

Hódosy Annamária

Szegedi Tudományegyetem

Hófehérke és a „korizmus” Feminista boszorkányok és posztfeminista királykisasszonyok a mese filmes feldolgozásaiban

Szemben a mindenki által jól ismert mesével, a Hófehérke újabb filmes adaptációi szoros összefüggést tételeznek a gonosz mostoha hiúsága és kora között. Az öregedés kérdésének beemelődése a filmekbe, illetve az erről alkotott kép és ennek a szerepe a narratívákban látványos összhangban van a nőiség mibenlétét illető mai trendekkel. Elsősorban azzal a nőiség-konstrukcióval, amelyet a kortárs média a mai világ „emancipált” ideáljaként tüntet fel, a posztfeminizmus kritikusai viszont inkább a posztindusztriális fogyasztói társadalom jellegzetes tünetének, és a valódi emancipáció ideológiai akadályának tekintenek. Azt, hogy a mese a patriarchális status quo fenntartásán dolgozik, a dolgozat második felében a mese egyik kötelező elemével, a „boszorkány” toposzával demonstrálom. Ennek a toposznak az alaposabb vizsgálata rávilágít, hogy bár az öregedés per se csak a mai feldolgozásokban kerül előtérbe, a mese a „banya” figurája révén kezdettől a patriarchális rendet veszélyeztető nők marginalizálását és a korral megszerezhető tapasztalat és függetlenség démonizálását elősegítő „fegyelmező” diszkurzusokhoz kapcsolódik.

„Hiúság, asszony a neved.”

Ez a bölcsesség akár a *Hófehérke* mottója is lehetne, hiszen a klasszikus mese arról szól, miféle rémtetteket hajlandó elkövetni egy nő ahhoz, hogy ő legyen a legszebb a világon (vagy legalábbis a vidéken). A gonosz mostoha a gyilkolástól és bizonyos feldolgozásokban a kannibalizmustól sem riad vissza, Hófehérke próbatételei pedig részben szintén a hiúság veszélyeit szimbolizálják (Bettelheim 285, Gilbert-Gubar 40). Hiszen hagyja úgy elszorítani a derekát, hogy nem kap levegőt – ami a Grimm-korabeli olvasóközönség számára a fűző hatását példázhatta érzékletesen –, és akár mérgezett fésűt is hajlandó a hajába tenni, ha ettől csinosabb lesz a frizurája – ami viszont a mai olvasóközönség számára idézheti a kozmetikumok mesterséges összetevőinek kártékonyosságát. Az ikonikus mérgezett alma egyszerre utal arra a díjra, amelyet Párizs osztott ki az Olymposziak híres szépségversenyén, illetve a keresztény Paradicsom tiltott gyümölcsére, amelyet

szintén egy asszony szakított le, halált (értsd: halandóságot) hozva ezzel az emberiség egészére.

Meglepő lehet, hogy mindez eredendően nem kapcsolódik az öregedés problémájához. A Hófehérke és a királyné közötti korkülönbség ugyan nyilvánvaló (hiszen a királyné még Hófehérke gyermekkorában lesz a király felesége), arra azonban semmiféle utalás nincs, hogy az idősebbik asszony szépsége az idő múlása miatt csorbulna, vagy a kora jelentené a problémát. Bármennyire is kézenfekvő lehetne, a szépség és az öregedés kérdését a mese nem mossa össze. Nem így a modern filmes feldolgozások, ahol pontosan ez a kapcsolat lesz a központi téma. Az utóbbi időben ezek az adaptációk megszorodtak, egyre nagyobb költségvetéssel, sztárgárdával és fantasztikus CGI alapú látványvilággal dolgoznak. Az ezredforduló után három ilyen nagy volumenű produkció is született: a 2001-es *Hófehérké*ben Miranda Richardson játssza a királynét (1. kép), a 2012-es *Tükröm, tükröm* sztárja Julia



1. kép: A 2001-es Hófehérke plakátja

Roberts, míg az ugyanabban az évben a filmszínházakba került *Hófehér és a vadász* főszereplője Charlize Theron és az *Alkonyat* filmekből ismert Kristen Stewart lett (a folytatást 2016-ra harangozták be). Ezek a filmek a gyermekközönség helyett kifejezetten a felnőtt nézők figyelmére tartanak igényt, ami a horror-elemek kedvelt használata mellett részben az öregedés problémájának felkarolását is magyarázza.

A következőkben ezt a kapcsolatot próbálom megvilágítani és részletesebben is magyarázni az említett filmek egyes aspektusainak elemzésével. Érvelésem elsősorban arra irányul, hogy rámutassak: az öregedés kérdésének beemelődése a filmekbe, illetve az erről alkotott kép és ennek a szerepe a narratívákban látványos összhangban van a nőiség mibenlétét illető mai trendekkel. Elsősorban azzal a nőiség-konstrukcióval, amelyet a kortárs média a mai világ „emancipált” ideáljaként tüntet fel, a posztfeminizmus kritikusai viszont inkább a posztindusztriális fogyasztói társadalom jellegzetes tünetének, és a valódi emancipáció ideológiai akadályának tekintenek. Azt,

hogy a mese a patriarchális status quo fenntartásán dolgozik, a dolgozat második felében a mese egyik kötelező elemével, a „boszorkány” toposzával demonstrálok. Ennek a toposznak az alaposabb vizsgálata rávilágít, hogy bár az öregedés *per se* csak a mai feldolgozásokban kerül előtérbe, a mese a „banya” figurája révén kezdettől a patriarchális rendet veszélyeztető nők marginalizálását és a korral megszerezhető tapasztalat és függetlenség démonizálását elősegítő „fegyelmező” diszkurzusokhoz kapcsolódik.

Öregedő királynék

A Grimm-mesében a királyné korát nem említik, az idő múlásával az asszony nem csúnyul, pusztán Hófehérke szépül (akárha halhatatlan istenségekről volna szó). A Disney-feldolgozás is inkább két különböző szépségtípust szembesít a két nő révén, és a fejlődéssel *nem* a hanyatlást állítja szembe (holott ez korántsem szokatlan sem az irodalomban, sem a filmben). Még a 2001-es *Hófehérke* sem tematizálja az öregedést, ugyanakkor a történet szempontjából nagy jelentősége lesz, hogy a királyné eredendően rút, bibircsókös boszorka, akit csak a mágia tesz elég széppé ahhoz, hogy Hófehérkével versenghessen. A történet végén, amikor kimeríti mágikus forrásait, hirtelen megint rút banyává változik, ez a változás pedig elborzasztja és elkeseríti, jogos büntetésül korábbi bűneiért. Mindez előrevetíti a két következő film azon döntését, melynek értelmében a királyné hasonló „megcsúnyulása” egyértelműen az öregedés jele. A gonosz mostoha által gyakorolt mágia ezekben a filmekben már nem a szépség illúzióját hozza létre (a szerelmi bájjal hagyományát felidézve), hanem az öregedést akadályozza meg, tartóztatja fel – mintegy a mai szépségipari technológia „varázslatának” fantazmatikus megfelelőjeként.

Valóban, a *Tükröm, tükröm* című feldolgozásban a mágia mellett a szó szoros értelmében vett kozmetika is középponti helye kap. A királyné (Julia



2. kép: A királynékozmetikai kezelése a Tükröm, tükrömben

Roberts) a szépségét bonyolult kozmetikai eljárások segítségével ápolja megszállottan (2. kép), míg a mágiát egyéb „problémái” elintézéséhez hívja segítségül – köztük a király „küiktatásához”, minek következtében egyedül ül a trónon. Ugyanígy próbál Hófehérkével is elbánni, de végül természetesen legyőzik, amit hirtelen öregedése követ. A mágia

és a kozmetika ily módon egyként a fiatalság fenntartásának feladatát látszik ellátni. Főleg, hogy a hatalom a királyné számára csak azért fontos, mert az

alattvalók adójából befolyt pénzből finanszírozhatók a szépségápoláshoz szükséges kellékek. A fiatalság (és az egyértelműen vele társított szépség) így olyan értéként lép elő, amely minden más felett áll.

A *Hófehér és a vadász*ban a szépségápolás és a mágia tökéletesen ötvöződik és szintén a királyné fiatalságának megőrzését szolgálja. A gyönyörű asszony (Charlize Theron) varázsfőzetben fürdik és képes elszívni fiatal lányok életerejét, így gátolva meg az öregedés jeleinek előretörését. Ezúttal Hófehérkét sem azért akarja eltetetni láb alól, mert versenytársa a szépségben, hanem azért, mert a lány szívének megevésével örök fiatalságra tehet szert. Ami ezúttal „magasabb” célokat szolgál, nevezetesen, hogy bosszút állhasson a férfiakon – többek között Hófehérke apján. A nászéjszakán, mielőtt megölné a királyt, a következővel magyarázza indítékait:

Egyszer tönkretett egy ilyen király, mint te. Reám cserélte a királynét, egy öreg asszonyt. Aztán előbb-utóbb engem is lecserélt volna. A férfiak kihasználják a nőket. Tönkretesznek minket. És ha végeztek, a kutyák elé vetnek, mint a koncot. Ha egy nő örökre fiatal és szép marad, az övé a világ. Először elveszem az életed, uram. És utána a trónodat.

Mivel a királyné a rajta esett sérelmet a férfiuralom jeleként és a női nem kizsákmányolásának tipikus eseteként fogja fel, a bosszú, melynek során átveszi az uralmat azok felett, akik rajta próbáltak uralkodni, a feminizmus karikatúrájának tűnik. Pontosabban fogalmazva, azon attitűdök eltúlzott megjelenítéseként értelmezhető, amelyet a feminizmus kritikusai a nőmozgalom ellen szoktak felhozni, ami igen jól beleillene abba a trendbe, amit Susan Faludi a 90-es években feléledt anti-feminista „ellenáramlatként” [*backlash*] értelmez. Ám ha a királyné megjelenítésének az a célja, hogy a feminizmust démonizálja, akkor nem könnyű magyarázatot találni az öregség-iszonyra, amelyben a Charlize Theron alakította mostoha a többi királynétársával újabban osztozik. Továbbá, ha a filmet pusztán a hagyományos szerepek iránti nosztalgia motiválná, akkor Hófehér(ke) egyszerre pozitív és emancipált megjelenítése is teljességgel érthetetlen volna.

Feminista generációs konfliktus

Bettelheim híres Hófehérke-elemzésében meggyőzően mutatott rá, hogy a mese, mint Hófehérke fejlődéstörténete erős hangsúlyt helyez azokra a hagyományos „női” munkákra, amelyet Hófehérkének meg kell tanulnia örömmel végezni ahhoz, hogy kiérdemelje a fehér lovon érkező herceget (Bettelheim 292). Az is a női szerepre való felkészítés elemének tekinthető, hogy a mese Hófehérkét egyszerre helyezi a passzív „megmentendő áldozat”

illetve a kiállítási tárgy pozíciójába az üvegkoporsó metaforáján keresztül (Gilbert-Gubar 40-41). Természetesen e női fejlődéstörténet célja nem lehet más, mint a házasság (3. kép).

A híres Disney-feldolgozás szolgaian követi ezt a sémát, így annál feltűnőbb, hogy a vizsgált filmek (főként a két 2012-es adaptáció) az eddig megszokott ideáltól radikálisan eltérő Hófehérke-karakterekkel dolgoznak.

Míg Gilbert és Gubar híres elemzésében a mostoha a Hófehérke által megtestesített „gyermeki, szelíd, alázatos” nőiség és a „történet nélküli élet” elleni lázadás és düh kifejezése (39), az újabb adaptációkban ez az értelmezés már nem tartható. A kegyetlen mostoha ellentétpárjaként persze ezek a királykisasszonyok is a nagylelkűség és a jóindulat erényeit testesítik meg, a szépségen túl azonban ez minden, amiben elődeikkel osztoznak. A törpéknél a lány nem mos, nem főz és nem mosogat. A *Tükröm, tükröm*ben harcművészeteket tanul és Robin Hoodot játszik, a *Hófehér és a vadász*ban páncélt ölt, lóra ül és a felkelők élére állva menti meg népét a gonosz mostoha rémuralmától (4. kép). Hogy még nyilvánvalóbb legyen, hogy ez olyasféle sors, amely korábban csak férfi hősök esetében volt elképzelhető, a királyfi szerepe is radikálisan megváltozik a történetekben.



3. kép: Disney házias Hófehérkéje



4. kép: A Hófehérke és a vadász emancipált címszereplőnője

A Grimm-mesében a párválasztási aktivitás meglehetősen egyoldalú. A herceg az alvó királylány külsejébe szeret bele, ami láthatólag elég is a „boldog” házassághoz – annak a kornak a lenyomataként, amikor az „eladó” lány véleménye nem volt meghatározó a tekintetben, hogy odaadják-e a „kérőjének” vagy sem, és vágyait úgy fogták fel, mint ami a másik vágyát pusztán visszhangozza. A mai Hófehérke-filmekben ez az ódivatú felfogás teljességgel elképzelhetetlen. A királyfit Hófehérke mindkét filmben régóta ismeri. A *Tükröm, tükröm*ben kalandos módon ismerkednek össze, ami igen kedvező helyzet ahhoz, hogy egymás személyiségét is megismerjék. A *Hófehér és a vadász*ban a királylány és a királyfi gyermekkoruk óta ismerik egymást, a történet mégsem a házassággal, hanem a koronázással zárul, amikor is Hófehér *egyedül* lép a trónra, és a gonosz mostohákkal ellentétben először lesz teljes joggal királyné helyett királynő.

Akár Hófehérkét, akár a mostohát nézzük, a „hagyományos” női jellemzők közül majdhogynem a szépség az egyetlen, amelyik továbbra is fontos szerepet játszik az adaptációkban – a narratívákban betöltött szerepe azonban ennek is alaposan megváltozott. A Grimm-mesében a királyné hiúsága látszólag teljességgel öncélú és az önmagáért való gonoszság jelölője. A 2001-es feldolgozásban a Miranda Richardson által játszott királyné azonban már nem *l'art pour l'art* akar szép lenni. Ezzel hódítja meg a királyt, majd a Hófehérke után ácsingózó királyfi figyelmét is szeretné maga felé fordítani. A *Tükröm, tükröm* királynéja számára ugyan a külseje a legfontosabb, de éppen ezért nem rest bájait bevetni azért, hogy rávegye a királyfit a házasságra – amelynek révén pénzt remél kedvteléseire. A *Hófehér és a vadász*ban a királyné, mint már volt róla szó, a vonzerejét a bosszúra használja – ahogyan végeredményben Hófehér is: ő egyenesen *minden* férfi figyelmére és imádatára pályázik – hogy felsorakozzanak mögé és segítsenek neki legyőzni a gonosz mostohát. A filmek során áttekintve feltűnő, hogy a női főszereplők – Hófehérke épp úgy, mint a mostoha – egyre tudatosabban használják külső adottságaikat, méghozzá egyre kevésbé a *magánéleti* „sikerek”, mint inkább a magas *társadalmi pozíció* megszerzése érdekében. A *Hófehér és a vadász*ban a szépség kimondottan a hatalom szinonimája lesz.

A középkorias díszlet ellenére tehát a filmek női főszereplői mindannyian aktív, független és öntudatos figurák, akik nem restek vonzerejüket a politikai/gazdasági hatalom megszerzése érdekében bevetni és felhasználni. Mindez számos szempontból a kortárs média-diszkurzusok azon nőiség-képzetét látszik megjeleníteni, amelyet propagálói és kritikusai egyaránt „posztfeminizmusnak” neveznek, azon okból kifolyólag, hogy bár ez az irányzat a feminista mozgalmak számos pozitív eredményét alapvetőnek tekinti a nemi szerepek újragondolásában, elhatárolja magát a második hullámos feminizmus politikai célzatosságától és főként a szépségkultusszal és

a szexizmussal kapcsolatos kritikai téziseitől (McRobbie 15-17). A posztfeminizmus domináns jelenlétét meggondolva nem különösebben meglepő, ha a filmek a gonosz királynével jelenítik meg azt a negatívnak vélt hatást, amit a „radikális” feminizmus a modern nőideálra jelent, míg Hófehérke természetesen az utóbbit szimbolizálja. Annál is inkább, mert a két nőalak, akik értelemszerűen két generációt szembesítenek, kiválóan alkalmasak arra is, hogy a feminizmus és a posztfeminizmus egymást követő „generációit” jellemezzék.

A szépség hatalom

A klasszikus feminizmus azon panasza, miszerint a nőket hagyományosan gyenge, aszexuális érzéki és ostoba lényként ábrázolják, valamint ennek megfelelő passzív, szolgáló szerepbe kényszerítik és tárgyként bánnak velük, az ezredforduló után felnövő nemzedékekben süket fülekre talál, ha nem egyenesen visszatetszést szül. A feminista kritikusok többsége elismeri, hogy a nők számára ma már majdnem minden olyan terület nyitott, amely korábban a férfiak kizárólagos territórium volt, és az emancipáció a kulturális reprezentációkban is szembeötlő (Faludi x-xi). Az utóbb években a nőket immár nem a férfitpillantás passzív tárgyaiként jelenítik meg, hanem aktív, független és magabiztos, „erős” személyiségként ábrázolják őket, ahogyan ezt a Hófehérke-feldolgozásokban is láthatjuk. Különösen az „erő” lett kulcsfogalom a modern nők jellemzése során (Evans et.al, 114-115, McRobbie 27). Nyilván nem véletlenül, hiszen ez a szó a „hatalom” szinonimája, amely a nemi és szexuális viszonyokat uralmi viszonyként értelmező klasszikus feminista kritikában a férfiak osztály-részének minősül és az „elnyomott” női nemnek értelemszerűen csak akkor adatik meg (kivételesen), ha azzal a patriarchális rendet szolgálják. Az „erő” attribútuma a nőkre alkalmazva pontosan ennek a megközelítésnek a kritikája, annak hibás vagy legalábbis idejétmúlt voltát hangsúlyozza.

Manapság szinte minden, amit csak egy nő tesz, az „erejét” vagy a „hatalmát” demonstrálja a szülőértekezleten való részvételtől a cipővásárlásig, írja szarkasztikusan Barbara Klein (Gill 36). A nőknek szóló reklámokban egyre-másra jelenik meg az erőre való hivatkozás, a sportreklámoktól kezdve (ahol az erő szó szerinti értelmére játszanak rá) egészen a harisnyareklámokig, ahol is a hosszú lábakat kiemelő áttetsző alsónemű úgymond arra hivatott, hogy a nőt csábítóvá téve adjon neki hatalmat a lábai előtt patetikusan vergődő

férfiak felett (5. kép). Naomi Wolf a 90-es években még amellettsérvelt, hogy „a szépségideál politikai célokat szolgált. Minél nagyobb erőtt képviselnek a nők a politikában, annál erősebb a szépségideál, amely lefoglalja őket, annak érdekében, hogy elvonja energiáikat és aláássa eredményeiket” (Wolf 3). Másképp fogalmazva tárgyiasítsa, és az „erősebbik” nem ellenőrzése alatt tartsa a „szebbik” nemet. A Michelle Lazar által „erő(s)nőiességnek” [*power femininity*] nevezett kulturális trend értelmében viszont a szépség az elnyomás eszközéből egyre inkább a hatalom eszközévé minősül át. A *sevenbarfoundation* nősegítő jótékonyági reklámkampányában például a szépség (is) úgy szerepel, mint ami „erővel” tölti el az amúgy önmagában kételkedő modellt (6. kép). Ezekben a diszkurzusokban a szépség hatalom – ami az új Hófehérke szlogenje is egyben.



5. kép: ZU cipőreklám 2003-ból



6. kép: A Sevenbarfoundation egyik reklámplakátja

Susan Faludi, Rosalind Gill, Hilary Radner és még számos más feminista kritikus ennek a trendnek az álságosságára figyelmeztetnek. McRobbie szerint az „új szexuális szerződés” értelmében a nők számos férfitprivilegiumot élvezhetnek – de csak azzal a feltétellel, hogy a fogyasztói

kultúra lelkes résztvevői lesznek, aminek a divatszektor és a kozmetikai ipar húzóágazatait képezik (McRobbie 54). A szépség „hatalmában” való hit ekképp a posztindusztriális ideológia alapvető elemeként működik. Radner, Gill és követőik azt hangsúlyozzák, hogy mindez valójában a hagyományos női szerepek pozitív előjellel való ellátására szolgál, és arra irányul, hogy az ezt köröztető média-diszkurzusok nők tömegeiben alakítsa ki a késztetést, hogy, mint azt Iris Young és Sandra Bartky már a 70-es évek végén felvetette (Bartky 435-436), külső „erőszak” nélkül, „saját magukat konstruálják meg a megszokott heteroszexuális fantáziának megfelelő szexuális tárgyként” (Evans et al. 117).

A kortárs „erődizkurzus” folyamatosan azt szuggerálja, hogy a szépség növeli az ágenciát elősegíti a társadalmi érvényesülést (Gill 43, Evans et al 117) és az önmegvalósítást (Fairclough 91, Kauppinen 83-84). Ez a képzet szinte minden mai, populáris filmben kimutatható (főleg, ha női nézőket céloz meg), amint azt Attwood a *Sex és New York* filmekben, McRobbie a *Bridget Jones-on*, Hollinger *Az ördög Pradát visel* című, Negra pedig több tucat egyéb hollywoodi sikerfilmen demonstrálja (Attwood 84-86, McRobbie 20-23, Hollinger 55-65). A *Hófehérke* újabb adaptációinak női szereplői is ezt a kulturális trendet képviselik. A „rossz” és a „jó” közti különbség abban áll, hogy milyen célok érdekében használják vonzerejüket, ezen belül pedig külön figyelmet érdemel a „gonosz” királynék tetteinek nyilvánvaló vagy rejtettebb, de jellemző *férfiellenesége*. Nem véletlenül. A szépség (és a hiúság) fentebb leírt „rehabilitációja mögött álló „posztfeminizmus” szószólói szerint éppen azért „poszt”, mert elhatárolódik a korábbi nőmozgalomra – szerintük – alapvetően jellemző „férfigyűlölettől” (Hoff Sommers 42-43, McRobbie 46, Munford 185-186). A „posztfeminizmus” mint populáris kulturális trend a magyar médiában is a „hatalomra törő” feministákkal való szembehelyezkedésben pozicionálja magát, amivel egyszerre tetszeleg egyenlőségpárti, felvilágosult szerepben és lovagolja meg a nőmozgalommal szembeni felületes és téves elképzeléseket:

A legnagyobb hiba, hogy nem emancipálódni, vagyis egyenlővé válni akartak a férfiakkal, hanem fölérjük kerekedni, ezáltal gyakorlatilag meg is feledkeztek róluk. Innen táplálkozik a sok előítélet a feminizmussal szemben a mai napig. Ebben a szakaszban közel húsz évig ugyanazt csinálták a nők a férfiakkal, amit a férfiak csináltak közel kétezer évig velük. (Csejk)

A posztfeminizmus ekképp akár anti-feministának is tekinthető; a különbség az, hogy a feminizmussal szembeni ellenségesség ezúttal (állítólag) nem a hagyományos, patriarchális hatalmi viszonyok visszaállításának/megőrzésének az igényéből fakad, hanem azon az elképzelésen alapul, hogy az egyenlőség megvalósult, s ennél fogva minden

további emancipációs igény „túlkapásnak” minősül. A posztfeminizmus propagálóinak a szemében a nők elérték korábbi legitím céljaikat (mint a szavazati jog, a vagyoni jogok vagy a tanulási és karrierlehetőségek), s immár nem állnak „elnyomás” alatt – sőt, az a veszély fenyeget, hogy a feminizmus által kikényszerített „pozitív diszkrimináció” miatt éppen a férfiak kerülnek a nők uralma alá. Olykor még az is felmerül, hogy *ha* a szépség hatalom (ami lassan axiomatickussá válik), akkor a szebbik nem valójában mindig is uralmi helyzetben volt, mintegy árnyékparlamentet alkotva a férfiak „bábkormányára” mögött.

Erre az elgondolásra bármelyik ezredforduló utáni „gonosz királynét” példaként hozhatnánk. Miranda Richardson karaktere például megfordítja az öreg feleséget fiatalabbra cserélő férfi prototípusát, amennyiben éppen ő műveli ezt a királlyal, akit mellesleg be is börtönöz, megint csak a feleséget a háztartásba „száműző” férj sztereotípiájának ellentétéként. A Julia Roberts által megformált királyné szörnyűé változtatja és rabszolgaként használja férjét, majd a királyfit a népet kiszipolyozó egyeduralma fenntartásához. Ha pedig megfontoljuk, hogy a posztfeminizmus szerint a „feminista” nők legfőbb jellemzője, hogy a férfiakat teszik felelőssé a saját maguk által okozott problémákért, akkor megkapnánk a *Hófehér és a vadász* gonosz királynéjának receptjét is. Ezzel szemben a királylány, aki a férfikkal együtt a királynővé vált királyné félreállításán dolgozik, az új „posztfeminista” generáció ideálját képviseli, amennyiben „magában foglalja a feminizmus kulturális erejét és energiáját, de neutralizálja vagy megszelídíti annak társadalmi-politikai életét” (Gill 39).

A gonosz királyné így a posztfeminizmus „másikját” képviseli, annak ellenére is, hogy ikonikus hiúsága már nem képes önmagában megjeleníteni a „rosszat”, hiszen a posztindusztriális világunkban „nincs a kultúrának már morális, nevelő hangsúlya és nincs önteremtő formális szerepe sem, hanem teljesen az önélvezet terepévé válik” (Bókay 170). A mostoha figurájában mindazonáltal ott rejlik a lehetőség, hogy a szépségkultusz abjektjét is reprezentálja, s ezzel húzza alá az általa szimbolizált férfiellenes attitűd helytelenségét. Ez a lehetőség nem más, mint a bimbózóval szembeállított érett szépségben ott lappangó hanyatlás, rútság és halál rémképe. Talán nem véletlen, hogy ez a mozzanat a mese régebbi verzióiból hiányzik, míg az újabb adaptációkban szinte kötelező elem.

Az öregség mint bűn és bűnhődés

A királyné vereségét mindegyik ezredforduló utáni filmben a *pillanatok alatt* bekövetkező megöregedés, a szépséges arc ráncos maszkká sorvadása illusztrálja. A felgyorsított idő a ráncos arc látványát sokkolóan negatívvá

teszi, ami arra figyelmeztet, hogy az uralkodó kulturális mátrixban „az öreg nő mint a társadalmi norma Másikja jelenik meg, kora a test és szellem hanyatlását, funkciói romlását, társadalmi izolációt és dehumanizálódást hoz magával” (Velčić 31).

Az „felgyorsult” idő ugyanakkor nemcsak a vénség abjekt jellegét tudatosítja a nézőkben, de a kortárs kulturális mátrix egy sajátos jellemzőjére is felhívja a figyelmet, miszerint

a posztfeminizmus különös érdeklődést mutat az idő iránt – a nők életét általában úgy jellemzik, mint ahol semmire sem jut idő, a nők túlhajszoltak, sietnek, ki vannak téve “biológiai órájuk” kegyeinek és a többi, aminek következtében a női felnőttkor a krónikus időzavar állapotaként jelenik meg. (Negra 48)

A vizsgált filmekben a Hófehérkével való versengés *az idővel* való versengés szinonimája is, ami sem a Grimm-mesére, sem a Disney-feldolgozásra nem jellemző. A királyné veresége az idővel szembeni vereség is egyben, ami harcot feltételez, azaz a romlás természeti folyamatának elfogadása helyett ellenállást jelez. Mindez azt sugallja, hogy a bukás olyasfajta „isteni” büntetés, mint ami a *természettel* való szembeszegülés hübrisze miatt szokta elérni a negatív hősöket, amit az is támogat, hogy a királyné valóban természetellenes módon, a feketemágia segítségével tartja fenn a szépségét. Könnyű volna tehát azt állítani, hogy Hófehérke értéke (többek között) abban áll, hogy a „természetes” szépséget képviseli a mostoha „abnormális” fiatalságával szemben, a kép azonban némileg bonyolódik, ha a filmek kulturális- és média-kontextusát is hozzávesszük az elemzéshez.

Míg a *casting* során Hófehérke szerepére olyan fiatal színésznőket választottak, akik szépségükről és tiszta, ártatlan kisugárzásukról híresek, a gonosz királyné szerepére sorra olyan nagynevű negyvenes dívákat kértek fel, akik a bulvársajtó szerint „dacolnak” az idővel és éppoly szépek, mint pályájuk kezdetén (7-8. kép). Eszerint tehát a mostohát alakító színésznők egyik fő



7-8. kép: Julia Roberts és Lily Collins a Tükröm, tükrömben és a premieren

jellemzője éppen ugyanaz, mint ami az általuk alakított karaktert is meghatározza; még a szépség magyarázata sem nagyon tér el a két esetben (az előzőben a szépségipar mágikus erejét, az utóbbiban a mágia kozmetikai hatását hangsúlyozzák). De vajon miként lehetséges, hogy a színésznők dicséretben és tiszteletben részesülnek azért, ami miatt a gonosz mostohát el kellene ítélnünk?

Ez az ambivalencia a posztfeminista diszkurzus azon jellemzőjével lehet kapcsolatban, hogy miközben a modern „nők életét úgy mutatja be, mint amit az idő múlása ural, az időn való felülemelkedés és az idő ’becsapásának’ új lehetőségeit is kilátásba helyezi.” (Negra, 50) Ezeket a „varázslatos” új lehetőségeket a média a szabadság és a jólét növekedéseként, illetve a tudomány fejlődéseként prezentálja. Ám azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy valójában egy új piac és egy új fogyasztói réteg meghódításáról van szó a gazdasági növekedés imperatívuszának értelmében. A 70-es, 80-as években az anyagilag tehetőssé vált dolgozó nők után a 90-es években a piacról korábban visszavonult és/vagy kiszorított – anyagilag viszont jól ellátott -- idősebbeket célozták meg, és alakítottak ki olyan koros ideálokat, amelyek elérése jelentős költsékezést feltételez (Negra 48).

Természetesen ennek a célnak nem felel meg a passzív és csendes „őszidő”; ehelyett a fiatalság elvileg végtelen meghosszabbítása lett a megvalósítható álm, amely értelemszerűen több kiadást követel meg, mint amennyi a fiatalok esetében szokásos (hiszen a fiatalság látszatának fenntartása már önmagában is befektetést igényel). A „szexi” külső innentől már nem csak a fiatalok, hanem minden nő számára kötelező; és ahogyan a szépség (ápoltság, soványság, divatosság) hiánya manapság azt sugallja, hogy az adott nő híján van azoknak az erényeknek (önkontrollnak, tájékozottságnak, szorgalomnak), amelyek emberré teszik a nőt, úgy a fiatalság hiánya is -- egyre inkább - efféle intő jelnek tűnik (Fairclough 95).

Linn Sandberg szerint az öregedésnek továbbra is két bevett narratívája létezik. „A ’hanyaglás’ narratívája az öregedő testet az identitás és az én elvesztésének fenyegetéseként látja”. A ’sikeres öregedés’ narratívája ennek látszólag ellentmond, amikor az „időskori aktivitást, produktivitást és autonómiát” dicséri, végeredményben azonban a korizmus csapdájában marad, hiszen „a fiatalságot állítja vágyott és követendő példaként az időskorúak elé, figyelmen kívül hagyva az öregedő test sajátos igényeit és az öregedés materiális folyamatát általában” (Sandberg 13).

Egy nemrégiben futott reklám szerint (Helia-D Age Control Plus Sejtmegújító krémek argán őssejttel) „egy nő negyvenen felül már nem engedheti meg magának, hogy ne foglalkozzon a bőrével”. Ez az állítás a szépségápolást kategorikus imperatívusszá emeli, amelynek ellenállni törvénysértés, olyan szabadosság, amely szükségképp megtorlással jár. A

szóhasználat e „helytelen” viselkedést ráadásul árulkodó módon a vásárlás hiányával is összeköti (lévén, hogy a „megengedi magának” szintagma egyik szótári jelentése a pénzkiadási képességgel kapcsolatos). A szépségápolás hiányának bűne ekként a költekezés elmaradásának bűnével is összekapcsolódik. A megtorlás pedig nem más, mint a szépség hiánya, adott esetben maga a ránc, amit nem szabadna hagyni megjelenni. Az öregedés ebben a diszkurzusban korántsem természetes folyamatként, hanem inkább a „helytelen” magaviselet jogos büntetéseként jelenik meg.

Annyi bizonyos, hogy a bulvársajtóban kegyetlenül kipellengérezik azokat a színésznőket, akik „elhagyták magukat”, és nem „tartják” azt a tökéletes formát, amit elvárnak tőlük. De hasonló módon neveltség tárgyává válnak azok is, akik megpróbálkoznak ugyan a szépség megőrzésével, de igyekezetük sikertelennek bizonyul (például egy rosszul sikerült műtét miatt). A kommentárok kíméletlenül feltárják a „hibákat” – amit paradox módon többnyire nem az alanyon végzett szépségápolási eljárásokban, hanem magában az alanyban találnak meg. Ha egy celebnek az öregedés elkerülésére irányuló igyekezete kudarcot vall, akkor az illetőt mint önző, neveltséges és kétségbeesett figurát bélyegzik meg (Fairclough 96). Azok a dívák viszont, akiknek sikerül fenntartani a tökéletes látszatot, az elemzések szerint akkor is elismerésben részesülnek és rajongókat gyűjtenek maguk köré, ha tudható vagy egyenesen közismert, hogy szépségüket mesterséges beavatkozásoknak köszönhetik. A természetes szépség ugyan továbbra is kétségbevonhatatlan értéknek minősül, a természetes öregedés presztízse azonban messze alulmúlja a mesterséges fiatalságét, amely a „megfelelő életvitel” eredményét jelzi (Fairclough 95). A *Hófehérke*-filmek dívái pontosan ezért büszkélkedhetnek „hihetetlen” külsejükkel. És nem lehetetlen, hogy ez a mögöttes oka annak is, hogy a film-narratívák a gonosz királynét öregedéssel „büntetik” (9. kép).



9. kép: *A megvénült mostoba a Hófehér és a vadászban*

Bűbáj és mágikus vonzerő

Nem a *Hófehér és a vadász* az egyetlen ezredforduló utáni fantasy, ahol arra használják a mágiát, hogy fenntartsák (vagy visszanyerjék) vele a hajdani formát – általában szép fiatal nők halála árán. A *Csillagpor* című filmben Michelle Pfeiffer egy boszorkányt alakít, aki egy lány képében megjelenő csillagot kerget, amelynek szívét elfogyasztva reméli fenntartani az ifjúság „varázsát”. Az *Emberbőrben* című sorozatban a boszorkány hasonlóképp halottak szívét elfogyasztva nyer ifjonti külsőt. A boszorkánysággal megvádolt

Báthory Erzsébet életét feldolgozó filmben (*A grófnő*) egészen „logikus” ötletnek tűnik egy babonás középkori és középkorú nőtől, hogy úgy próbálja megőrizni bőre hamvasságát, hogy fiatal és életerős parasztlányok vérében fürdik.

Ez a motívum a *Hófehérké*ben újszerűnek tűnhet, valójában azonban csak a mese egyik alapmotívumát erősíti fel. Mint tudjuk, a Grimm-verzióban a gonosz királyné öreg nénikének öltözik, hogy Hófehérke ne ismerje fel, amikor megpróbálja megmérgezni. Banya-külső, varázstükör, méregkészítés és hirtelen átváltozás: a boszorkányok jellegzetes ismérvei (10. kép). Ezek



10. kép: Disney elképzelése az álruhás királynéről

szerint már a Grimm-mesére is jellemző, hogy szépséget a mágiával és a boszorkánysággal hozza összefüggésbe, ami valójában nem meglepő, ha az olyan holt metaforáinkra gondolunk, mint az „elbűvölő”, „varázslatos” szépség, amely „megigézi”, „megbabonázza” a férfiakat. Meglehet, hogy a mese valaha – az újabb verziókhöz talán hasonlóan – egy áldozati rítus köré szövődött, melyben egy boszorka egy szűz halála

árán próbál bűv-erőre szert tenni a szívek felett, és ily módon szerezni meg a hatalmat. Hogy pontosan hogyan szólhatott valaha a mese, megválaszolhatatlan kérdés, hiszen nyilván számtalan változatban terjedt szájról szájra. Az azonban megválaszolható, hogy miért olyan gyakori az a motívum, hogy egy boszorkány a mágia segítségével próbálja fokozni a szépségét. A boszorkányüldözések idején a megvádolt és kivégzett emberek közt a becslések szerint 85% volt a nők aránya (Cornut-Gentille 8). Ez semmiképpen sem lehet véletlen. Az egyház hajdani hivatalos verziója szerint sem az: a *Malleus Maleficarum* avagy a *Boszorkányok pörölye* (1484) a következőképp magyarázza a dolgot:

A boszorkányság a testi vágyban gyökerezik, ami a nőkben kielégíthetetlen... Vágyuk betöltése érdekében még a Sátánnal is szövetkeznek.... Nem csoda, hogy több nő, mint férfi találtatik bűnösnek a boszorkányság eretnkségében... És áldott legyen az Úr, hogy a férfínevet megőrizte ettől a büntől.
(idézi Ehrenreich-English 12.)

A kísértéssel szemben gyengébb és az ösztönös (állati) érzékiségre hajlamosabb nők „logikusan” gyakrabban válnak a testi bűnökkel asszociált Sátán szolgálójává, mint a férfiak, szól az érvelés. Ha voltaképpeni céljuk a bujálkodás és az erre való buzdítás, akkor az is kézenfekvő, hogy igyekeznek a mágia segítségével megszépülni, hogy célt érjenek. Meglehetősen nyilvánvaló, hogy ezekben az esetekben a boszorkányság ürügyén valójában a férfiak „bűnös” vágyait vetítették a nőkre, az utóbbiakat büntetve azokért az érzésekért, amelyeket a férfiakban ébresztettek. Ha egy nő – a Hófehérke királynéjához hasonlóan -- még középkorúan is feltűnő szépség (ami a jóléti társadalmat megelőzően nyilván szokatlanabb volt, mint manapság), az még több gyanút adott rá, hogy vonzerejében sátáni erőket sejtsek. Ha pedig esetleg kiderült volna, hogy különböző gyógynövényekből kotyvaszt olyan szert, amelynek segítségével ápolja a külsejét, ez bizonyára sokak számára bizonyítékként szolgált volna rá, hogy az ördöggel cimborál, és tevékenységét bájjal- vagy méregkészítésként értelmezték volna.

Valójában az elmebeteg, fogyatékos, túl vonzó vagy a társadalmi szabályokat megszegő nőkön kívül éppen az efféle szakértelemmel bíró, a gyógynövények hatásait jól ismerő gyógyító asszonyokat fenyegette a legnagyobb veszély, hogy boszorkánysággal vádolják őket. Nem pusztán azért, mert tevékenységüket félreértették. Az újabb felfogás szerint inkább azért, mert az efféle ismeretek, az e mögött álló női hagyomány és főleg a természet azon tisztelete, amelyet ez a hagyomány képviselt, veszélyes riválist jelentett nemcsak a patriarchális alapokon nyugvó dogmatikus filozófia, de a születőben lévő empirikus racionalizmus számára is:

A nagybani boszorkányüldözés és a tudományos forradalom nagyjából egy időben indult. A boszorkányégetések csúcspontja pontosan azokra az évtizedekre esett, amikor Francis Bacon, Descartes, Kepler és Galilei forradalmi felfedezéseiket tették. Brian Easlea szerint a tudományos forradalom a boszorkányüldözés szekularizált verziójaként is felfogható. Gondoljunk csak Baconre, aki „a ’női’ természet titkainak kísérleti módon való megismerését a boszorkányt kihallgató inkvizícióhoz hasonlította, és egy olyan jövőről képzelgett, amikor is a férfi-tudomány egészen az alapjáig rengeti meg a ’női’ természetet. (Cornut-Gentile, 10.)

Easlea és az Ehrenreich-English szerzőpáros elgondolásában a boszorkányüldözés az uralkodó patriarchális hatalomra és az ezt támogató ideológiára „veszélyes” női tudással való leszámolásaként értelmezhető. A nő és a természet között ősidők óta feltételeznek valamiféle „rokonságot”, mely a reprodukció képzetében gyökerezik, s amely – mint az ökofeministák meggyőzően érvelnek – egészen a tudományos forradalomig bizonyos fokú tiszteletet követelt meg e feminin princípiumokkal szemben, amelyeknek az

emberiség ki volt szolgáltatva – úgy a termés mint a föld műveléséhez szükséges munkaerő előteremtése tekintetében (Merchant 100). A tudományos forradalom technikai felfedezéseivel ez a függés megszűnt, és az anyagi világ (*materia*) és a nő (*mater*) dologként való „objektív” szemlélete és kezelése erkölcsi szempontból problémátlanná tette a kizsákmányolásukat (Kheel 258). A tudós asszonyok nem illettek abba a rendszerbe, amelyben immár egyedül a maskulin princípium minősült az aktív alkotói elvnek, a feminin princípium pedig a formálnivaló tárgy szerepét töltötte be (Séllei 89-90). A 16. és a 17. század boszorkányüldözései ezt a nemek közti asszimetriát segítettek konszolidálni azáltal, hogy megszabadították a társadalmat azoktól a nőktől, akik veszélyeztették az új társadalmi szereposztást (Cornut-Gentile 9, Lahar 99).

Korizmus mint hatalmi technológia

Vajon segít-e mindez tisztábban látni a királyné ábrázolásában rejlő esetleges ideológiai motivációkat? Vajon hozzájárul-e a női öregedéshez való viszony történeti megértéséhez? Segít-e magyarázni az adaptációk azon tendenciáját, hogy „visszahozzák” a királyné és a mágia kapcsolatát? Kétségtelen, hogy a mostoha nem egyszerűen a boszorkányság jeleivel bír, de számos olyan jellemzővel is, amelyek a kora újkorban – a mese jelen témájának és formájának a (terjedő írásbeliségnek köszönhető) feltehető konszolidációja idején -- alapot kínáltak a boszorkányság vádjához. Szépségének „gyanús” voltáról, illetve „méreg”-készítői képességeiről már értekeztünk. A mese szerint férjnél van és gazdag, gyermeke azonban nincs, tehát tetemes szabadidővel rendelkezik.

Természetesen elképzelhető, hogy egy ilyen nő feles energiáit a szépsége fokozására fordítja és a mostohalányával való versengésben éli ki, vagy esetleg a fekete mágia gyakorlására adja a fejét. De az is elképzelhető, hogy olyan „titkos” tudományokkal foglalatosskodik, amelyeknek semmi köze a Sátánhoz, ám mégis elfogadhatatlanok egy nőtől, annál inkább, ha státuszánál fogva ideálként kellene szolgálnia. Mindent összevéve, a házias Hófehérkével szemben a királyné akár a korabeli „értelmiségi” nő megtestesítője lehetne. Talán éppen ennek az életlehetőségnek a retorikai eltorzítására és megbélyegzésére szolgál, hogy a hiúság foglyaként ábrázolják, akinek a tudása a szépségápolásra korlátozódik, illetve gonosz mostohaként mutatják be – aki csúnyán elhanyagolja családi kötelességeit, aki „természetellenes” módon nem ad életet, hanem inkább másokét akarja elvenni. Ha igaz, hogy a boszorkányüldözések során a patriarchális rendre „veszélyes” nőktől igyekeztek megszabadulni, akkor ez magyarázatot adhat a

királyné és a mágia összekapcsolására, nem pusztán a Grimm-mesében, de a mai filmekben is.

Gilber és Gubar szerint a királyné sorsa a mesében azt érzékelteti, hogy a „megfelelő” nőiséghez kapcsolt üvegkoporsóba zárt életből a „rosszaság”, az „önmegsemmisítő örület” az egyedüli szökési lehetőség „egy olyan jelentőségteljes életbe, amely egy nő számára csakis a boszorkány életként definiálódhat, oly szörnyűséges, olyan természetellenes.” (42, 43.) Az inkvizíció története arra világít rá, hogy a boszorkányság annak idején talán valóban a „jelentőségteljes élet” egyedüli lehetőségét jelentette, amit a patriarchális ideológia igyekezett „rosszasággként” vagy „örületként” beállítani. Mint láttuk, a mai feldolgozások királyné-ábrázolása szintén felfogható úgy, mint ami a „nem megfelelő” női szerep démonizálására szolgál. Bár ezekben a filmekben már Hófehérke is emancipált nő, a királynék hangsúlyos dominanciája és terméketlensége révén a filmek ezúttal is a nőiségnek a „társadalmi egyensúlyra” veszélyes aspektusait pellengérezik ki és vetik máglyára. A 2001-es *Hófehérke* a női promiszkuitást és a sorssal való elégedetlenséget bünteti, a 2012-es *Tükröm, tükröm* a férfiakon való élősködést példázza, míg a *Hófehér és a vadász*ban egyenesen a férfigyűlöletként értelmezett feminizmus jelenik meg olyan beteges attitűdként, amely romlásba döntheti világot.

A helyénvaló nőiességre vonatkozó standard természetesen sokat változott, és nem csupán Hófehérke figurájának radikális megváltozásában tükröződik, hanem az öregedés motívumának használatában is. Bár a mese kontextusában ez a legkézenfekvőbb, a boszorkányok „vénséges vénként” való ábrázolása nem csak arra szolgált, hogy a nőiséget a hiúsággal kapcsolja össze, a mágiát szépségvarázslatként értelmezze, a „varázslatos” szépséget pedig a dominancia ravasz megszerzésének eszközeként kezelje. Az öregség valaha a korrallal fokozódó *bölcsességet* is felidézte, ami csak fokozta a szóban forgó nők által jelentett veszélyt.

Ha ehhez hozzávesszük, hogy a patriarchális kultúrában csak a szépségpiacról kikerült, s a gyermeknevelés terhe alól felszabadult nőknek volt rá lehetőségük hogy gyakorolhassák és fejlesszék a tudásukat, akkor még világosabb, miért asszociálódik a boszorkányság az idős korrallal. Arról nem is beszélve, hogy

[a]bban az időben, amikor a legtöbb nő még negyven éves kora előtt meghalt az éhségtől, a túlterheltségtől és a folyamatos gyermekszülések következtében, az a nő, aki az ötvenes éveiben még mindig erős volt, gyanút és félelmet keltett. (Cornut-Gentille 10.)

Míg a Grimm-mese gonosz királynéja esetében a szinte csak szimbolikusan jelzett vénség a félelmet keltő tudás jele lehet, a mai filmekben

egészen más célt szolgál. Bár a nők esetében ez egyre negatívabb módon jelentkezett, mégis, „az idős test a múltban nem izolált és értelmetlen anyag volt, hanem egy nagyobb kozmológiai eszmerendszerbe illeszkedett és ennek megfelelő szimbolizmussal bírt. A modern biotudomány számunkra nem tesz lehetővé efféle komplex olvasatokat” (Twigg 61). Mint láttuk, a mostohának itt a száműzetés vagy a halál helyett/mellett az öregedés a legfőbb büntetése, ami kitűnően jelzi nemcsak az öregség és a bölcsesség összefüggésének teljes elhalványulását, de azt is, hogy miként változott a foucault-i értelemben vett „fegyelem és büntetés” a nők esetében. Mint Foucault-tól tudjuk, a modern hatalom nem erőszak – például boszorkányégetés – útján, hanem a szubjektivitás irányított megkonstruálásán keresztül fejt ki hatását. Sandra Bartky érvelése szerint a nők esetében mindez az egyre fokozódó szépségkultuszon keresztül működik, a női test állandó ellenőrzésére és a normának megfelelő alakítására való ösztönzés révén befolyásolja a viselkedést és gondolkodást (Bartky 444; Evans et. al. 116-118; Joó 73; Fairclough 102).

Mivel a női szubjektum-státuszt az aktivitás és a szépség fenntartásának képessége jelöli, az ezt nélkülöző idős nők gyakran „láthatatlannak” minősülnek, de ha mégsem, az sem státuszuk pozitívabb megítélését jelzi: „a középkorú nők nagyobb láthatóságot kaptak ugyan, de többnyire a tekintetben, hogy miként próbálják kétségbeesetten megtartani vagy visszaszerezni azon értéküket, amely posztfeminista szubjektummá teszi őket.” (Negra 47) A mai nőket az öregedés *állítja pellengérré*, hiszen közszemlére teszi a „bünt” és minden szemlélőt elrettent az elkövetésétől.

Mindezzel nem kívánom kétségbe vonni, hogy a mese elsősorban a hiúságot és az önzést kárhoztatja, illetve – az újabb feldolgozásokban – az örök fiatalság fenntartására való törekvést is elítélően kommentálja. A narratíva azonban ennél többszólamú, és a „tanulság” mellett számos olyan konnotációt és visszhangot magába foglal, amelyek ettől eltérő, sőt olykor ezzel ellentétes véleményeket formálnak vagy erősítenek meg. Az a történeti-kulturális kontextus, amelybe a mese látszólag „önmagukban” álló elemei ágyazódnak, átértelmezhetik az adott elem jelentését. A boszorkányüldözés szociológiai analízisét ismerve a Grimm-mese magát öregasszonynak „álcázó” királyné-figurája egészen másféle színben tűnik fel, mint ahogyan azt a mese szövege sugallja. Hasonlóképp, a legutóbbi Hófehérke-feldolgozások királynéinek gonoszságát is más fényben tünteti fel, ha felismerjük bennük a kortárs médiadiszkurzusok alkotta képet a „radikális” feminizmusról, és ezt a posztfeminizmus kritikájának a fényében olvassuk.

Ezekben a filmekben nem jutunk messzire, ha a patriarchális ideológia nyomait a nők passzív tárgyként való fetisizáló ábrázolásában keressük (ahogyan az Mulvey után megszokottá vált), vagy azt várjuk, hogy a nők

szexuális aktivitása és hatalomra való törekvése feltétlenül büntetést von maga után (ahogyan azt Doane vagy Tasker és mások bizonyították a 90-es években). Az ezredforduló utáni filmekben a feminizmus a leginkább büntetendő női attitűd, és a „korizmus” az egyik módszer azok közül, amellyel megpróbálják kordában tartani.

Felhasznált irodalom

- Attwood, F. 2006. „Sexed up: theorizing the sexualization of culture.” *Sexualities* 9 (1): 77-94.
- Bartky, Sandra Lee. 1992. „Foucault – a nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja.” Ford. Keresztes György. *Magyar Filozófiai Szemle* 36 (3-4): 434-445.
- Bettelheim, Bruno. 1988. *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Budapest: Gondolat.
- Bókay Antal. 2006. „Vázlat a posztmodernről.” In Bókay Antal (szerk.) *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris Kiadó, 167-195.
- Bordo, Susan. 1995. *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Cornut-Gentille D’Arcy, Chantal. 1998. „Wicked Witches were Invented by Frightened Men.” *Cuadernos & Filología Inglesa* 7 (1): 5-16.
- Csejk Miklós. 2006. „A posztfeminizmus és előzményei: Anya fürdik, apa főz, együtt lenni jó.” *Magyar Narancs* 48.
- Ehrenreich, Barbara – English, Deirdre. 1973. *Witches, Midwives and Nurses. A History of Women Healers*. New York: The Feminist Press.
- Evans, Adrienne – Riley, Sarah – Shankar, Avi. 2010. „Technologies of Sexiness: Theorizing Women’s Engagement in the Sexualization of Culture.” *Feminism & Psychology* 20 (1): 114–131.
- Fairclough, Kirsty. 2012. „Nothing less than perfect: female celebrity, ageing and hyper-scrutiny in the gossip industry.” *Celebrity Studies* 3 (1): 90-103.
- Faludi, Susan. 2006. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- Kheel, Marti. 1993. „From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge.” In Greta Gaard (ed.) *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press, 243-271.

- Gilber, Sandra – Gubar, Susan. 2000. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Second Edition. Yale: Yale University Press.
- Gill, Rosalind. 2008. „[Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising.](#)” *Feminism & Psychology* 18 (1): 35-60.
- Hoff Sommers, Christina. 1994. *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*. New York-London: Simon & Schuster.
- Hollinger, Karen. 2012. *Feminist Film Studies*. London&New York: Routledge.
- Joó Mária. 2010. „A feminista elmélet és a (női) test.” *Magyar filozófiai szemle* 54 (2): 64-80.
- Kauppinen, Kati. 2013. „At an Intersection of Postfeminism and Neoliberalism: A Discourse Analytical View of an International Women’s Magazine”. *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines* 7 (1): 82–99.
- Lahar, Stephanie. 1993. „Roots: Rejoining Natural and Social History.” In Greta Gaard (ed.) *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press, 91-117.
- McRobbie, Angela. 2009. *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE Publications.
- Merchant, Carolyn. 1983. "Mining the Earth's Womb." In Joan Rothschild (ed.) *Machina Ex Dea: Feminist Perspectives on Technology*. New York: Pergamon Press.
- Munford, Rebecca. 2009. „BUST-ing the Third Wave: Barbies, Blowjobs and Girlie Feminism.” In Feona Attwood (ed.) *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. London: Tauris, 183-198.
- Negra, Diane. 2009. *What a Girl Wants? Fantasizing the reclamation of self in postfeminism*. London & New York: Routledge.
- Sandberg, Linn. 2013. „Affirmative old age -- the ageing body and feminist theories on difference.” *International Journal of Ageing and Later Life* 8 (1): 11-40.
- Sélei, Nóra. 2002. „A szörny(űség) kiblenléte – Mary Shelley: Frankenstein, avagy a modern Prométeusz.” In *Lánnyá válik s írni kezd.* Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 81-137.
- Twigg, Julia. 2004. „The body, gender, and age: Feminist insights in social gerontology.” *Journal of Aging Studies* (18): 59–73.

- Velčić, Vlatka. 2012. "“Old Age is no Place for Sissies”: Representations of Older Women in Dubravka Ugrešić's *Baba Yaga Laid an Egg*." *International Journal of Humanities and Social Science* 2 (10): 30-39.
- Wolf, Naomi. 2002. *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Harper Collins Pub.

Filmográfia

- A grófnő*. Rend. July Delpy. 2009. X Filme International.
- Csillagpor*. Rend. Matthew Vaughn. Paramount Pictures.
- Emberbőrben*. 2011-2014. Rend. Toby Whithouse. Muse Entertainment Enterprises.
- [„Helia-D Age Control Plus Sejtmegújító krémek argán őssejttel - TV spot.”](#) 2014. *Youtube*. 2015. máj. 18.
- Hóféhér és a vadász*. 2012. Rend. Rupert Sanders. Universal Pictures.
- Hóféhérke*. 2002. Rend. Caroline Thompson. Hallmark Entertainment.
- Tükröm, tükröm*. 2012. Rend. Tarsem Singh. Relativity Media.