nem volt mérvadó a férfi monopólium, a klasszikus hollywoodi filmgyártás alatt a női filmkészítők befolyása a klasszikus filmnyelv kialakulására elenyésző volt. Ebből kiutat jelentettek a 60-as évek újhullámai, mellyel megerősödött az átható kritikai alkotói koncepcióra való igény és amely idő alatt a filmes feminizmus össze tudott fonódni az akkori társadalmi-politikai mozgalmakkal (2. feminista hullám). A 70-es évek utat nyitottak a filmek feminista kritikájának a női filmek fesztiváljainak megindulásával New Yorkban és Edinburgh-ban és olyan korai feminista írásoknak, mint Rosen<sup>2</sup>, Mellon<sup>3</sup>, vagy Haskell<sup>4</sup> esszéi. A nők befolyása a filmkészítésbe erősödni látszott, amit megmutat egy 2017-es Mulvey-val készített interjú is.

„We felt very strongly that Hollywood was finished. If you've asked me at the time of the Women's Event in Edinburgh in 1972, I would have probably said that Hollywood would probably continue to make films but no longer have the power, either cinematic or industrial, that it had had before.”<sup>5</sup>

Azonban a 80-as évektől megerősödött a hollywoodi filmek globális elterjedése, ami a kialakult filmnyelv terjedését is jelentette.

---

<sup>1</sup> The effect of exposure to sexual appeals in advertisements on memory, attitude, and purchase intention: a meta-analytic review John G. Wirtz ORCID Icon, Johnny V. Sparks & Thais M. Zimbres  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02650487.2017.1334996>

<sup>2</sup> Marjorie Rosen: Popcorn Venus (1973)

<sup>3</sup> Joan Mellon: Women and Sexuality in the New Film (1973)

<sup>4</sup> From Reverence to Rape (1974), Molly Haskell

<sup>5</sup> In Conversation With Laura Mulvey (Interview), Another Gaze Journal (2017 március 7.) [YouTube]

Mulvey esszéje az évek alatt a feminista filmelmélet egyik alappillérvé nőtte ki magát és az általa megfogalmazott “férfitekintet” bennem is, mint sok más filmmel foglalkozó személyben, felvetette a kérdést: létezik-e egy másik, női tekintet? Erre máig keresem a választ különböző gyakorlati projekteken keresztül. Mesterdiplomám részeként egy kisfilm formájában szeretném folytatni a női tekintet kutatását. Célom a feminista filmelméleti alapokra támaszkodva gyakorlatban megvalósítani egy női filmet. Ennek részeként ez az esszé szolgál az elméleti alapok összefoglalására és filmtervem egyfajta képzeletbeli esettanulmány, melyen keresztül bemutatok egy lehetséges női tekintetet.

## PSZICHOANALÍZIS

Laura Mulvey 1975-ben így fogalmazta meg esszéje célját: „A pszichoanalitikus elméletet tehát politikai fegyverként használok, melynek segítségével bemutatom, hogyan befolyásolta a patriarchális társadalom tudattalanja a film formanyelvét.” A pszichoanalízis használata a filmelméletben a 70-es évek óta domináns kritikai módszer, melyre számos gondolkodó építi kutatását egészen napjainkig, legyen szó Jean-Louis Baudry apparátus teóriájáról<sup>6</sup>, Christian Metz szemiotikával összekapcsolt filmelméletéről<sup>7</sup> vagy Dragon Zoltán elmélkedéséről a pszichoanalitikus filmelmélet 21. századbeli jelentőségéről<sup>8</sup>. Mulvey megragadta a pszichoanalitikus elméletben, Freud és Lacan írásaiban rejlő lehetőségeket, hogy feltérképezze a patriarchális rendszerben kialakult filmnyelv sajátosságait. A bináris rendszerben, amit a pszichoanalízis felfed a nő csakis a hiányt reprezentálhatja. Ezt a pszichoanalízis a fallosz hiányára vezeti vissza, ami a nőt mindössze a kasztrációból adódó „vérző seb hordozójaként”<sup>9</sup> látja. A férfi az egész, a nő csak a férfihez viszonyítva létezhet, önmagában nem. Ahogyan Mulvey megfogalmazza, „a patriarchális kultúrában a nő tehát a férfi (mint másik) jelképeként áll, egy olyan szimbolikus rendbe fogva, [...] ahol a nő mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll.”<sup>10</sup> Mulvey Lacannak Saussure-tól kölcsönzött szemiotikai elméletére támaszkodik, melyben a ’jelentőt’ egy rendszerben az karakterizálja, hogy az

---

<sup>6</sup> Jean-Louis Baudry: The Apparatus Theory

<sup>7</sup> Metz: A képzeletbeli jelentő. (ford. Józsa Péter) Filmtudományi Szemle (1981) no. 2. pp. 5–103.

<sup>8</sup> DRAGON ZOLTÁN: „MERRE TOVÁBB?” A PSZICHOANALITIKUS FILMELMÉLET ÚTJAI A HUSZONEGYEDIK SZÁZADBAN

[http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index9cdf.html?option=com\\_tanelem&tip=0&id\\_tanelem=926](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index9cdf.html?option=com_tanelem&tip=0&id_tanelem=926)

<sup>9</sup> Mulvey 1975

<sup>10</sup> Mulvey 1975

hogyan különbözik a rendszer más elemeitől. Tehát, Lacan szerint, a nő fogalma egy bináris rendszerben csak a férfitől való anatómiai különbsége alapján meghatározható. Mulvey esszéje azt elemzi, hogyan reprodukálja és fedi fel a film ezen szexuális különbözőség társadalmilag berögzült értelmezését, mely meghatározza a nézés erotikusságát és így a látványt.

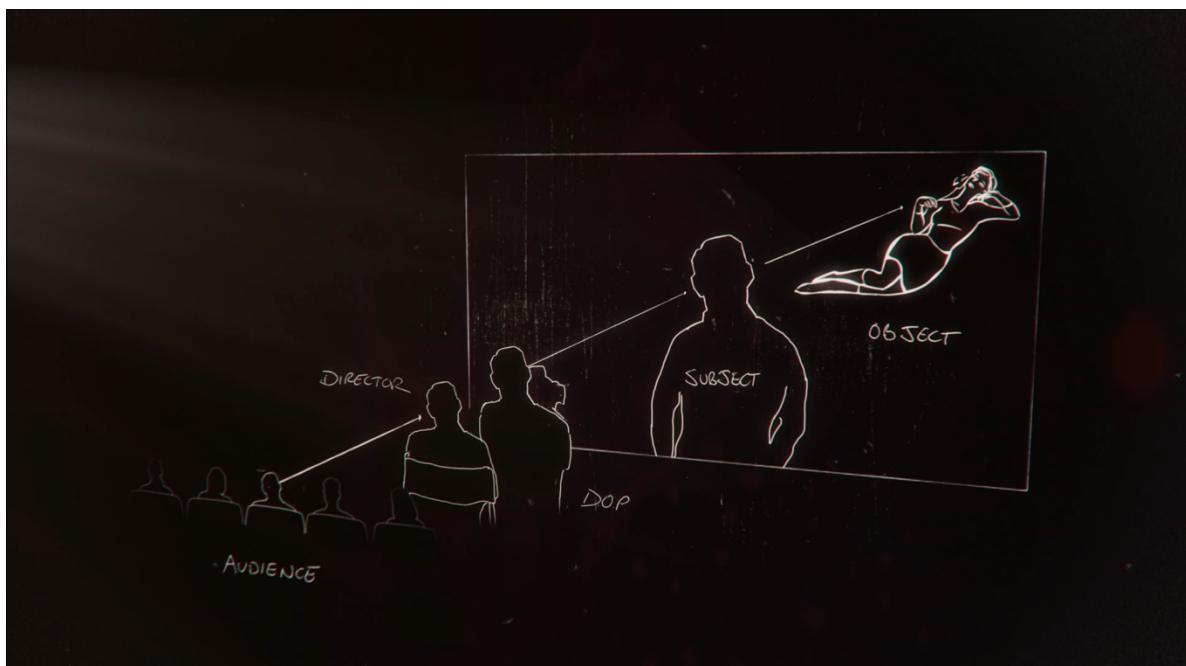
A nő látványa tehát a férfinek a hiányt, a kasztrációt szimbolizálja, mely szorongást okoz. Ezt a férfi, filmelméleti szempontból, a film médiuma által mind látszólagos szeparációval, mind azonosulással kezeli. A film hermetikusan zárt világára a férfi a nézőtérrel tekint, így kialakul a voyeurisztikus szeparáció illúziója. Kívülről lát rá egy világra, ahol a szereplőkön keresztül azonosulással vetítheti ki az elfojtott exhibicionista vágyait a színészekre. Így a film egyfajta szkopofilikus élvezetet kínál, ami által a (férfi) néző aktív szereplőként élvezheti a szemlélődést. Egyszerre használja a másik embert látványként és tud azonosulni a látott képpel, így átmenetileg elvesztve az ego-t és megfeledkezve a világról. Klasszikus hollywoodi filmeket elemezve Mulvey arra jut, hogy a film a kamera tárgyiasító tekintetét és így a közönségét alárendeli a túlnyomóan férfi főszereplőjének. Rajta keresztül a férfi szeparációval és azonosulással kivetítheti a fantáziáit a nő látványára, ami a kasztráció félelmével fenyeget. Voyeurizmus által újra átélheti a traumát tisztes távolságból, vizsgálhatja a női testet, vagy megtagadhatja a kasztrációt és fétissé változtathatja a női képet szkopofilikus azonosulás által. Ebben az aktív tevékenységben a nő nem vehet részt, ő mindössze egy passzív összetartó kapocs.

## NÉZŐSÉG

A 70-es évektől a nézők kutatása meghatározó a filmelméletben, amire Mulvey is épít a férfi közönség vizsgálatával. Viszont a nézőség tradicionális modellje (ábra 1)<sup>11</sup> a női nézőnél azonosulási problémát okoz. A néző a férfi-centrikus filmkészítési folyamat produktumát csak férfi szemmel tudja nézni egy férfi karakter tekintetén keresztül.

---

<sup>11</sup> Brainwashed: Sex-Camera-Power screenshot



ábra 1

Mulvey írására építkezve Mary Ann Doane *Film és Maszk: A női néző elmélete*<sup>12</sup> című esszéjében ezt a problematikát kutatja. A nőre, Freud kifejezésével élve, egy „talányként”<sup>13</sup>, képi rejtélyként tekint, hieroglifához hasonlítja, ami megfejtendő, de egyben a legkönnyebben olvasható nyelv is a jelölő és a jelölt közötti távolság hiánya miatt. Freud szerint ez a hiányzó távolság az oka, hogy a nők nem tudnak ontológiailag a nőiséggel foglalkozni, mert a távolságra van szükség egy másodlagos tekintet elsajátításához. Metz szerint a filmelméletben ezen a távolság miatt a voyeurizmus egyfajta meta-vágy: „(M)inden vágy a maga távollevő tárgya utáni véget nem érő hajszán alapul, [...] a voyeurista vágy az egyetlen, amely a maga távolság-elvével ennek az alapvető hasadásnak a szimbolikus és térbeli felidézésére irányul.”<sup>14</sup> Doane ezt az elérhetetlen vágyat a látvány felé látja a probléma kulcspontjának. „A női néző számára a látvány bizonyos értelemben túlságosan is jelen van – ő maga a látvány.”<sup>15</sup> Ezt erősíti meg egy szintén pszichoanalitikus gondolkodó, Luce Irigaray, aki nyelv kérdését is dialógusba hozza a női azonosulással:

„A férfi magára nézhet, gondolkodhat magáról, reprezentálhatja és leírhatja magát annak, ami, míg a nő megpróbálhat magához beszélni egy újfajta nyelven keresztül, de

<sup>12</sup> Mary Ann Doane *Film és Maszk: A női néző elmélete* (1982)

<sup>13</sup> Freud: a nőiség

<sup>14</sup> Metz: A képzeletbeli jelentő. (ford. Józsa Péter) *Filmtudományi Szemle* (1981) no. 2. pp. 5–103.

<sup>15</sup> Mary Ann Doane *Film és Maszk: A női néző elmélete* (1982)

nem írhatja le magát kívülről, illetve hivatalos fogalmakkal, hacsak nem azonosítja magát a férfival, miáltal elveszíti magát.”<sup>16</sup>

Doane a női nézői azonosulás okait és lehetőségeit

Maszkulin pozíció? Mazochizmus? Nárcizmus? Maszkviselés? (Doane)

A film látványa tehát nemi szerepek által meghatározott.

Nagyon fontos megjegyezni, hogy Mulvey férfitekintetének az egyenetlen hatalmi dinamikák szolgálnak alapul, ami a patriarchális struktúrák építőeleme és átítatja a hollywoodi filmgyártás történetét.

---

## FÉRFITEKINTET GYAKORLATI PROJEKT

Ezt vizsgáltam egy korábbi munkámban, melyben a családom női tagjaival készítettem interjút az életüket befolyásoló férfitekintetről, amit vizuális párhuzamba hoztam egy dekonstruált férfitekintettel, amit a testemet pásztázó kameramozgással jelenítettem meg.

korábbi projekt, fél-dokumentarista experimentális kisfilm, 04'01”

---

nézés fontossága

fontos megjegyezni, hogy itt nem egy férfi tekintetéről van szó, hanem a patriarchális társadalom “férfitekintetéről”

afterthoughts könyv? Ő maga is meghaladta a saját gondolatait

előre tekintés a női tekintetre gyakorlatban (gyakorlat jön előbb, majd arról lehet filozofálgatni)

 Riddles of the Sphinx, 1977 [film]

---

<sup>16</sup> Luce Irigaray: Women's Exile, 65.old.

(Későbbiekben még használni fogom Luce Irigaray filozófiáját, amit részleteiben Lucy Bolton és Caroline Bainbridge emeltek át a filmelméletbe, főleg kameramozgás és produkciós kontextus tekintetében.)

»» gyakorlat keretező szerepe, gyakorlat és elmélet dialógusának fontossága

fontosnak tartom az elméletet kipróbálni a magam kezével

---

## NŐI TEKINTET (75től a mai napig)

De mi a helyzet a női tekintettel?

Filmkészítők és akadémikus gondolkodók egyaránt elmélkednek, hogy vajon egyáltalán létezik-e a 'női tekintet', de ódzkodnak bármiféle definíció megfogalmazásától, mondván, hogy **szabados kutatáshoz nincsen megfelelő, statisztikailag mérhető forrás.**

Ennek a kérdésfeltevésnek az előfutára Teresa de Lauretis, aki a női esztétika kérdését 1990ben kezdte feszegetni. Lauretis munkássága, Mulvey mellett, szintén feminista filmelméleti mérföldkő.

Lauretis esettanulmányai: Akerman és Borden filmjei, amelyek női közönségnek készültek női alkotóktól

---

De miben is különbözhetnek ezek a filmek más (gyakran a kánonba tartozó) filmekről?

### Miben rejlfhetnek a lehetséges női tekintetek? (Jordan Schonig)

1. Elsősorban támaszkodhatunk Mulvey esszéjére és megfordíthatjuk a férfitekintetet, tárgyiasíthatjuk a férfiakat. - Ez a folyamat egyfajta hatalomáthelyezéssel jár.
  2. Szintén hasonlóan Mulveyhoz, megvizsgálhatjuk a női vágy vizuális sajátosságait.
  3. Vagy követhetjük Lauretis példáját és fókuszálhatunk a nőművészekre: azonosíthatjuk azokat a vizuális és narratív stratégiákat amik specifikusak a női filmkészítőkre
  4. Vagy, akár kombinálhatjuk is az eddig elhangzott lehetőségeket.
- 

Itt fontosnak tartom kiemelni, ahogyan a hatalom a férfitekintetnek, sokan próbálnak hasonló motiváló tényezőt találni a női tekintet esetében, mint Joey Soloway, aki egyfajta 'látás-érzést' javasol [TIFF Masterclass, 2016]. Mulvey egy friss interjújában fogalmazta meg, hogy ő a kíváncsiságban látja a női tekintet alapját. [The British Academy, 10-Minute Talks, 2024.]

---

## FÉLELEM | A HORROR ÉS A THRILLER

egy rövid betekintés a félelem műfajába és a nők elfoglalt szerepére benne

## “ESETTANULMÁNY” AZ ŐZ | FILMTERV

---

GERTRUD KOCHot, kortárs német kutatót szeretném idézni:

„Egyelőre eldöntetlen marad a kérdés, vajon a nők filmjeinek sikerül-e felforgatniuk azt az alapmodellt, amit a tekintet kamera általi megkonstruálása követ, hogy a női látásmód, mely a kamerán keresztül a világra, a férfiakra, a nőkre és a dolgokra irányul, alapvetően más-e.”

thriller/dráma kisfilm, ~20'

A projektemben szeretnék Mulvey ezen kíváncsiság fogalmára építeni, de párbeszédbe hozni ezt a félelemmel. A rövidfilmben rá szeretnék mutatni az állandó küzdelemre a kettő között a főszereplőben, Tabitában, aki egy vadászházban tartott házibuliba látogatva közeli viszonyba kerül egy sráccal, Marcival.

Tabita tekintetén keresztül szeretnék kísérletezni a női tekintettel, hogy hogyan látjuk azt a vásznon, hogyan mozgatjuk a kamerát, mit mutatunk meg.

---

A félelem kérdése ebben a témában először egy internetes tweetben fogott meg (amit a slideon láthatnak). Itt rá kellett döbbernem, hogy a félelem is nemi szerepek által determinált.

---

Így a kisfilmem témáját erősen meghatározza a nők elleni erőszak és az erőszaktól való félelem, ami gyakran áthatja azt, hogyan tapasztalják a nők a valóságot. Ezt támogatja majd a film motívumrendszere és filmnyelvi megoldásai.

---

Az őz mind a kíváncsiságot, mind a félelmet jól megtestesíti jellemében, és abban is ahogyan a film során Tabitával azonosítjuk különböző filmnyelvi megoldások által, mint a párhuzamos vágás vagy a P.O.V. snitt. Tekintetük kapcsolódik, ahogyan Tabita megfigyelve érzi magát, de a megfigyelő nem egy rosszakaró, hanem a kíváncsi őz.

Az őz motívum tradicionálisan összeköthető a femininitással, a kecsességgel, de vad léte miatt az üldözöttséget és egy érték birtoklása utáni vágyat is megfeleltethetjük vele.

Nézőpontváltás: kíváncsi/kérdő/kérdőre vonó tekintet.

---

A karaktermotivációk szempontjából fontos hogyan befolyásolja őket a félelem, milyen traumák irányítják a viselkedésüket. Számomra ehhez inspirációként szolgál az ókori medúza mítosz, akinek a képét visszakövetelte a feminizmus. Elemeinek elrejtése a filmben: kígyó, tekintet, tükör. A nézőpontváltást erősíti.

Hasonlóan Medúzához, Tabita életét és önképét is meghatározza a férfiak tekintete. Félelme távolságtartással jár, kövé dermesztő ereje Marci pánik-reakciójában (ami egyfajta lefagyás) mutatkozik meg.

---

Medúzát korábban Cixous, francia feminista gondolkodó, kötötte össze a félelemmel *A medúza nevetése* című esszéjében. Cixous szerint a nők azért maradnak csendben, azért nem fejezik ki magukat szóban, írásban, mert félnek. Esszéje egy felhívás, hogy legyünk bátrak, írjuk meg magunkat, hallassuk a testünket.

---

A vizuális koncepció szintjén folyamatos kutatómunka és kísérletezés jellemezné a filmkészítési folyamatot. A célom egy női valóságpercepció autentikus (audió)vizuális megjelenítése.

Az egyik alapvető filmnyelvi megoldásom az lenne, hogy a már említett P.O.V. snittet kizárólagosan Tabitánál és az őznél használnám, a többi karakterünket csak kívülről látnánk, ezzel összekötve a motívumomat a főszereplőmmel és hangot adva nekik.

---

#### A forgatókönyv alapjaként szolgáló (rendezői) TREATMENT

Helyszínünk egy erdővel körülvett vadászház a fővárostól nem messze. A film első képe ezt alapozza meg, ahogyan az erdőből figyeljük a házat. A kép nem statikus, a néző sejtheti, hogy valakinek a tekintetével nézünk, de az még titok, hogy az ki lehet.

TABITA (egyik főszereplőnk) magányosan ül a kanapén. Az ablakon át néz ki az erdőre, míg körülötte folyik a házibuli. Tabita arcát nem látjuk, míg egy fiú hang meg nem szólítja. Ekkor megfordul, mögötte az erdőben megcsillan valami. Ahogy Tabi MARCI felé pillant (másik főszereplőnk) meglátjuk a lány arcát, amin tisztán érezhető a feszültség. Tabi megfigyelve érzi magát, mintha valaki/mindenki őt figyelné.

Marci beszélgetést kezdeményez Tabitával, de a lány feszélyezve kerüli a fiú tekintetét. Marcit ez nem tántorítja el, próbálja feloldani a lány feszültségét kérdésekkel és sármos stílusával. Tabi kezdetben tömondatokban válaszol, a vadászház dekorációját vizsgálja, amit Marci megpróbál beszélgetési pontként használni. A trófeákról kezdenek beszélni és a párról készült képről, ami az agancsok között lóg. Marci elmondja, hogy az egyik haverjának az apjái a vadászház, aki megengedte, hogy a fia, Jonny, és a barátai itt ünnepeljenek a diplomaosztó után. Marciék gyakran jártak ide a baráti társasággal, főleg miután Jonny szülei elváltak. Tabi egyre bátrabban folyik bele a beszélgetésbe és kérdez bele Marci történeteibe. Lassan Tabi is megnyugszik és a két fiatal érdeklődése egymás felé egyre egyértelműbb.

Közben a buli folyik körülöttük, Jonnyék csapata más újonnan érkezett vendégekkel az asztalnál pusztítja az alkoholt ivós játékok keretein belül. Gerda, Tabi barátnője is velük játszik. Gerda ismerte a srácokat az egyetemről, de nem annyira, hogy eljöjjön a buliba egyedül, ezért elhozta Tabit is magával. Tabi és Marci buborékját az asztali társaság pukkasztja ki, mikor hívják őket is játszani. Tabi eleinte bizonytalan, de Marci meggyőzi, hogy jó móka lesz. Az asztalhoz érve az egyik srác italt nyom Tabi kezébe. Ismerkedős játékokkal kezdenek, ahol Tabi és Gerda kapcsolatát is megismerjük, akik gólyatábor óta jó barátok, bár nem egy szakra jártak. Tabi láthatóan kényelmesebben érzi magát Gerda és Marci mellett, személyiségének a

pimaszabb oldala is megmutatkozik. Egyértelmű a kémia közte és a fiú között. Az iszogatással egyre jobb a hangulat, egyre merészebbek a kihívások. Jonny azt a feladatot adja fel Tabitának, hogy fürdjön meg a ház melletti tóban. Tabi elsőre vonakodik, de Marci felajánlja, hogy megcsinálja vele a kihívást.

A tóparton Marci alsógatyában áll, Tabita a pólóját magán hagyta, mögöttük az asztali társaság. A júniusi levegő langyos, de a víz várhatóan hideg lesz, így az adrenalin érezhető a fiatalokban. Jonny utolsó buzdítására Marci megindul a tó felé. Felszisszen ahogyan a hideg víz a lábához ér, de nem áll meg, Tabitát is kézenfogva vezeti egyre beljebb. Ahogyan úsznak befelé Marci fennhangon szidja a hőmérsékletet és Jonny hülye ötleteit. A baráti viccelődésre Jonnyék a parton hangos kacajjal válaszolnak. Gerda megjegyzi, hogy elég megmártózni a feladat teljesítéséhez, de Marci fölényesen visszaszól, hogy akkor már úszna egyet, ha bejött a vízbe. A csapat visszatér a házba, hogy tovább játszanak, míg Tabita és Marci kettesben maradnak.

Tabita az alkohol hatása alatt kevésbé érzi a hideget, kezdetben élvezzi Marci figyelmét, a kacérkodást kettejük között. Viszont a lány félelme, hogy valaki figyel, lassan visszaszivárog, amit Marci is észrevesz.

A kezdő külső nézőpont visszatér, ahogyan az erdőből figyeljük a fürdőző alakokat. A megfigyelő érezhetően egy állat, aki kíváncsiságból közeledik a tóhoz, hogy közelebbről szemlélje a történéseket.

Tabitán eluralkodik a félelem. Marci próbálja megnyugtatni 'lovagias' közeledéssel, de kevés sikerrel, így végül megcsókolja. Tabitát újra behúzza Marci aurája, így kicsit megnyugszik. Marci puhatolózni kezd a lány félelmének oka után, de Tabita vonakodik elárulni bármi konkrétumot. Marci a saját félelmeiről kezd beszélni, hogy feloldja a helyzetet. Ahogyan beszél egy vízisikló rácsavarodik a lábára, ami halálra rémiszti. A kezdeti rémületet Tabi nevetése váltja fel, mert észreveszi az ártalmatlan vízisiklót, ahogyan az elúszik az erdő felé. A helyzet iróniáján Marci kevésbé jól szórakozik, így Tabi kisegíti a sokkos állapotban lévő fiút a vízből.

Tabita a fürdőben öltözködik, ahova Gerda lép be száraz ruhákkal. Elkezd vallatni Tabit a tóban történekről, aki szégyenlősen, elpirulva kezd mesélni az élményről. Gerda észreveszi barátnője furcsaságát, így rákérdez, hogy mennyit ivott. Tabi megjegyzi, hogy "kellően becsicscentett."

A nappaliba visszaérve a buli javában zajlik, a srácok már a szülői alkohol tartalékot is megrohamozták. Marci is köztük iszik, első látásra pont annyira gondtalanul, mint az ijedség előtt. Viselkedésén helyenként lehet csak észrevenni, hogy most már erőlteti az eddig természetesnek tűnő sármját. Bár ez Tabitának feltűnik, Marci meggyőzi, hogy minden oké. Ezután Tabi már feloldódik, ő is folyamatosan iszik, Marcival való kapcsolódására támaszkodik.

Montázs-szerűen látjuk, hogy az iszogatók folytatódik, ürülnek a poharak, a karakterek részegednek. Gerda közben a háttérben elvonul az egyik sráccal.

Tabita véletlen leönti magát vörösborral, amit Marci egy konyharuhával próbál felitatni kevés sikerrel. Tabi egyértelműen részeg, ezért Marci felsegíti az emeletre, hogy lefektesse, de mi a fiúcsapattal maradunk.

A kinti nézőpontunk itt már a tó túloldaláról, közelebből figyel, ahonnan az ablakon át látni a bulizó fiatalokat. A nézőpont egyértelműen egy özé, akinek a kíváncsiságát felváltja a zaklatottság: patái már keményen topognak az avarban, légzése szapora.

Visszaérkezve a nappaliba Marci belebotlik Gerdába, aki Tabit keresi. Marci elmondja neki, hogy a lány túl sokat ivott, ezért felvitte lefeküdni. Gerda elindul az emeletre, míg Marci visszatér a barátaihoz. Időközben sokan kidőltek a nappali kanapéjára, már csak a kemény mag, az asztali társaság bulizna, de az alkohol tartalék már az utolsókat rúgja. A srácok nem akarják, hogy az este még véget érjen, ezért eldöntik, hogy bevezetnek a városba. A házat és a kidőlt vendégeket Jonny az öccsére bízva, majd elindulnak.

Marci vezet, mert őt találják a legkevésbé részegnek. A kocsiban folytatódik a bulizás, harsog a zene, a srácok cigiznek és döntik magukba az utolsó kortyokat, ami még megmaradt a házibuli alkoholjából.

Az utat az erdőből látjuk, ahogyan elhalad a kocsi előttünk.

Egy cigaretta jár körbe az autóban és Marci épp egy kérdésre felelne mikor hirtelen elütnek valamit. A betört szélvédőn keresztül elsőre nem egyértelmű mi történt. A kezdeti sokk után Jonny csekkolja, hogy mindenki rendben van-e.

Ahogy kiszállnak a kocsiból, a reflektor fényében meglátják az úton heverő véres őzet. Marci lefagy mikor megpillantja az állatot, míg a srácok káromkodnak, pánikolnak, mert az autó romokban, természetvédelmi területen vannak és ittasan vezettek. Elkezdődik egy vita a fiúk között: mit csináljanak a tetemmel? Csak hagyják ott? Lökjék az árokba? Vigyék el, főzzék meg? Marci mindezek alatt megfagyva áll a kocsi mellett, tekintetét nem veszi le az őzről. Lassan és kimérten jelenti ki, hogy temessék el. A srácok nem értik Marci motivációját, de a fiú megindul az őz felé, hogy megemelje, így a többiek nem tudnak mást tenni, mint segíteni.

(POV) Az őz szempontjából is látjuk, ahogyan a fiúk megindulnak felé, de ahogy elkezdik megemelni egy női kéz, majd egy női láb jelenik meg a srácok kezében. Kívülről egy őzet emelnek, belülről egy lányt.

Ahogy elindulnak az erdő felé egy kocsilámpa fénye jelenik meg az úton. A fiúk megijednek a lebukástól és elkezdenek futni az tetemmel. Elesnek, összekeverik magukkal vérral, sárral. Mindenki undorodik a szituációtól, egyedül Marci tűri szó nélkül. Céltudatosan áll fel, markolja meg és emeli fel az őzet, hogy meginduljon az erdőben. A csapat szenved a cipeléssel, míg kellő távolságot nem tesznek meg az úttól, hogy sírt ássanak.

A film vége, hogy a fiúk temetik az őzet. Először a sírból látjuk az őz szempontját, majd felülről, ahogy srácok temetik.

## MOTIVÁCIÓ

Motivációm a film megvalósításához erősen megalapozták a filmelméleti tanulmányaim. A feminista filmelmélet alappillére, Laura Mulvey A vizuális élvezet és az elbeszélő film című esszéjében megfogalmazott "férfitekintete" bennem is, mint sokakban, felvetette a kérdést az alapképzésem alatt, hogy vajon létezik-e egy női tekintet? Erre máig keresem a választ különböző gyakorlati projekteken keresztül.

Az említett 'férfitekintet' alapja Mulvey szerint a hatalom, míg egy lehetséges 'női tekintet' alapját a kíváncsiságban látja.

A kisfilmben szeretnék Mulvey ezen kíváncsiság fogalmára építeni, de párbeszédbe hozni ezt a félelemmel a női főszereplőn, Tabitán keresztül. Vallom, hogy ez a két érzelm állandó harca nagyban meghatározza azt, hogyan látják a nők a valóságot és kapcsolataikat. Ahogyan

Tabita egy vadászházban tartott házibuliba látogat és ott megismerkedik Marcival, a szereplők félelmeinek és kíváncsiságuknak egyvelege irányítja az este kimenetelét.

Fontosnak tartom, hogy a félelem is nemi szerepek által determinált. A nők és a férfiak félelmei különböznek. Az őz kisfilm témáját erősen meghatározza a nők elleni erőszak és az erőszaktól való félelem. Ezt támogatja majd a film motívumrendszere és filmnyelvi megoldásai, amire rendezői koncepciómat építem.

Az elméleti alapokon túl szeretném a filmet gyakorlati tapasztalattal is megtámogatni. Sarkalatos pontként kezelem a kreatív folyamatban, hogy konzultáljak a nők elleni erőszakkal foglalkozó civil egyesületekkel, mint a PATENT és a NaNe. Forgatókönyvemben, ahogyan majd a film vizuális megvalósítása során is, szeretnék valós tapasztalatok alapján dolgozni, hogy a végtermék autentikusan és hatásosan fogalmazza meg a problémát a néző felé.

A forgatókönyvrómmal, Bencze Blankával, együtt dolgozunk a kezdeti ötletem alapján a forgatókönyvön, és a kreatív folyamaton együtt megyünk keresztül, hogy a problémát több perspektívából is vizsgáljuk.

## ALKOTÓI KONCEPCIÓ

Az őz egy látszólag egyszerű coming-of-age tinédzser történet, ami egy traumatikus thrillerbe fordul. Ahogyan a motivációs levelemben említettem, a kisfilm témáját erősen meghatározza a nők elleni erőszak és az erőszaktól való félelem, ami gyakran áthatja azt, hogyan tapasztalják a nők a valóságot. Rendezői koncepcióm arra épül, hogy Tabita tekintetén keresztül kísérletezzek a női tekintettel, hogy hogyan látjuk azt a vásznon, hogyan mozgatjuk a kamerát és mit mutatunk meg.

Ellenben, a film ötlete az autóbaleset jelenetből fakadt. Az első kép ami formát öltött előttem az Marci karaktere volt, ahogyan megindul az elütött őz felé, majd a következő pillanatban már az őz szemszögéből látjuk, ahogyan emelik, de paták helyett egy női kéz és női lábak jelennek meg. Ez az ötlet megalapozta a film motívumrendszerét és a kezdeti filmnyelvi megoldásokat.

## MOTÍVUMOK

Az őz mind a kíváncsiságot, mind a félelmet jól megtestesíti jellemében, és abban is ahogyan a film során Tabitával azonosítjuk különböző filmnyelvi megoldások által, mint a párhuzamos vágás vagy a kizárólagos POV snitt. Tekintetük kapcsolódik, ahogyan Tabita megfigyelve érzi magát, de a megfigyelő nem egy rosszakaró, hanem a kíváncsi őz. Az őz motívum tradicionálisan összeköthető a femininitással, a kecsességgel, de vad léte miatt az üldözöttséget és egy érték birtoklása utáni vágyat is megfeleltethetjük vele, amely dinamika gyakran megjelenik a nemi viszonyok tárgyalásában.

A másik fontos motívumom az ókori medúza mítoszon alapul, akinek képét visszakövetelte a feminizmus. A karaktermotivációk szempontjából fontos, hogy hogyan befolyásolja őket a félelem, milyen traumák irányítják a viselkedésüket. Ovidius történetében Medúza szépsége felkelti Poszeidon érdeklődését. A lány Poszeidonnal hál (feminista megfogalmazásban erőszak történik) Athéna templomában. Athéna átka egy természetfeletti erő, hogy a tekintetével Medúza kővé dermedti a férfiakat. Athéna átka ajándékként is olvasható, melyet Medúzának védekezésként ad. Hasonlóan Medúzához, Tabita életét és önképét is meghatározza a férfiak tekintete. Félelme távolságtartással jár, kővé dermedtő ereje Marci pánik-reakciójában, egyfajta lefagyásban mutatkozik meg.

## FILMNYELVI MEGOLDÁSOK

A vizuális koncepció szintjén folyamatos kutatómunka és kísérletezés jellemezné a filmkészítési folyamatomat. A célom egy női valóságpercepció autentikus (audió)vizuális megjelenítése, ami a női szereplőmet a szubjektum szintjén kezeli.

Az egyik alapvető filmnyelvi megoldásom az lenne, hogy a már említett POV snittet kizárólagosan Tabitánál és az őznél használnám, a többi karakterünket csak kívülről látnánk, ezzel összekötve a motívumomat a főszereplőmmel és hangot adva nekik. Ezen felül a filmre jellemző lenne a kézikamera használata, mind a nézőpont erősítése miatt, mind egyfajta hommage-ként a nők dokumentarista filmtörténetben mérvadó jelenlétére.

## GYÁRTÁSI SZEMPONTOK

A gyártás szempontjából célom, hogy a stábben a kreatív döntéshozók nők legyenek. Női forgatókönyvíróval, gyártásvezetővel, látványtervezővel és vágóval dolgozom a projekten. Jelenleg női operatőrökkel konzultálok, hogy megtaláljam azt, akivel ebben a vizuális kísérletezésben partnerként tudok majd dolgozni.

## ÁBRÁK

Ábra 1. Filmkocka Nina Menkes *Brainwashed: Sex-Camera-Power* című filmjéből, 2022.

## FILMOGRÁFIA/VIDEOGRÁFIA

In Conversation With Laura Mulvey (Interview), Another Gaze Journal (2017 március 7.)  
[YouTube]

Riddles of the Sphinx, 1977 [film]

## BIBLIOGRÁFIA

Baudry, Jean-Louis: The Apparatus Theory

Creed, Barbara: The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis. New York: Routledge, 1993.

Freud, Sigmund: A nőiség

de Lauretis, Teresa: Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory. In: Erens, Patricia (ed.): Issues in Feminist Film Criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1990. [Magyarul: de Lauretis, Teresa: Női filmek új megközelítésben: Esztétika és feminista filmelmélet. (ford. Beck András) //Metropolis //4 (2000) no. 4. pp. 54–68.]

Doane, Mary Ann: Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. In: Erens, Patricia (ed.): Issues in Feminist Film Criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1990. [Magyarul: Doane, Mary Ann: Film és maszk: A női néző elmélete. (ford. Jakab Enikő) //Metropolis //4 (2000) no. 4. pp. 24–36.]

Dragon Zoltán: „MERRE TOVÁBB?” A PSZICHOANALITIKUS FILMELMÉLET ÚTJAI A HUSZONEGYEDIK SZÁZADBAN

[http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index9cdf.html?option=com\\_tanelem&tip=0&id\\_tanelem=926](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index9cdf.html?option=com_tanelem&tip=0&id_tanelem=926)

Haskell, Molly: From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

Irigaray, Luce: Women's Exile, 65.old.

Mellon, Joan: Women and Sexuality in the New Film (1973)

Metz, Christian: A képzeletbeli jelentő. (ford. Józsa Péter) Filmtudományi Szemle (1981) no. 2. pp. 5–103.

Mulvey, Laura: Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). *Framework* (1981) nos. 15–17. pp. 12–15. Újranyomva: In: Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. pp. 29–38.

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16 (1975) no. 3. pp. 6–18. Újranyomva: In: Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. pp. 14–26. [Magyarul: Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. // *Metropolis* //4 (2000) no. 4. pp. 12–23.]

Rosen, Marjorie: *Popcorn Venus* (1973)

Wirtz, John G. – Sparks, Johnny V. – Zimbres, Thais M.: The effect of exposure to sexual appeals in advertisements on memory, attitude, and purchase intention: a meta-analytic review <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02650487.2017.1334996>