



Are YOU free?

A WOMAN CAPTURED

A film by **BERNADETT TUZA-RITTER**



SYNDICADO PRESENTS AN ÉCLIPSE FILM PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH CORSO FILM WITH THE SUPPORT OF THE MEDIA COUNCIL "A MAGYAR MÉDIA MECENATÚRA KERETÉBEN" AND THE CREATIVE EUROPE PROGRAMME - MEDIA OF THE EUROPEAN UNION AND FILM UND MEDIENSTIFTUNG NRW A FILM BY BERNADETT TUZA-RITTER "A WOMAN CAPTURED" SCRIPT CONSULTANT BÁLINT NADAS SOUND TAMÁCS BOHÁCS, KRISTÓF MÁRTON MUSIC CSABA KALOTÁS EDITORS BERNADETT TUZA-RITTER, NÓRA RICHTER CO-PRODUCERS ERIK WINKER, MARTIN ROELLY PRODUCERS JULIANNA UGRIN, VIKI RÉKA KISS PHOTOGRAPHED AND DIRECTED BY BERNADETT TUZA-RITTER INTERNATIONAL SALES SYNDICADO 2017 © ÉCLIPSE FILM, CORSO FILM



Varga Dóra

„Elindulok a nagyvilába...”

A dokumentumfilmzés etikai és formanyelvi kérdései az Egy nő fogságban című filmben

(Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban*, 2017)

Jelen tanulmányomban Tuza-Ritter Bernadett *Egy nő fogságban* című filmjét elsősorban a következő négy szempont mentén gondolom át: a dokumentumfilm forgatás során felmerülő etikai kérdések (1), a megfigyelő és résztvevő jelenlétre utaló elemek aránya a filmben (2), a film, mint a trauma feldolgozásának egy lehetséges módja (3), valamint mindezeknek a film formanyelvére gyakorolt hatása (4). Mielőtt azonban belekezdenék az elemzésbe, fontosnak tartom néhány gondolatban összefoglalni a film által problematizált kortárs társadalmi jelenség hátterét.

Tuza-Ritter Bernadett filmje a modernkori rabszolgaság jelenségét mutatja be a cselekmény „főszereplője”, Maris hétköznapijain keresztül. A történet egy főiskolai feladat témájából (*Egy ember egy napja*), nőtte ki magát és formálódott egészestés filmmé. Az ötvenes évei elején járó Maris modernkori rabszolgaként él olyan embereknél, akik folyamatos fizikai és mentális terror alatt tartják, megfosztják identitásától (elveszik tőle a személyes iratait, új nevet adnak neki), elvégeztetik vele a házimunkát, dolgoztatják egy gyárban, az ott megkeresett fizetését pedig az utolsó forintig elveszik tőle. Első hallásra a rabszolgaság jelensége idejétmúlt, de legalábbis harmadik világbeli problémának hangozhat, azonban a statisztikai adatok világosan mutatják, hogy korunk egyik égetően fontos problémájáról van szó, amely rohamosan terjed és korántsem csak a tőlünk távolabb eső, elmaradott országokat érinti.

A modernkori rabszolgaság jelensége kapcsán először is fontosnak találok egyértelműsíteni azt, hogy mit is foglal pontosan magában ez a bűncselekmény típus. Modernkori rabszolgaság alatt értik, amikor egy embert megfosztanak a személyes szabadságától, kizsákmányolják, birtokba veszik és tulajdonként kezelik, emellett pedig még munkára is kényszeríthetik. Abban az esetben pedig, amikor a jogaitól megfosztott személy megpróbál kitörni ebből a rabságból, a kizsákmányoló fizikai vagy verbális erőszakot alkalmazva kényszeríti a kiszabott munkák elvégzésére, a parancsok végrehajtására.

„Összességében így a szabadság megvonás és kizsákmányolás mértéke szerint a modernkori rabszolgaság által felölelt bűncselekmények: kényszermunka, szexuális kizsákmányolás (szexuális rabszolgaság), adósrabszolgaság,

*kényszerházasság, rabszolgaság és a gyermekmunka.*¹

Napjainkban nehéz pontosan számszerűsíteni a rabszolgaságra kényszerített emberek számát, mivel a legtöbb esetben ez a bűncselekmény rejtett módon működik. 2014 végén közzétett adatok alapján hozzávetőlegesen világszerte negyven millióan, Európában több mint egy millióan, Magyarországon pedig a becslések szerint közel harminchatezren élnek mindennapjaikat a modernkori rabszolgaság intézményében (a lista élén Észak-Korea áll, ahol tíz emberből egyet dolgoztatnak szolgaként). A kutatások azt is kimutatták, hogy egyértelműen vannak olyan egyének és embercsoportok, akik különösen veszélyeztetettek. Ide tartoznak a nők, a gyermekek, migránsok, bennszülöttek, bizonyos kisebbségek és a mélyszegénységben élők.² Tavalyi adatok alapján a rabszolgák háromnegyede nő, a negyede pedig gyermek. A felsorolt számok pedig a legtöbb országban évről-évre növekednek.

A film során kirajzolódik a nézőnek Maris rabszolgaként tengetett nem mindennapi élete, melyről a számok fényében ki kell mondani, hogy nagyon is mindennapi. Egy ember (Maris) egy napjában, több mint negyven millió ember napja koncentrálódik. Bár már Till Attila rövidfilmje, a 2011-ben bemutatott *Csicska* is ráirányította a figyelmet a modernkori rabszolgaság intézményének jelenségére, ennek a bűncselekménynek a súlyos aktualitása és jelentősége még mindig nem ivódott be eléggé a köztudatba. Sok más nemzetközi fesztiválszereplés mellett a Sundance-re is beválogatott *Egy nő fogságban* című film erősségét többek között az adja, hogy a rendező Tuza-Ritter Bernadett teljesen testközelbe hozza a problémát. A filmben ugyan szándékosan nincsen megnevezve az a hely, ahol Marist fogva tartották (annyi derül ki, hogy Budapest közelében), mégis olyan érzést ébreszt a nézőben, hogy akár a szomszédban is megtörténhet egy hasonló eset. Ilyen súlyos és fontos jelenségek kapcsán felmerül a társadalom, illetve az egyén felelősségének a kérdése is, amely a film egy pontján a következőképpen jelenik meg: Marisnak szembesülnie kell azzal, hogy a különféle, elvileg segítségre specializálódott társadalmi intézmények gyakorlatilag tehetetlenek: sem a rendőrök, sem a krízisközpontok sem a különféle segélyszervezetek nem tudnak a gyakorlatban segíteni abban, hogy kiléphessen rabszolgaleletéből. Fontos lenne még, hogy a segítség ne csak felülről, hanem belülről is érkezzen, hiszen az elmagányosodás, a társadalom tagjainak közönye vagy az erkölcsi nihil ugyanúgy felelősek a kialakult helyzetért.³

¹ Klemencsics Andrea: Modernkori rabszolgaság, különös tekintettel az Emberi Jogok Európai Bíróságának joggyakorlatára. *Jogászvilág*, 2018. március 8. <https://jogaszvilag.hu/vilagjogasz/modernkori-rabszolgasag-kulonos-tekintettel-az-emberi-jogok-europai-birosaganak-joggyakorlatara>

² Julia Bard – David Rosenberg: *Modernkori rabszolgaság. Képzési kézikönyv*. Budapest: Anthropolis, 2015. pp.19-20.

³ Gyöngyösi Lilla: *Bírsz te mindent – Egy nő fogságban. Filmtekercs*. <https://www.filmtekercs.hu/fesztival/egy-no-fogsagban-kritika>



A rendező (kisebb–nagyobb megszakításokkal) közel másfél éven át rögzítette Maris rabszolgaként eltöltött mindennapjait, közvetlen módon a verbális és közvetett módon a fizikális megaláztatásait is. Tuza-Ritter a forgatás során nem tudott teljesen kívülálló maradni, a megtapasztaltak hatására kilépett megfigyelői pozíciójából és részese lett az eseményeknek, idővel pedig Maris támaszává vált. Ezen a ponton nagyon fontos kitérni a dokumentumfilm-készítéssel kapcsolatban felvethető etikai, morális kérdésekre. Carl Plantinga dokumentumfilmről szóló összegző írásában külön alfejezetben foglalkozik a dokumentumfilm-készítés etikájával. Plantinga szerint: *„A dokumentumfilmek jelentősen módosíthatják a közvéleményt, és komoly kihatással lehetnek azoknak az életére, akiről a felvételek készültek. Az erkölcsi megfontolások ezért központi szerepet érdemelnek a dokumentumfilm-készítésben...”*⁴ Tuza-Ritter végig nagyon tapintatos módon viselkedett Marissal szemben, a forgatás során figyelt a fokozatosságra, hagyta, hogy a nő a saját tempójában nyíljon meg neki és fogadja őt bizalmába. Továbbá több interjúban is megemlítette, hogy azokban az esetekben, amikor Maris éppen nem szeretett volna szerepelni, mindig kikapcsolta a kamerát.

Az etikai kérdések azonban nem csak Marissal, hanem fogvatartójával, Etával kapcsolatban is felvethetők. Ahogy Plantinga írja: *„Etikai szempontból azok az érdekes kérdések, hogy kikre terjed ki a védelmi kötelezettség és milyen kontextusokban.”*⁵ Az *Egy nő fogságban* esetében felmerülhet a kérdés, hogy vajon Etát, aki egyébként álnéven szerepel a filmben hogyan, milyen módon tájékoztatták a készülő film lehetséges bemutatásáról

⁴ Plantinga Carl: Dokumentumfilm. (trans. Tóth Tamás). *Metropolis* (2009) no. 4. p. 9.

⁵ *ibid.* p. 11.

vagy terjesztéséről – bár az valószínűnek tűnik, hogy ha ezt megteszik, a film sohasem készülhetett volna el. A téma érzékenysége és annak széleskörű megmutatásának fontossága miatt, ezúttal jogos lehet, hogy háttérbe szorulnak az Etát érintő etikai problémák, ahogyan Plantinga is írja tanulmányában: „... bizonyos esetekben a védelmi kötelezettséget felülírhatja a közérdekű információhoz való jog”.⁶ Ugyanakkor az is tény, hogy mivel „Eta” arcát soha nem láthatjuk, ilyen formában az ő magánéletéhez való joga és privát szférája alapvetően nem sérül meg.

Az *Egy nő fogságban* című film ábrázolásmódját tekintve egyaránt felhasználja a megfigyelő, illetve a résztvevő dokumentumfilm megoldásait is, mivel a két alműfaj határán helyezkedik el. Bill Nichols *A dokumentumfilm típusai* című írásában kifejtett tipológiai rendszerében, hat különféle dokumentumfilm-típust különböztet meg: a költőt, a magyarázót, a résztvevőt, a megfigyelőt, a reflexívet és a performatívat. Az egyes típusok szabadon keveredhetnek egymással, egy adott filmen belül akár többféle ábrázolásmód elemeit is fel lehet használni. Az alkotóknak tehát eléggé nagy mozgásterük van, ugyanis a kijelölt domináns alműfajon belül, amely megadja a film alapstruktúráját, szabadon válogathatják össze azt, hogy milyen elemekkel töltsék fel filmük vázát. Ennek a keveredésnek lehetünk szemtanúi az *Egy nő fogságban* című film nézése közben is. A szemünk előtt, minden átmenet nélkül vált át a rendező, Tuza-Ritter Bernadett, a megfigyelő ábrázolásmódból, a résztvevő dokumentumfilmes megközelítésbe.



⁶ ibid. p. 11.

Általánosságban véve a megfigyelő dokumentumfilm ábrázolásmódjával lehetősége nyílt a rendezőknek arra, hogy hétköznapi eseményeket rendezés vagy beavatkozás nélkül rögzítsenek filmre. A dokumentumfilmek ezen típusánál nincsen kommentárhang, nondiegetikus zene, hangeffekt, képközi feliratok, a kamerának megismételt cselekvések vagy interjúk. Az ilyen „*légy a falon*” jellegű dokumentumfilmeknél, az élet úgy tárul elénk, ahogy az emberek a valóságban megélik, a szereplők ugyanis egymással kerülnek interakcióba. A megfigyelő dokumentumfilmek alapfeltevése szerint, az, amit látunk, akkor is megtörtént volna, ha kamera nincs ott, hogy rögzítse.⁷

A megfigyelő ábrázolásmód felvet bizonyos morális kérdéseket is, többek között azt, mennyire etikus másokat megfigyelni mindennapi tevékenységeik közben (azaz voyeurizmusnak számít-e ez). Felmerülhetnek továbbá olyan kérdések is, miszerint a rendező kért-e beleegyezést a résztvevőktől vagy tájékoztatta-e őket arról, mihez is adják pontosan az arcukat és milyen következményekkel járhat ez. Érdemes még kitérni a megfigyelő dokumentumfilm különleges helyzetére is. A rendező alapvetően láthatatlan, az eseményeken kívül áll, csak megfigyeli azt, ami történik, ezért felmerülhet az a kérdés, hogy vajon mikor jön el az a pillanat, amikor a filmkészítőnek kötelessége lenne beleavatkozni az eseményekbe.⁸ Tuza-Ritter Bernadettnél is eljön az a pont, amikor kilép a megfigyelő szerepéből, és bár mérsékelten, de részesévé válik az eseményeknek.

Amíg a megfigyelő dokumentumfilm megmutatta, milyen érzés lehet benne lenni egy adott szituációban, addig a résztvevő dokumentumfilm a rendezőre fókuszál, és megmutatja, ő hogyan érzi magát abban a helyzetben, illetve, hogy a jelenléte miként változtatja meg a szituációt. Tehát a rendező leereszkedik a „*légy a falon*” perspektívájából és olyan szereplővé válik, mint bárki más a filmben (azt leszámítva, hogy az ő kezében van a kamera, tehát továbbra is ő dönt arról, hogy a történésekből mit követ és mit mutat meg). A résztvevő dokumentumfilmek hangsúlyosan a rendező és a szereplő közti dinamikára, interakciókra épülnek, vagyis ennek a kapcsolatnak a milyenségétől és jellegétől függ az, hogy mit tudunk meg az adott helyzetről és karakterekről. Az *Egy nő fogságban* című film is a filmkészítő és az alany között kialakuló bizalmi kapcsolatra épül. A résztvevő dokumentumfilmekben a rendező többféle szerepet is magára ölthet: lehet kritikus, mentor, együttműködő vagy provokátor. A kettejük közti kapcsolat is felvethet kérdéseket; adott esetben ragaszkodhat-e a rendező, és ha igen, meddig a tanúságtételhez, ha a folyamat közben látja, hogy ez a másik fél számára fájdalmas; mennyiben befolyásolja a filmkészítő a szereplő által adott érzelmi reakciókat; avagy milyen mértékig felelős a film szereplője sorsának későbbi alakulásért? Tiszán látható, hogy a résztvevő dokumentumfilm alapfeltevése szöges ellentéte

⁷ Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. (trans. Cifra Réka). *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 27-28.

⁸ *ibid.* p. 28.

lesz a megfigyelő dokumentumfilm tézisének. Vagyis a résztvevő dokumentumfilm, csak akkor létezik, ha magunk helyett egy kamera van a helyszínen. Fontos jellegzetessége még a résztvevő dokumentumfilmeknek, hogy az interjú lesz a filmkészítő és a szereplő közti érintkezésnek a legelterjedtebb formája.⁹



Tuza-Ritter Bernadett, a film kezdetén tapasztalt megfigyelő attitűdjét fokozatosan hátrahagyva egyre inkább bevonódik (érzelmileg is) a történetekbe, azok résztvevőjévé válik. Megfigyelő pozícióját és esztétikai távolságtartását részben felszámolva Maris bizalmasává vált. Fontos megjegyezni, hogy a forgatás során a rendező végig figyelt a fokozatosságra, hagyta, hogy a nő a saját tempójában nyíljon meg és fogadja őt bizalmába. Legfőbb szerepe, hogy állandóan tükröt tartott Marisnak, amellyel folyamatosan önreflexióra készítette, és követő figyelmével, érdeklődésével arra emlékeztette, nem normális az, ahogyan bánnak vele. Soha nem faggatta, vagy készítette színvallásra, mindig megvárta, amíg magától kezd el beszélni hozzá és mesélni önmagáról a múltjáról az érzéseiről vagy jövőbeni terveiről. Jelenlétével visszacsempészte Maris életébe a kölcsönös érdeklődést, az egyenrangú felek közötti bizalmi kapcsolatot, azaz azt a külvilágot, ahol Maris is szabadon élhetett egykor. Több hónapos forgatás után végül így érett meg a nőben az elhatározás: meg akar szökni Etáéktól. A filmkészítő támogató jelenlétét nagyon érzékletesen szemlélteti a cérna befűzésének jelenete. Maris éppen varrni készül, azonban

⁹ ibid. pp. 30-31.

a cérna befűzésével nem boldogul. A rendező felajánlja, hogy segít neki, de mindössze annyival, hogy fogja a cérna végét. A jelenet szépen mutatja, hogy a nőnek csak a kezdeti lökésre volt szüksége; arra, hogy egy ember mellette álljon. Ez a bizalom pedig annyira megerősítette, hogy végül tényleg hátat fordított rabszolgasorsának és megszökött fogvatartóitól.

Tuza-Ritter a hagyományos dokumentumfilmes eszközök mellett játékfilm-megoldásokat is használ. Több vele készített interjúban is hangsúlyozza, hogy nagyon érdeklődik a fikció és a dokumentumfilm keveredése, a kettő közti átmenettel kísérletezik, és elmondja, hogy továbbra is foglalkoztatja az ilyen típusú film. A rendező rengeteg közeli plánt használt a forgatás során, amelyekkel sikerül megteremtenie azt a fojtogató, klausztróf hangulatot, amely Maris bezártságát és kilátástalan helyzetét nagyon szemléletesen tükrözte. Miután Marisnak sikerül megszöknie Etáéktól, a kép is megváltozik, hirtelen kinyílik, levegősebb lesz.

Gyakran visszatérő, poétikus, lírai elemei lesznek a filmnek a tükröződő felületek és a nappal szemben elhelyezett kamera. Maris barázdált arcának tükröződése a vonatablak üvegén identitásválságának erőteljes kifejeződéseként értelmezhető. Ezt alátámaszthatja az is, hogy a tükröződő felületeket több alkalommal is a nő lelki vagy fizikai megaláztatása után láthatjuk. Akkor is abúzusnak van kitéve, amikor a rendező a nappal szemben helyezi el a kameráját és így rögzíti a bántalmazási jelenetet, illetve Maris erre adott reakcióját. A nap és a nappal szembeni képkompozíciók több filmben is szimbolizálják a szereplők életének egy-egy sorsfordító döntéshelyzetét, rámutatva, hogy életük fontos elágazásához érkeztek, dönteniük kell, merre tovább. A nap ebben a jelenetben is mintha a Marisban egyre markánsabban megfogalmazódó szökés gondolatát erősítené és tenné egyre inkább visszavonhatatlanná. A film során Maris szinte állandóan mozgásban van, vagy otthon, munka közben, vagy a munkahelyére történő utazás formájában. Ezt erőteljesen érzékeltetik a nő végtelenített vonat-útjai, amelyek gyökértelenítik őt, még hangsúlyosabbá téve elhagyatottságát és azt, hogy nincsen olyan statikus tér, amelyhez kötődne – egyedül talán csak a mozgásban lévő vonathoz, mivel az eltávolítja bántalmazóitól és közelebb viszi egykori szabad életéhez.

Dokumentumfilmek esetében megszokott módon a hangsáv három komponensből kettő, a beszéd és a zöreij, olyan bensőséges, intim hangulatot képesek teremteni, amely közelebb engedi a nézőt az eseményekhez. A közelség érzetét tovább erősítik a film forgatásának körülményei, ugyanis legtöbbször zaj vegyül a dikcióba, emiatt pedig nagyon kell figyelnie a nézőnek arra, amit Maris mond (ebben a felirat is segítségünkre lesz). A zene funkciója elsősorban a feszültségkeltés, (a zaklatott kameramozgással rögzített szökés jelenet akciófilmekbe vagy thrillerekbe illően igazán izgalmas és feszültséggel teli lett) és az érzelmi bevonódás lesz. Emellett sokszor kiemel, hangsúlyoz, aláhúz vagy közvetít olyan mozzanatokot, amelyek tovább árnyalják

és erősítik a drámai tartalmat. Ennek legszemléletesebb példája a film záró képsoraiban látható, ahol Maris meglátogatja tinédzserkorú lányát és annak újszülött gyermekét a kórházban. A jelenet alatt végig hallható egy először halk, majd egyre hangosabbá váló (a végén már alig halljuk a szereplőket) nem diegetikus, képen kívüli operaária, amely összeköti a kórházas jelene-tet, az új taggal bővült család Szentestéjével. Az emelkedett hangvételi áriát egyrészt lehet értelmezni az új élet ünnepléseként, másrészt azonban a szó-lam fennköltége drámaiságot is kölcsönöz a jelenetnek, a család jövőjével kapcsolatos bizonytalanságokra és nehézségekre utalhat. Ez az érzés Maris maga elé révedő arca láttán fog élesen belehasítani a nézőbe. Az ezt követő csend is felemás érzéseinket erősíti tovább.

E. Ann Kaplan a 2005-ben megjelent *Trauma Culture* című könyvének *Vicarious Trauma and Empty Empathy* című fejezetében a traumának arról a típusáról ír, amely közvetett módon, általában trauma túlélők elbeszélései nyomán vagy vizuális ingerek hatására traumatizál. Ezt vikariáló traumának nevezi. Kaplan öt különféle módját különbözteti meg a trauma észlelésének, mely történhet, közvetlen módon, szemtanúként, vizuális formában közve-títve, szemantikus úton vagy terapeutaként.¹⁰ Az *Egy nő fogságban* eseté-ben a rendező szemtanúként és bizonyos értelemben „terapeutaként” is el-szenvedi Maris traumáját. Egyrészt Tuza-Ritter közvetlenül szemtanúja lesz annak, ahogyan Marissal beszélnek, látja a nő sínbe tett kezét (a korábbi bántalmazások nyomát), látja az élet sorcsapásaitól megráncosodott arcát és megismeri a korábbi életét is. Másrészt Maris folyamatosan mesél neki, így a főként, terapeutáknál jelentkező vikariáló traumát is elszenvedheti a rende-ző, amely a kaplani tipológia alapján három fokozattal hátrébb lesz az észle-lés közvetlenségét tekintve. Ez a fajta trauma-átadási folyamat a legkomple-xebb, mivel a terapeuta magára veszi a szemtanú pozícióját, valamint nagyon erősen működésbe lépnek a vizuális és szemantikai csatornák is. Az érzelmi bevonódottság pedig még intenzívebbé teheti a vikariáló traumát.

Traumatizált emberek számára a tanúságtétel (itt a film elkészítésének folyamata), lehetőséget nyújthat saját traumájuk feldolgozásában. Az *Egy nő fogságban* tehát nem a tanúságtételt reprezentálja, hanem a film önmagában tanúskodik a traumáról.¹¹ A Marishoz hasonlóan kilátástalan helyzetben élő, problémájukkal magukra maradt áldozatoknál az a legfontosabb, hogy felis-merjék helyzetüket és saját magukban érleljék meg azt az elhatározást, hogy ki akarnak törni az elnyomásból.

„Az áldozattá váló személy nem rendelkezik megfelelő »forrás«, eszközzel az állapot megváltoztatására, azaz nem tud elmenekülni, nem tud segítséget

¹⁰ Kaplan, Ann E.: *Trauma Culture The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. London: Rutgers University 2005. pp. 91-92.

¹¹ Richard Crownshaw: *Trauma Studies* In: Paul Wake – Simon Malpas (eds.): *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. London: Routledge, 2013. p. 172.

vagy támogatást kérni a helyzet megszüntetéséhez. A megfelelő »forrás« alatt belső erőforrásokra is gondolnunk kell, vagyis olyan mentális állapotra, amely lehetővé teszi annak felismerését az áldozat számára, hogy segítségre van szüksége.”¹²

A film forgatása során Maris azáltal tud kitörni az izolációból, hogy elmondja valakinek, jelen esetben a film készítőjének, hogy mit kellett átélnie éveken keresztül. Az együtt töltött másfél év során a nő lassanként megnyílik és elkezdi narratívába foglalni az érzéseit, azt, ahogyan bántak vele, majd azt a vágyát is, hogy ő ezt nem hajlandó tovább elviselni és meg akar szökni. Tuza-Ritter Bernadett belehelyezkedik a tanú szerepébe és meghallgatja Marist. A nő egy ponton kezdi felfedezni, meglátni a film elkészítésében, és esetleges későbbi bemutatásában, a feldolgozás, és a nyilvánosságra való hatásgyakorlás lehetőségét. Ennek jeleit a következőképpen láthatjuk a filmben: miután a rendező megkérdezi Maristól, nem bánja-e, ha akkor is filmezi, amikor bántják, a nő azt feleli: „Nem. Még örülök is neki. Tán, ha az életbe egyszer sikerül valahol megmutatnod, akkor az emberek rájönnek arra, hogy mit nem szabad csinálni a másikkal.” A nőben, traumája feldolgozása mellett, egyfajta társadalmi felelősségvállalás is dolgozik. Saját történetének dokumentálásával és megmutatásával képviselni szeretné a hozzá hasonló helyzetben szenvedő milliókat is.

Tuza-Ritter Bernadett az *Egy nő fogságban* című dokumentumfilmjével egy olyan súlyos társadalmi problémára hívja fel a figyelmünket, amely jelenleg leginkább csak a sajtóban mutatkozik meg a nagyobb nyilvánosság számára. Filmjében jól adagolva vegyíti a dokumentumfilmes (résztelevő, megfigyelő ábrázolásmód) illetve játékfilmes megoldásokat, amely rendkívül kompakt, végig izgalmas moziélményt képes nyújtani a nézőknek. Tuza-Ritter és Maris, forgatás során szövődött bizalmi kapcsolatának kiépülése szép ívet ad a történetnek, amelynek a végén Marisnak sikerül feldolgoznia az őt ért traumát, és szabad emberként alakíthatja ki életének következő fejezetét.

¹² Bard–Rosenberg: *Modernkori rabszolgaság*. p. 43.