

2016 | 01

# METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



**Nőfigurák a kortárs  
populáris filmben**

# **[metropolis]**

**Filmelméleti**

**és**

**filmtörténeti**

**folyóirat**

**A szerkesztőbizottság  
tagjai:**

Bíró Yvette  
Gelencsér Gábor  
Hirsch Tibor  
Király Jenő  
Kovács András Bálint

**A szerkesztőség tagjai:**

Vajdovich Györgyi  
Varga Balázs  
Vincze Teréz

**A szám szerkesztője:**

Vincze Teréz

**Szerkesztőségi munkatárs:**

Jordán Helén

**Korrektor:**

Jagicza Éva

**Szerkesztőség:**

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.  
Tel.: 06-20-483-2523  
(Jordán Helén)  
E-mail: metropolis@c3.hu

**Felelős szerkesztő:**

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

## [ t a r t a l o m ]

**Nőfigurák a kortárs populáris filmben**

- 6 Vincze Teréz: **Feminizmusok**  
Bevezető a „Nőfigurák a kortárs populáris filmben” című összeállításhoz
- 10 Mohácsi Mária Melinda: **Deviáns hősnők a kortárs hollywoodi vígjátékokban**
- 28 Bartal Dóra: **Az „őrült tündér álomlány” figurája a kortárs amerikai romantikus filmben**
- 48 Kis Katalin: **Feminista remények**  
Realizmus és konvenciótörés a kortárs rape-revenge filmekben
- 64 Lindsay Steenberg: **Patologikus románc**  
Tekintély, szakmai tudás és a posztfeminista profilozó  
Czifra Réka fordítása
- 78 Szerzőink

**Kiadja:**  
Kosztolányi Dezső Kávéház  
Kulturális Alapítvány

**Felelős kiadó:**  
Varga Balázs

**Terjesztő:**  
Holczer Miklós  
emholczer@gmail.com  
36-30-932-8899

**Arculatterv:**  
Szász Regina  
és Szabó Hevér András

**Tördelőszerkesztő:**  
Zrinyifalvi Gábor

**Borítóterv és  
nyomdai előkészítés:**  
Atelier Kft.

**Nyomja:**  
X-Site.hu Kft.

**Felelős vezető:**  
Tóth Balázs

A *Metropolis* megtalálható az  
interneten az alábbi címen:  
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4  
számra 3000 Ft személyes átvétel-  
lel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.  
Előfizetési szándékát a  
metropolis@c3.hu  
e-mail-címen jelezze!  
A *Metropolis* kapható  
a nagyobb könyvesboltokban.  
Korábbi számaink  
megvásárolhatóak az ELTE BTK  
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,  
Múzeum krt. 6–8.), az Írók  
Boltjában vagy megrendelhetők  
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott  
a Nemzeti Kulturális Alap.



---

## KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:

TÁRSADALMI NEMEK A MAGYAR FILMBEN

*A címlapon a Női szervek, a hátsó borítón a  
Frances Ha című film egy képkockája látható.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.  
KIVÉVE LINDSAY STEENBERG: A PATHOLOGICAL ROMANCE © MACMILLAN  
PUBLISHERS LTD., 2011.

A KÉPJOGOK TULAJDONOSAI:

A BONTONFILM ENGEDÉLYÉVEL KÖZÖLVE:

16. o.: JELENETFOTÓ AZ Ő A MEGOLDÁS C. DVD-BŐL.

18. o.: JELENETFOTÓ A ROSSZ TANÁR C. DVD-BŐL.

ELSŐ BORÍTÓ, 23. ÉS 25. o.: JELENETFOTÓ A NŐI SZERVEK C. DVD-BŐL.

37. o.: JELENETFOTÓ AZ (500 NAP NYÁR) C. DVD-BŐL.

40. o.: JELENETFOTÓ A FEJBJENJÁRÓ BŰN C. DVD-BŐL.

42. o.: JELENETFOTÓ AZ EGY MAKULÁTLAN ELME ÖRÖK RAGYOGÁSA C.  
DVD-BŐL.

70. o.: JELENETFOTÓ A BÁRÁNYOK HALLGATNAK C. DVD-BŐL.

A MOZINET ENGEDÉLYÉVEL:

HÁTSÓ BORÍTÓ ÉS 44. o.: JELENETFOTÓ A FRANCES HA C. FILMBŐL.



# **[Nőfigurák a kortárs populáris filmben]**

Vincze Teréz

**Feminizmusok****Bevezető a „Nőfigurák a kortárs populáris filmben” című összeállításához**

Több mint másfél évtizede, 2000-ben jelent meg a *Metropolis Feminizmus és filmelmélet* című összeállítása, melynek fontos célja volt, hogy bevezetőt nyújtson a filmtudományi feminizmusba. Ennek érdekében meghatározó, a feminizmus „második hullámához” (hózzávetőleg az 1960-as évektől az 1980-as évekig terjedő időszak) tartozó filmteoretikusok alapszövegeiből válogattunk, illetve feminista szemléletű filmelemzéseket adtunk közre. Az akkori szám készítésének idejére volt tehető, hogy egyre határozottabb alakot kezdett öltetni a feminizmus második hullámot követő szakaszának gondolati differenciálódása. Az egyre terebélyesedő gondolatrendszerben szükségszerűen ellentmondásos koncepciók is megjelentek, a feminizmus kifejezést pedig már-már értelmezhetetlenül és zavarba ejtően sokféle törekvésre kezdték alkalmazni.

Nem mondhatjuk, hogy a kép mára kitisztult volna, hiszen – ahogy az nem meglepő egy ilyen széles értelemben vett társadalmi, politikai, kulturális jelenség esetében – az új helyzet mindig új kihívások elé állítja a feminizmus híveit és ellenzőit. Az elért egyre több eredmény új lehetőségeket, ugyanakkor újfajta ellenzékot is teremt, nem csoda hát, ha a 21. században a „feminizmusok” burjánzásának vagyunk tanúi. A második hullám kétségtelenül elindított egy megállíthatatlan folyamatot, mely számos módon folytatódik, és változatos módokon vált ki ellensapásokat.

Bár itt lenne az ideje a második hullámot követő időszak filmelméleti, kritikai fejleményeinek teoretikus szempontú áttekintésére, a főbb folyamatok és viták bemutatására, jelen számunkkal mégsem erre vállalkozunk. A számban szereplő írások kifejezetten annak elemzésével foglalkoznak, hogy ebben a sokféle feminizmusú korszakban, amikor a második hullám által elért eredmények a kulturális termelés elidegeníthetetlen részeivé váltak, miképp használja a populáris kultúra a feminista tapasztalat eredményeit, érzékelhetőek-e

változások a populáris film nőábrázolásában ahhoz képest, amit a második hullám erőteljesen bírált.

Fontos megjegyezni, hogy a lapszámunkban megjelenő írások javarészt fiatal magyar kutatók tollából származnak, akik nemhogy a második hullám generációjának lányai, de inkább már unokái lehetnének. A feminizmus huszadik századi történetétől nem idegen ez a generációs szemlélet. A harmadik hullámot gyakran nevezik a lányok generációjának, hiszen az 1990-es évektől megjelenő tendencia elindítói sok esetben ténylegesen a második hullám jelentős képviselőinek lányai voltak. Kifejezetten a generációs váltás(ok)nak a filmkultúra feminista vonatkozásaira gyakorolt hatásával – ami természetesen nemcsak a kritikusok, de a filmkészítők generációinak váltásával is összefügg – is érdemes lenne egy külön összeállításban foglalkozni. De itt és most meglegszünk azzal, hogy számunk szimpomatikus értelemben reagál erre a kérdésre: vagyis azon keresztül, hogy mi kelti fel a témakörben a fiatalabb kritikusgeneráció érdeklődését, mely problémákat tartják kritikára, vizsgálatra érdemesnek.

Az egyik nyilvánvaló tendencia, hogy a populáris kultúra széles körben elérhető, és így széles körben hatást gyakorló produktumai látszanak vizsgálatra érdemesnek e generáció számára, hiszen ezek tendenciózan mutatják a nők reprezentációjának változását, illetve továbbra is fennálló korlátait a patriarchális rendszerben. Az a tendencia, hogy a feminista „ellenfilm” lehetőségeiről és fontosságáról szóló feminista diskurzusról a második hullám után egyre erőteljesebben áttolódik az érdeklődés a populáris kultúra termékeire, a populáris reprezentációban rejlő szubverzív lehetőségek megragadására, a feminista „projekt” történeti (körülményeinek) változásával is összefügg.

A populáris kultúrához, a fogyasztói társadalomhoz való viszony eltérő volta pedig éppen az egyik meghatározó tényező, mely a nevükben feminizmust

tartalmazó, ám egymással sokszor szöges ellentétben álló tendenciák közötti különbségekre utal. Anélkül, hogy e rendkívül összetett társadalmi, kulturális és fogalomtörténeti folyamat elemzésére és áttekintésére vállalkoznék ebben a rövid bevezetőben, inkább a három leggyakrabban felbukkanó koncepció körvonalait vázolom fel, ezek a „neofeminizmus”, a „poszt-feminizmus” és a „harmadik hullámos feminizmus”.

Hilary Radner *Neo-Feminist Cinema* című könyvében<sup>1</sup> meggyőzően érvel amellett, hogy érdemes a neofeminizmus fogalmát, eredetét és jelentését már a második hullámos feminizmus megjelenésének időszakától kezdve, azzal párhuzamosan értelmezni. Elgondolása szerint ugyanazok a társadalmi körülmények, melyek az 1960-as években a második hullámot létrehozták, ugyanekkor elindítottak egy másik mozgalmat is a nők körében, melyet Radner – bizonyos szociológusok munkáit követve – neofeminizmusnak nevez.<sup>2</sup> Ez a neofeminista tendencia kifejezetten a fogyasztói kultúrához köti a női önkiteljesítést. Ez a fogyasztói feminizmusként is definiálható tendencia az 1970-es, 80-as évektől a nőket célzó reklámokban a test és a női identitás birtoklásának, kiteljesítésének és értéknövelésének lehetőségét a fogyasztásban jelölte meg: az önkiteljesítést a beszerzéssel, az identitás választását a megfelelő termék kiválasztásával tette egyenlővé. A női identitás megképzésének és birtoklásának ezen koncepciója a fogyasztói kultúra teljes elfogadására buzdított.<sup>3</sup>

Radner ebből a párhuzamos jelenségből vezeti le, ennek folytatásaként értelmezi azt, amit manapság felületesen „posztfeminista” kultúraként szoktak aposztrofálni, és aminek valójában nagyon kevés köze van a feminizmus által megfogalmazott kritikai célokhoz és elvekhez. A neofeminizmus tehát következőképpen a feminizmusnak, ami az önkiteljesítést, a saját élet és identitás feletti hatalom visszaszerzését fontos

célnak tartotta a nők számára, azonban a női hatalmat ez az elgondolás a neoliberalizmus 20. század végi ideológiájával kötötte össze, és a kapitalista nagyvállalatok számára ideális, fogyasztás-központú nőiségkoncepció terjesztésében volt érdekelt. Ebben az értelemben a jelenlegi, fogyasztói neofeminizmus nem annyira feminizmusellenesség, mint inkább a 60-as évektől jelen lévő neofeminista tendencia folytatása.<sup>4</sup>

A második hullámos feminizmus és a neofeminizmus törekvéseiben vannak közös vonások – így például a női anyagi önállósodás fontosságának hangsúlyozása – de a feminizmus által megfogalmazott társadalmi (etikai, politikai) reformtörekvésekkel szemben a neofeminizmus az individualista (a saját test értékének növelése), racionalista, fogyasztásközpontú neoliberális agendára épít.<sup>5</sup> A második hullám egyik legfontosabb szlogenje a „the personal is political” volt, miszerint a nők egyéni (elnyomásának) problémáira reagálva közösen, a nők általános elnyomását szolgáló politikai rendszerrel/hatalommal szemben kell fellépni. A neofeminizmusban az individuális nő a saját nevében és saját érdekében cselekszik, társadalmi környezetétől elválasztva is értelmezhető törekvései vannak. A patriarchális társadalom ellen ugyan küzd, de azt a kapitalizmus nevében teszi, a legfőbb érték eszerint a fogyasztói kultúra segítségével elérhető, csillogó és tökéletes nőiség lesz.<sup>6</sup>

A fogyasztást és az azon alapuló nőiséget ünneplő neofeminizmus a hollywoodi populáris kultúra számára az egyik legtermészetesebb szövetséges, hiszen ugyanazt árulja, amit Hollywood: a fogyasztás örömét, a fogyasztás révén elérhető csillogást és kommercializált önkiteljesítést.

Amint fentebb említettem, a neofeminizmus ideológiájának megjelenési formáira gyakran és felületesen mint „posztfeminista kultúrára” hivatkoznak. Azonban van a posztfeminizmus fogalomnak

1 Radner, Hilary: *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York–London: Routledge, 2011.

2 *ibid.* p. 2.

3 *ibid.* p. 6.

4 *ibid.* p. 3.

5 *ibid.* p. 9.

6 *ibid.* p. 11.



egy másik értelmezése is, melyet Melanie Waters tárgyal.<sup>7</sup> Ebben az értelemben a posztfeminizmus az 1980-as évek elejétől létező fogalom, mely a 80-as és 90-es években a feminizmussal szemben bekövetkező ellensapáshoz, a médiában megjelenő feminizmusellenességhez kapcsolódik. A „poszt” ebben az esetben a második hullámos feminizmushoz képest egy új, azt követő szakaszt jelöl, amely egyben ellenállás is a korábbi feminizmussal szemben. A posztfeminizmus tehát történeti értelemben reakció a feminizmusra, mely a második hullám elveivel és céljaival szembe helyezkedik. A „poszt” összetett jelentéseket koncentrálna, amennyiben a folytatás, elutasítás, ambivalencia és dekonstrukció egyaránt helyet kap benne.<sup>8</sup>

A második hullám mint társadalmi reformmozgalom általánosságban szembe helyezkedett a tömegkultúrával, az érdekelte, hogy a valódi, autentikus nőiséget hogyan deformálja, a reprezentációkban miképpen hamisítja meg a tömegkultúra, és ezeknek a reprezentációknak a kritikáját és kijavítását tűzte ki célul.<sup>9</sup> Ennek megfelelően a második hullámot a tömegfilmekkel kapcsolatban azok kritikai vizsgálata, a filmkészítésre vonatkozóan azonban a populáris kultúrán kívüli, tehát ellenkulturális, ellenfilm-elképzelés támogatása és serkentése foglalkoztatta. Az 1990-es és a 2000-es évek posztfeminizmus feminizmusellenes, amennyiben az „eredeti” feminizmust rigidnek, szex- és románcellenesnek, túl komolynak és extremistának tekinti. Mivel a posztfeminizmus mélyen a populáris (fogyasztói) kultúrában gyökerezik, a hozzá való (kritikai) viszonya is jelentősen eltér a második hullám gondolkodásától. Ugyanakkor a poszt- és a neofeminizmus közötti kapcsolatot nem nehéz észrevenni, különösen ha a felszabadítás és a popularitás koncepciója felől közelítünk. A poszt-feminizmus szinonimáiként is használt fogalmak – mint a „girl power”, populáris feminizmus – olyan jegyekre utalnak, melyek a két koncepciót összekötik.<sup>10</sup>

Végül a harmadik fogalom, mely rövid magyarázatot érdemel, a harmadik hullámos feminizmus. Ahogy a

neve is utal rá, ebben a felfogásban benne rejlik az a generációs szemlélet, mely nők és aktivisták egymást követő, különböző élettapasztalatokra építő aktivitásaként utal a feminista projektekre. A harmadik hullám képviselői, teoretikusai javarészt az ún. X-generációból kerültek ki – a 60-as és 70-es években születtek, és sokan, ahogy arról már volt szó, szó szerint a második hullám képviselőinek lányai voltak. Ehhez a fogalomhoz köthető az a feminizmusfelfogás, mely a második hullám társadalmi, politikai céljainak mozgalmi szintű, aktivista továbbvitelét kifejezett feladatának tekinti. Ez az a tendencia, mely a második hullám által felismert célt, miszerint a feminizmusnak komolyan kell vennie a különböző rasszokhoz, társadalmi osztályokhoz és szexuális identitásokhoz tartozó nők problémáinak képviseletét is, továbbra is szem előtt tartja. A harmadik hullám tevékenységét és arculatát a játékoság, a felforgatás, a lázadás gesztusai formálják. Számukra a szubverzív technikák alkalmazása a kritika egyik fő eszköze: a szexista imázsok és szimbólumok használata, illetve a humor fontos szerepű a tevékenységükben, amit az olyan (művészeti) gesztusok képviselnek leglátványosabban, mint például a *Vagina monológok*.

A jelen összeállításban szereplő szövegek ebben az összetett fogalmi közegeben nyerik el értelmüket. Feminista szövegek, amennyiben a kortársi reprezentációs stratégiákat megpróbálják kritika alá vonni, feltárják azokat a kérdéseket, melyekre az új korszak sem talált megoldást, illetve melyek tekintetében a reprezentációk neo- vagy poszt-feminista módon inkább elleplezik, újraírják a problémát, minthogy valódi alternatívát kínálnának.

Különböző feminizmusok ezek, melyek magukénak tudják és használják a második hullám eredményeit, de el is térnek annak hangnemétől, kérdésvetéseitől és célkitűzéseitől.

7 Waters, Melanie: Introduction. Screening Women and Women on Screen. In: Waters (ed.): *Women on Screen. Feminism and Femininity in Visual Culture*. Palgrave Macmillan, 2011. pp. 1–14.

8 ibid. p. 3.

9 ibid. p. 6.

10 ibid. p. 4.

## Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2005 no. 2.	Posztkolonialis filmelmélet
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2005 no. 3.	Gaál István
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2005 no. 4.	Wong Kar-wai
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2006 no. 1.	A horrorfilm
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2006 no. 2.	Lars von Trier
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2007 no. 1.	Bollywood
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1999 tél	Jean-Luc Godard	2007 no. 3.	A thriller
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2007 no. 4.	Erdély Miklós
2000 no. 2.	Orson Welles	2008 no. 1.	Film és tér
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2008 no. 2.	Film és építészet
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2008 no. 3.	A filmmusical
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2001 no. 2.	Új képfajták	2009 no. 1.	Az animációs film
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2009 no. 2.	Robert Altman
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2003 no. 1.	Fotó és film	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2003 no. 2.	Science fiction	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2003 no. 3.	Szabó István	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2011 no. 4.	Michael Haneke
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2004 no. 4.	Jeles András	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2005 no. 1.	Varratelmélet	2012 no. 3.	Melodráma
		2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
		2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
		2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
		2013 no. 3.	Film/test/film
		2013 no. 4.	Király Jenő 70
		2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
		2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
		2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft.

Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=50>

Mohácsi Mária Melinda

## Deviáns hősnők a kortárs hollywoodi vígjátékokban

Tanulmányomban a kortárs hollywoodi vígjátékokban feltűnő „deviáns” hősnőket vizsgálom a maszkulinitásra vonatkozó elképzelésekkel összefüggésben. A női deviancia maszkulinitásként való értelmezése rávilágít a hagyományos női nemi szerepeket megőrző „normális nők” és az e szerepeket elvető „deviáns nők” közötti ellentétre mind a társadalmi képzeteket, mind pedig a hollywoodi filmeket illetően. Elemzésemben támaszkodtam a pszichoanalitikus elmélet férfiasságról és nőiességről kialakított álláspontjára, mivel jól leírja a hollywoodi ideológia nemi szerepekről kialakított nézeteit.

Vizsgálatommal arra próbálok rámutatni, hogy a deviáns nő gond nélkül beilleszthető a tradicionálisan kétpólusú nőképbe, mégpedig a „Szűzzel” ellentétes „Kurva” figurájának szélsőséges változataként. A deviáns hősnőket felvonultató kortárs hollywoodi romantikus és akcióvígjátékok elemzése során elsősorban azok narratív megoldásait helyezem előtérbe. A romantikus vígjátékokban feltűnő deviáns hősnők kapcsán bemutatom, hogy a nőkarakterek devianciája és maszkulinitása hogyan ássa alá a műfaj narratív konvencióit, mely csak a hagyományos feminin pozícióba való visszatereléssel, ezzel együtt pedig a deviancia teljes felszámolásával állhat helyre. Az akcióvígjátékokban feltűnő deviáns hősnők elemzésénél pedig a nőkarakterek maszkulinitással való közvetlen kapcsolatát mutatom ki.

Ez a viszonylagosság egyrészt megnehezíti definiálhatóságát, másrészt szükségessé teszi egy olyan viszonyrendszer felállítását, amelyen belül értelmezhetővé, ezáltal vizsgálhatóvá válik. Maga a fogalom a latin *deviál*, *deviáció* szóból származik, amely elhajlást, eltérést, elferdülést jelent.<sup>1</sup> A devianciához szorosan hozzátartozik a norma fogalma is, amely egy adott kultúrára, illetve társadalomra jellemző, közös megegyezésen alapuló szabályokat és értékeket jelöli.<sup>2</sup> A deviancia e szabályokat és értékeket kezdi ki.<sup>3</sup> Mivel a deviancia nem létezhet norma nélkül, a deviáns jelenségek vizsgálatának első lépése mindig annak a normának a meghatározása, amelyhez képest az adott deviáns jelenség értelmet nyerhet. Tanulmányom szempontjából ezt a normát a hollywoodi film szolgáltatja, pontosabban annak patriarchális ideológiája, amely meghatározza a „normális” nőt, illetve nőkaraktert, az attól való eltérés pedig a deviáns hősnőkben testesül meg. Ennek vizsgálatához és értelmezéséhez azonban elengedhetetlen, hogy előbb a deviancia és a nőiség kapcsolatát, illetve annak ellentmondásait térképezzük fel.

A devianciának számos formája ismert. A szakirodalom „klasszikus deviancia” néven tartja számon a bűnözést, az alkoholizmust, a kábítószer-fogyasztást, az öngyilkosságot és a különböző mentális zavarokat.<sup>4</sup> A csoportosítás másik módja a nemi alapú felosztás: ilyenkor statisztikai alapon határozzák meg, hogy melyik devianciaforma jellemzőbb a férfiakra és melyik a nőkre. A mentális zavarokat ezek alapján kifejezetten női devianciának tartják. A történelem során a női mentális zavar összekapcsolódott a boszorkánysággal, illetve a hisztériával, melyet kifejezetten női betegségnek tartottak.<sup>5</sup>

### Deviancia és nőiség

A deviáns jelenségek vizsgálatának visszatérő problémája a deviancia fogalmának viszonylagosságában rejlik.

1 Rosta Andrea: *A deviáns viselkedés szociológiája*. Budapest – Piliscsaba: Loisir, 2007. p. 22.

2 Kolozsi Béla: *Deviancia*. Budapest: Gondolat, 1992. p. 17.

3 Fekete Sándor: *Deviancia és társadalom*. Pécs: Comenius Bt., 2001. p. 53.

4 ibid. p. 94

5 Szasz, Thomas Stephen: *Az elmebetegség mítosza. A személyes magatartás elméletének alapjai*. Budapest: Akadémiai, 2002. pp. 221–222.

A mentális betegségek és a nőiség összekapcsolása igen nagy múltra tekint vissza, s emellett a statisztikák, az előítéletek és a sztereotípiák is ezt a nézetet éltetik – érthető, hogy filmbeli reprezentációja is ennek a legnagyobb. S mivel a hollywoodi filmek alapvetően a sztereotípiákra építenek, az ezekben megjelenő deviáns nőkarakterek döntő többsége is valamilyen mentális zavarral küzd.

Annak ellenére, hogy a történelem során, illetve a filmekben a nőiség és a mentális zavar összekapcsolódása viszonylag probléma nélkül zajlott le, a női „őrültséggel” foglalkozó kortárs szakirodalomban korántsem ilyen egyértelmű a helyzet. Ezekben ugyanis a nőiség és az őrültség két, látszólag egymásnak ellentmondó értelmezésével találkozhatunk. Az egyik értelmezés szerint a nőiség egyet jelent magával az őrültséggel,<sup>6</sup> a másik szerint azonban pontosan a nőiség megtagadása, elhagyása minősül annak.<sup>7</sup> A látszólagos ellentmondás akkor válik feloldhatóvá, ha az őrültséget az első értelmezésben a másság, a második értelmezésben pedig a deviancia fogalmaival helyettesítjük. A másság ugyan eltér a normá(lis)tól, de nem mindig negatív fogalom, szemben a devianciával, amely minden esetben az. A devianciát a társadalom konszenzuálisan nemkívánatosnak tekint, és (ami a legfőbb különbséget adja) mindig valamilyen kontrollt és szankciót is maga után von.<sup>8</sup> A nőiség mint őrültség helyett (annak deviáns minősítése miatt) érdemesebb a nőiség mint másság meghatározást használni. A patriarchális nézetrendszer szerint ugyanis a nőiség egyfajta „másságot” jelent, mivel eltér a férfi (a norma és pozitív értékek hordozójának) képétől. A nő egyet jelent a férfiaság hiányával, a kasztrációt testesíti meg. Az első értelmezés szerint tehát a nőiség annyiban „őrültség”, hogy más, eltér a férfi(asság) képétől.<sup>9</sup> A nőiség azonban önmagában még nem deviancia, mivel

ennél nem jelenik meg a fentebb említett szankció. A női „másság”, a női nemi szerepek eljátszása ugyanis egy nőnél teljesen elfogadott, sőt elvárt. A második értelmezésben a nőiség, a női szerepek megtagadása számít „őrültségnek”. Írásom szempontjából ez utóbbi válik fontossá, mivel világossá teszi a nőies nő mint norma, a „nem nőies” (a duális rendszernek megfelelően „férfias”) nő mint deviancia kapcsolatát. A patriarchális társadalmakban a hagyományos női nemi szerepeknek nem megfelelő viselkedésmód gyakran minősül devianciának, és azt szinte kivétel nélkül negatív megítélés és valamilyen szankció követi.

A női nemi szerepekből való kilépés vágyát a pszichoanalitikus elmélet (női lázadásként) a kasztrációval összefüggésben tárgyalta és a péniszirigységgel hozta összefüggésbe. Eszerint a lánygyermek irigylit a fiút, amiért az olyasmit birtokol, amivel ő nem rendelkezhet. A fallosz a férfiaságot és hatalmat, erőt, értéket, tökéletességet és autonómiát jelképezi, szemben a nőiség „csökkentértékűségével”.<sup>10</sup> Freud szerint a kislánynak a normális fejlődése során péniszirigysége is elmúlik, ami együtt jár a nőiség, passzivitás elfogadásával. Azonban, ha ez nem történik meg, az zavaró hatásúvá válik, ami különböző mentális betegségeket okozhat, enyhébb esetben a nő életvitelében sok férfias vonás lesz.<sup>11</sup> A női identitás/szerep elfogadásának alapvető problémája tehát abból származik, hogy azt a társadalom nem értékeli magasra. Az ebbe beletörődni nem tudó nők pedig a lázadást választják.<sup>12</sup>

A nemi megkülönböztetés a kifejezetten férfias devianciaformák vonatkozásában is hátrányosan érinti a nőket. Elsősorban a bűnözést, alkoholizmust és droghasználatot tartják a férfiakra jellemző devianciának, mivel ezeknél statisztikailag elenyésző a nők aránya a férfiakhoz képest. Ennek okát az erősebb

6 Felman, Shosana: A nők és az őrültség: a kritika téveszméje. In: Kis Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (eds.): *Testes könyv II.* Szeged: Ictus és Jate, 1997. p. 393.

7 Chesler, Phyllis: *Women and Madness.* London: Allen Lane, 1974. p. 53.

8 Rosta Andrea: *A deviáns viselkedés szociológiája.* pp. 36–37.

9 Felman, Shosana: A nők és az őrültség. p. 383.

10 Lukács Dénes: *Nőiség, szexualitás, freudizmus. Pszichoanalitikus tanulmányok.* Budapest: Animula, 2004. p. 126.

11 *ibid.* pp. 69–70, 92.

12 Chesler, Phyllis: *Women and Madness.* p. 67.

társadalmi kontrollban, a nők lelki adottságaiban, illetve a két nem közötti szocializációs különbségekben látják: a nők szocializációja ugyanis olyan tulajdonságokat fejleszt ki a nőkben, amelyek a kriminalitás ellen hatnak, például a mások iránti türelem, megértés, gyöngédség és szolgálatkészség.<sup>13</sup> Mindezzel összefüggésben a bűnözésnél a női bűnelkövetők halmozottan negatív megítélés alá esnek, vagyis egy női bűnelkövető minden esetben deviánsabbnak minősül egy férfi bűnelkövetőnél. A férfiaknál ugyanis a bűnözéssel összekapcsolt tulajdonságok (dominancia, hatalomra törekvés stb.) nem állnak olyan messze a természetesnek tartott viselkedési mintáiktól. A női bűnelkövetőknél pont fordított a helyzet. Így érthető, hogy a legsúlyosabb megítélést az anya (mint a leghagyományosabb női szerep) bűnelkövető viselkedése vonja maga után. Ebből világosan kitűnik, hogy a deviáns cselekmények megítélése döntően attól függ, hogy az adott deviáns tett mennyire áll szemben a nők (illetve férfiak) társadalmi nemi szerepével és az ehhez kapcsolódó elvárásokkal.<sup>14</sup>

Az a tény, hogy a nőiség egyszerre jelenti a normát és a másságot, a nőiség megtagadása pedig a devianciát, a hollywoodi filmekben kézzelfogható következményekkel jár mind a női archetípusok megjelenése, mind azok kezelése szempontjából.

## A deviáns nő hagyománya a filmtörténetben

Mint azt fentebb láthattuk, a társadalomban a deviancia a hagyományos értékeket, szabályokat kezdi ki, s ezzel intézményes reakciót vált ki annak szabályozására. A hollywoodi film populáris jellege folytán szimptomatikusan reprezentálja a (nyugati) társadalmat, hasonló módon kezeli a deviáns nőkaraktereket, mint azt a társadalom teszi deviáns tagjaival. A deviáns nő a hollywoodi ideológia által kialakított „hagyomá-

nyos” női értékeket kezdi ki. Az ezen értékektől eltérő deviáns nőkarakterek így problémaként, megoldásra váró konfliktusként tűnnek fel a filmekben. A „hagyományos” nemi szerepekhez kapcsolódó normák szoros összefüggésben állnak a hollywoodi film patriarchális ideológiájával, ugyanakkor a nőiesség-férfiasság és az ahhoz kapcsolt aktivitás-passzivitás ellentétpárok alapvetően meghatározzák a hollywoodi film vizuális és narratív konvencióit is. Ezek értelmezéséhez a pszichoanalitikus és az abból merítkező feminista filmelméletek néhány megfigyelése lehet segítségünkre.

A nemi szerepek és jellemző tulajdonságaik meghatározása (egyidejűleg a nőiség, női szerepek leértékelése) az alapvetően patriarchális szerkezetű pszichoanalitikus elmélet kiindulópontja. Freud a nemek közötti alapvető különbséget a férfias mint „fallikus”, a női mint „kasztrált” fogalmaival fejezi ki. A férfias-nőies, illetve fallikus-kasztrált ellentétpárokhöz további, a nemi szerepek szempontjából meghatározó jelzőket társított: a férfiasság az aktivitással, a nőiség a passzivitással feleltethető meg, az aktivitást összefüggésbe hozta a sadizmussal, míg a passzivitást a mazochizmussal párosította.<sup>15</sup>

A feminista filmelmélet teoretikusai számára igen termékenynek bizonyultak ezek a pszichoanalitikus fogalmak, amelyek a mainstream filmek bírálatakor kerültek középpontba. Laura Mulvey 1975-ös klasszikus tanulmányában, amelyben a fősodorbéli filmek által nyújtott vizuális élvezetet bírálta, az aktivitás-passzivitás ellentétpár fontos szerephez jut, meghatározza mind a filmek látványvilágát, mind a nők és férfiak szerepét a narratívában. Ezek szerint, míg a férfi a tekintet birtoklója és a cselekmény aktív irányítója, addig a nő passzív tárgy, elsősorban látványelem.<sup>16</sup> A férfi- és női pozíciók és szerepek elkülönítése, az aktív és passzív oppozíciója mentén történő felépítése alapvetően meghatározzák a mainstream filmekben megjelenő narratívákat, vizuális eszközöket és társadalmi normákat.

A mainstream film nőképének archetipizált jellege egyenes következménye a nő férfitól való elkülöníté-

13 Rosta Andrea: *A deviáns viselkedés szociológiája*. p. 261.

14 ibid.

15 Lukács Dénes: *Nőiség, szexualitás, freudizmus*. pp. 64, 84.

16 Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Metropolis (2000) no. 4. p. 18.*

sének, „másként” való értelmezésének. Havas Júlia Éva *Női sorozatok: kettő plusz kettő* című tanulmányában amellet érvel, hogy a tömegkultúra termékeiben a női figurák legtöbbször egy végletes ellentétpár szélsőértékeiként mutatkoznak meg. A két archetipikus szélsőség az Anya és a Kurva figurája, ami a keresztény Mária–Mária Magdolna ellentétpárra vezethető vissza.<sup>17</sup>

A Kurva archetípusa a filmtörténet során újabb és újabb jellemzőket és neveket vett fel: „*a Vamp a némafilmkorszak terméke, ezt követi a Femme Fatale a film noirban, majd az 1970-es, 1980-as években megjelenik az Akcióhős is.*”<sup>18</sup> A harmadik hullámos feminizmus hatására pedig a 2000-es években megjelent a Karrierista, aminek alapja „*(...) a Kurva figurájából levezetett, hatalommal rendelkező és arra vágyó »gonosz« nő.*”<sup>19</sup> A deviáns nő e sorba tökéletesen beilleszthető, e két-pólusú felosztásban a Kurva archetípusának felel meg, s legtöbbször össze is kapcsolódik a Kurva valamelyik alakváltozatával. Így beszélhetünk többek között deviáns Femme Fatale-ról, deviáns Akcióhősnőről és deviáns Karrieristáról is. A deviáns nő filmbeli megítélésében (a Kurva többi megjelenési formájához képest) csupán „mennységi” különbséget találunk, amennyiben a Kurva típusa csupán a patriarchális normák szerint deviáns (tehát azért kapja ezt a jelzőt, mert nem felel meg a hagyományos feminin nőképeknek), míg a deviáns nőkarakterek már az alapvető társadalmi normák szempontjából is azok (tehát olyan értékeket is sértenek, amelyek nemtől függetlenül a társadalom minden tagjára vonatkoznak: mint például a bűnözés, kábítószer-használat stb.) Ennek alapján a deviáns nőkaraktert a Kurva archetípusának egy szélsőséges változataként értelmezhetjük.

A hollywoodi filmekben jól látható, hogy az Anya archetípusába sorolható nőkarakterek megőrzik női funkcióikat, míg a Kurva archetípusába tartozó nőkarakterek elvetik azokat. (A duális nézetrendszernek megfelelően tehát férfias vonásokat öltenek magukra.)

A Kurva figurája a patriarchális tudattalan számára egyfajta devianciaformává válik, negatívan megítélt másságként kezelik, amely valamilyen szankciót von maga után. Ez a szankció a mainstream filmekben narratív megoldáshoz vezet: megpróbálják visszaterelni a Kurva figuráját a neki megfelelő nőies pozícióba. Az Anya ezzel szemben a pozitív oldal, az az eszménykép, amelyhez minden nőnek vissza kell térnie.

A Kurva archetípus maskulinitásként való értelmezése világossá teszi a Kurva figurájának a devianciával való szoros kapcsolatát is. A hollywoodi film a maskulinitást önmagában természetesen nem tekinti devianciának, az csak akkor válik problematikusá, ha azt egy nő „ölti magára”. A Kurva figurájának összes megjelenési formájánál megfigyelhető, hogy az azokban rejlő „probléma” mindig a maskulinitáshoz kapcsolódik (beleértve az összes ehhez kapcsolt fogalmat is: aktivitás, dominancia, hatalomra törekvés stb.). A némafilmek Vampja és annak későbbi változata, a Femme Fatale, akit elsősorban az erőteljes női erotika jellemez, látszólag távol áll a férfiaságtól, karakterét jobban megvizsgálva azonban világossá válik a maskulinitással való szoros kapcsolata. Ez a Femme Fatale vizuális és narratív ábrázolásában is tetten érhető.

A Vamp és a Femme Fatale karakterének maskulinitása éppen csábító szexualitásában rejlik, ami hatalommal ruházza fel őt a férfiak fölött. Lévai Katalin *A nő szerint a világ* című könyvében így ír a végzetes nő mítoszáról: „*E mítosz szerint a nő legeredményesebb fegyvere szexuális vonzerejében rejlik, amellyel megsemmisítheti vagy tönkretelheti a férfit.*”<sup>20</sup> A pszichoanalitikus elméletben az aktivitást (amit Freud határozottan a maskulinitással párosított) a női csábítással hozták összefüggésbe. Ezek szerint a nő is képes a férfias aktivitásra, miközben elcsábítja a férfit. Ekkor hatalmat gyakorol a férfi fölött.<sup>21</sup> Mary Ann Doane *Film és maszk* című tanulmányában leírja, hogy az aktív cselekvő nő úgy kompenzálja a férfiaság ellopását, hogy túlhangsúlyozza a nőiesség vonásait,

17 Havas Júlia Éva: *Női sorozatok: kettő plusz kettő*. Kortárs amerikai tévésorozatok nőképe. *Metropolis* (2008) no. 4. p. 58.

18 *ibid.* p. 59.

19 *ibid.* p. 71.

20 Lévai Katalin: *A nő szerint a világ*. Budapest: Osiris, 2000. p. 91.

21 Lukács Dénes: *Nőiség, szexualitás, freudizmus*. p. 76.

amit egyfajta maszkként visel. Ezzel a hangsúlyozott nőiséggel pedig párhuzamba állítja a Femme Fatale alakját, aki a férfiak számára egyenesen a megtestesült gonoszt jelképezi.<sup>22</sup> Tehát a Femme Fatale az aktívan használt csábító szépsége, és a férfiak fölötti hatalma miatt válik a Kurva egyik alternatívájává, ezzel együtt maskulinná. A Femme Fatale narratív pozicionálása pedig ennek megfelelően alakul, aminek lényege az általa keltett fenyegetés leküzdése, vagy szélsőséges esetben a karakter elpusztítása. Ez utóbbi a karakter deviáns változatánál figyelhető meg a legjobban.

A női Akcióhősöknél még szembetűnőbb a maskulinitással való kapcsolatuk. Ehhez a karakterhez kétfajta vizuális ábrázolás fűződik: az egyikben a férfias erőhöz férfias külső is társul, ezt láthatjuk például a *Terminátor 2*-ben (James Cameron, 1991) vagy a *G. I. Jane*-ben (Ridley Scott, 1997). A másik út a férfias erő és aktivitás mellett a szexuális vonzerő hangsúlyozása.<sup>23</sup> Ez sem kerül ellentmondásba a maskulin oldallal, mivel ez a vonzerő a Femme Fatale alakjához kapcsolódik. Ebben a megoldásban a női Akcióhős figuráját egyesítik a szexuális hatalommal rendelkező Femme Fatale alakjával. Ez látható a *Charlie angyalaiban* (*Charlie's Angels*, McG, 2000), a *Lara Croft: Tomb Raider*-ben (Simon West, 2001), a *Macskanőben* (*Catwoman*, Pitof, 2004), az *Elektrában* (Rob Bowman, 2005) stb.

A 2000-es évek hollywoodi romantikus vígjátékaiban feltűnő Karrierista szintén számos maskulin tulajdonsággal bír. Férfias hatalma és aktivitása a munka világában érvényesül. Havas Júlia Éva többek között így jellemzi ezt a karaktert: „(...) a közmegegyezés szerinti maskulin tulajdonságok elorzásával kívánnak hatalomra szert tenni a társadalomban”, illetve: „(...) ábrázolásakor a készítőik mindig (...) az érzelmek kifejezésének nehézségét és a férfias/nőietlen agressziót emelik ki.”<sup>24</sup>

Mint látható, a Kurva archetípusának alakváltozatai mind szorosan kapcsolódnak a maskulinitáshoz, és felöltik az ahhoz társított legtöbb jellemzőt is. A

deviáns nőkarakter ebbe a rendszerbe illeszkedik bele, mint a legszélsőségesebb formában megjelenő Kurva-alakváltozat, melyet az választ el a többi típustól, hogy létevel nemcsak a patriarchális világkép nőkről alkotott hagyományos képe ellen, de a legalapvetőbb társadalmi normák ellen is lázad.

A deviáns nőkarakterek a legtöbb esetben a különböző bűnügyi műfajokban, elsősorban a thrillerben, azon belül is a pszichothrillerben és az erotikus thrillerben tűnnek fel. Éppen e bűnügyi műfajokban tapintható ki leginkább a „maskulin nőt” elítélő büntetés a filmek narrációjában. Laura Mulvey fentebb idézett tanulmányában leírja, hogy a nő mint kép, látvány, ikon a klasszikus hollywoodi filmben kasztrációs szorongást vált ki. E félelem leküzdését szolgálja a kasztráció tagadása, helyettesítése valamilyen fétissel (fetisiztikus szkopofília); vagy a trauma újraélése, amit a bűnös tárgy lekicsinylése, megmentése, illetve megbüntetése ellensúlyozhat. Ezt a szadizmussal hozza összefüggésbe, illetve megjegyzi, hogy a film noirok is gyakran élnek ezzel a megoldással.<sup>25</sup> A bűnös tárgy itt a Femme Fatale, aki veszélybe sodorja a férfit.

A Kurva összes altípusa (beleértve a deviáns nőt is) maskulin, fallikus vonásokkal rendelkezik, vagyis a kasztrációs szorongást lényegében nem a falosz hiánya okozza, hanem annak nemkívánatos megléte a nőnél (tehát annak maskulinitása). Ennek megfelelően a bűnös tárgy megbüntetése mint narratív eszköz az összes olyan műfajban megjelenik, amelyben a Kurva archetípusának valamilyen változata feltűnik, és ahol a női szerepekbe, illetve pozícióba való visszaterelést a narratíva megköveteli. (Mint látni fogjuk, ez a visszaterelés a női Akcióhősöket felvonultató filmek döntő többségében hiányzik.)

A Femme Fatale a 80-as, 90-es években átkerült az erotikus thrillerek világába, ahol hasonló funkciót töltött be, mint a film noirban, ugyanakkor gyakran valamilyen devianciaformát is magára öltött – jellemzően mentális zavarral küzd. A *Végzetes vonzerő* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987) vagy az *Elemi*

22 Doane, Mary Ann: Film és maszk. A női néző elmélete. *Metropolis* (2000) no. 4. p. 31.

23 Tasker, Yvonne: *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London–New York: Routledge, 1998. p. 68.

24 Havas Júlia Éva: Női sorozatok: kettő plusz kettő. pp. 71, 77.

25 Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. p. 18.

öszön (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) Femme Fatal-ja ugyanúgy veszélybe sodorja a férfit, mint egy film noirban, azonban a veszély itt sokkal közvetlenebb formában jelenik meg: a nők a férfiak életére törnek. Az erotikus thrillerek világában a Femme Fatale új funkciót kapott: ő lett a fő veszélyforrás, amellyel a főhősnek meg kell küzdenie. A thriller műfaji kereteibe (a főhős életveszélyes szituációba kerül, amelyet a film végére megold és megmenekül) gond nélkül simultak bele a deviáns nőkarakterek mint veszélyforrások, akik a film végére megnyugtatóan „kiiktatódnak” (legtöbbször meghalnak). Mivel a deviancia mindig negatív megítélés alá esik és intézményes kontrollt von maga után, érthető hogyan válhattak kitűnő antagonistákká a deviáns nőkarakterek a pszicho- és erotikus thrillerekben, akiket szintén megbüntetés és legyőzés a narratív logika.

Mivel a deviáns nő a hollywoodi filmben elsősorban thrillerekben tűnik fel, tarthatjuk ezt a zsánert a karakter alapműfajának is. E tendencia mindmáig jellemző, ugyanis a kortárs hollywoodi thrillerek is kedvelik a deviáns nőkarakereket: ilyen például a *Ne szólj száj!* (*Don't Say a Word*, Gary Fleder, 2001), *Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003), *Fekete hattyú* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010), *A tetovált lány* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011), *A szobatárs* (*The Roommate*, Christian E. Christiansen, 2011), *Mellékhatások* (*Side Effects*, Steven Soderbergh, 2013) stb.

## Deviáns nő a romantikus vígjátékban

### A Karrierista új olvasatai

Annak ellenére, hogy máig a thriller a deviáns nőkarakterek meghatározó műfaja, az utóbbi években megfigyelhető, hogy egyéb zsánerekben is elkezdett feltűnni e karakter. Ez a trend elsősorban a kortárs

romantikus vígjátékokat érinti. Az ezekben feltűnő deviáns hősnők kétfajta Kurva altípust is magukba olvasztanak: az erotikus thrillerek deviáns Femme Fatale-jait és a kortárs romantikus vígjátékok Karrierista nőtípusát. Ezek a nőkarakterek szétvetik a romantikus vígjátékok narratív konvencióit, mely szerint a maskulin tulajdonságú hősnőknek vissza kell térniük a hagyományos feminin pozícióba. A romantikus vígjátékokban újításként megjelenő deviáns nőkarakterek a protagonista pozíciójába kerültek. Ha műfajelméleti (és gender) szempontból közelítünk a jelenséghez, tekinthetjük a deviáns hősnőket felvonultató vígjátékokat a műfaj újításaként, vérfrissítéseként, ami alapvető feltétele a sikeres műfaji filmgyártásnak. Az adott filmek sikeressége a közönség (Hollywood esetében elsősorban az amerikai/nyugati társadalom) vágyait, igényeit elégíti ki.<sup>26</sup> A „siker cenzúrája” révén pedig a közönség maga is az alkotófolyamat részévé válik.<sup>27</sup> A deviáns nő mint társadalmi probléma és mint nőkarakter ezen a szinten összekapcsolódik, mivel a társadalom és a filmek is hasonlóképpen kezelik a deviáns nőt.

A deviáns nőkarakter vígjátékokban való feltűnése csak annyiban minősíthető újításnak, hogy ezelőtt ebben a műfajban nem volt még példa egy deviáns nőkarakter protagonistaként való megjelenítésére. Mind az *Ő a megoldás*ban (*All About Steve*, Phil Traill, 2009), mind a *Rossz tanárban* (*Bad Teacher*, Jake Kasdan, 2011) jól látható, hogy az alkotók egy ismerős nőtípust vettek alapul, az erotikus thrillerekben feltűnő deviáns Femme Fatale alakját, és egybeolvasztották azt egy kortárs nőfigurával, a Karrieristával. Ez mindkét filmben a thriller műfaji jegyeinek megidézésével jár együtt. Azonban míg a thrillerben a deviáns nő szinte mindig antagonistá, negatív karakter, aki veszélyt jelent a főhősre, esetleg saját magát nézve is (lásd például a *Fekete hattyút*), addig a vígjátékban protagonista és humorforrás, akinek devianciája hozza létre a komikus helyzeteket. Míg a thrillerben a karakter szerepe a borzongás, izgalom, félelem fokozása, addig a vígjátékban a nevetetés. A karakterek

26 Pápai Zsolt – Varga Balázs: Hollywoodon innen és túl. Bevezetés a magyar műfaji film összeállításához. *Metropolis* (2010) no. 1. p. 15.

27 Király Jenő: *Mágikus mozi*. p. 155.





**Ő a megoldás (Bradley Cooper, Sandra Bullock)**

„kezelésében” azonban hasonló marad a két műfaj, a filmek narrációja hasonló sorsot szán mind a thrillerben, mind a vígjátékban feltűnő deviáns nőkaraktereknek: a női devianciát mint fenyegető tényezőt ki kell iktatni. A „kezelés” módszereiben mutatható ki csak különbség, amit az eltérő műfaji konvenciók szabnak meg.

Hasonlóan az erotikus és pszichothrillerek deviáns és veszélyes nőkaraktereihez, akiket a főhős legyőz, s ezzel a probléma is megszűnik, a kortárs hollywoodi romantikus vígjátékokban is hasonló módszer vehető észre. Ahogy Havas Júlia Éva írja: „a hollywoodira adaptált harmadik hullámos feminizmus úgy hat (...) a romantikus vígjátékok narratívájára, hogy (...) egy újabb legyőzendő és legyőzhető bonyodalomtípust ad a műfajnak (...) a megoldásban történő megszüntetésével megnyugtatóan jelzi, hogy nem jelent valós veszélyt a patriarchális világkép működéskére.”<sup>28</sup> A két műfaj narrációjában az a fő különbség, hogy míg a thrillerben a „gonosz” nőket a férfi győzi le (legtöbbször meghalnak, mivel őket nem lehet femininné visszaalakítani), addig a romantikus vígjátékokban a hősnőn belül történik meg a harc, és önmaga választja a „helyes” utat, amelynek során sikeresen visszatalál a hagyományos feminin pozícióba, ami a férfival való romantikus kapcsolat kialaku-

lásának alapfeltétele. A férfi karaktere annyiban járul ehhez hozzá, hogy segít megtalálni a „helyes utat”, tehát nem legyőzi a nőt (mint a thrillerekben), hanem segít neki, hogy önmagát győzze le. A romantikus vígjáték narratív konvencióit (romantikus kapcsolat kialakulása a film végére) a deviáns Karrierista nő főhős csak teljes átalakulása árán tudja beteljesíteni.

Az *Ő a megoldás* és a *Rossz tanár* tökéletes példái annak, hogy a Karrierista nő típusa és az azzal járó narrációs séma hogyan kapcsolódik össze a hősnők devianciájával, illetve a maskulinitással.

Az *Ő a megoldás* egy hagyományos romantikus vígjátéki alapszituációt vázol fel. A film egy munkamániás hősnőt mutat be: Mary Horovitz (Sandra Bullock) egy újságnál dolgozik keresztretjévkészítőként. Saját bevallása szerint az az életcélja, hogy terjessze a „keresztretjévkészítő igéjét”. Mary munkamániája miatt magányos, nincsen senkije, barátai sincsenek, nem jár társaságba, a szüleivel él. A film alaphelyzetét tehát egy karrierista, magányos nő adja, azonban a film során nem a hősnő munkamániája lesz a felek egyesülését hátráltató tényező, hanem a hősnő deviáns viselkedése.

A *Rossz tanár*ban szintén felidéződik a Karrierista nő típusa. A film cselekménye ott kezdődik, ahol a Kar-

rierista hősnőket felvonultató romantikus vígjátékok végződnie szoktak. A hősnő, Elizabeth Halsey (Cameron Diaz) általános iskolai tanár, aki azért hagyja ott a munkáját, mert eljegyezték, és feleségként már nem akar tovább tanítani. A hősnő azonban nem változik odaadó feleséggé, ellenkezőleg, mind a Feleség/Anya mind pedig a Karrierista típusát kikezdi. Elizabeth nem akar sem odaadó feleség, sem a romkomok Karrieristája lenni, karaktere leginkább az erotikus thrillerek veszélyes szeretőit idézi, aki elcsábítja és manipulálja a férfiakat. Elizabeth karaktere így leginkább a thriller hagyományait éleszti újjá vígjátéki keretek között. Ezzel viszont roncsolja a romantikus vígjáték narratíváját.

Ugyanez figyelhető meg az *Ő a megoldás*ban is, amely szintén megidézi a thrillerek világát. Maryból előbújik a csábító démon, amikor először meglátja randipartnerét, Steve-et (Bradley Cooper). Kihívó ruhába öltözik, rámenősen viselkedik, majd szinte leteperi a férfit, aki menekülni próbál a helyzetből. Mary masculin pozícióját (rámenősségén túl) Steve vizuális megjelenítése is alátámasztja. A férfi testéről több közelít, egy alkalommal pedig szuperközelít kapunk (az ajkairól, miközben Maryhez beszél), tehát egyértelműen passzív látvánnyá alakul, ahogy azt Laura Mulvey leírta a női alakkal kapcsolatban. A meghódítandó romkom hősnő ezzel veszélyforrássá alakul át, aki fenyegetést jelent a férfira nézve. Mary városról városra követni kezdi a férfit. Steve félelme a cselekmény során egyre csak fokozódik, azt hiszi, hogy a nő az életére tör. Persze e mögött nincsen valós veszély. Számos olyan jelenetet láthatunk a filmben, ahol Mary amúgy ártalmatlan tettei, mozdulatai félelmet váltanak ki a férfiből. Azzal pedig, hogy a hősnő veszélyforrást kezd jelenteni a férfire nézve, a romantikus vígjáték átfordul thrillervígjátékba.

A *Rossz tanár* hősnője is használja az erotikát a férfiak manipulálására, azonban az ő motivációja nem olyan „erkölcsös”, mint Maryé. Miután kidobja vőlegénye, Elizabeth egyetlen célja, hogy találjon egy gazdag férfit, aki eltartja (vőlegényétől is ezt várta el), s ezért bármit hajlandó megtenni. Míg az *Ő a megoldás*ban ez az erotikus, veszélyes, csábító nő csak a film

elején tűnik föl, mintegy katalizátorként Steve félelméhez, addig a *Rossz tanár* hősnője végigviszi ezt a tulajdonságot, amely a manipulációja szerves részét képezi.

Mindkét hősnőnél a mentális és viselkedésbeli zavar valamilyen formája mutatkozik meg.<sup>29</sup> Ha diagnosztizálni próbálnánk a két hősnő devianciáját, Marynél az Asperger-szindróma, Elizabethnél pedig az antiszociális személyiségzavar tűnne kézenfekvőnek. Mindkét devianciaforma viselkedési-beilleszkedési zavarokban mutatkozik meg. Mary nem tudja, hogyan viselkedjen társas szituációkban, nem tudja értelmezni és alkalmazni az alapvető emberi gesztusokat sem (így a főhős félelmeit, illetve annak jeleit sem képes felismerni).

Míg Mary devianciája a film során fokozatosan elkülönül a többi „szerepétől” (mint Karrierista nő és mint csábító démon), addig Elizabeth karakterében az erotikus csábító és a deviancia (a mentális zavar) szerves egységet alkot, végig együtt működik a karakterben (s ezáltal szintén felidéri az erotikus/pszichothriller nőkaraktereit, lásd például a *Végzetes vonzerő* vagy az *Elemi ösztön* csábítóját, akiket szintén az erotikus vonzerő, illetve valamilyen mentális zavar jellemez). Elizabeth az antiszociális személyiségzavar szinte összes jellemzőjét magán viseli. Énközpontú, fogyatékos erkölcsi érzékű, viselkedését saját szükségletei irányítják, nem törődik mások igényeivel (egy tanári értekezleten sem vesz részt, kollégái kéréseit semmibe veszi), nem érez empátiát (mikor meglátja egyik diákját sírni a folyosón, rögtön továbbáll), hajlamos az állandó hazudozásra, másokat manipulál saját érdekeinek megfelelően, semmibe veszi és folyamatosan megsérti mások jogait, s emiatt gyakran összetűzésbe kerül a törvénnyel, s ahogy az antiszociális személyiségzavarral küzdők nagy része, kábítószer is fogyaszt<sup>30</sup> (számos jelenetben marihuánát szív, íróasztala alsó fiókja tele van különböző kábítószerrel).

Bár mindkét filmben központi szerepű a deviancia és annak hatása a hősnők környezetére, a két film eltérő „megoldással kísérletezik” ennek kezelésére. Az *Ő a megoldás*ban a műfaj roncsolását láthatjuk, mivel a hősnő nem veti le devianciáját és az ahhoz kapcsolt

29 Fekete Sándor: *Deviancia és társadalom*. p. 265.

30 Rosta Andrea: *A deviáns viselkedés szociológiája*. p. 116.



Rossz tanár (Cameron Diaz)

maszkulin vonásait, míg a *Rossz tanár*ban ez megtörténik, így ez a megoldás a műfaj megerősítéséhez vezet. Az *Ő a megoldás*ban a romantikus vígjáték narratív konvencióinak sérülése a történet lezárásában is tetten érhető. A felek nem egyesülnek a film végére, pedig ennek megvan a lehetősége. Steve idővel rájön, hogy Mary mégsem jelent veszélyt, ráadásul a furcsa viselkedését is el tudja fogadni. Egy film végi jelenetben meg is védi őt sértegetőitől, és felsorolja értékeit. Ekkor elgördül az az akadály, amely eddig elválasztotta a párt. A hősnő azonban nem a férfit választja, hanem saját devianciáját. Itt mutatkozik meg a film legendahagyóbb újítása. A devianciát ugyanis nem legyőzendő akadályként, hanem értékként kezeli a film. A fő konfliktus nem a szerelmi hajszra lesz, hanem a hősnő választása a normális élet (a feminin pozíció) és a deviancia (a maszkulin pozíció) között. A film egy egész epizódot szentel a normalitás és a deviancia harcának egy háromlábú gyermek történetén keresztül. A kórház előtt két drukkoló tábor alakul ki: a lábpártiak (akik a devianciát képviselik) és a lábellenzők (akik a normalitást). Érdekes összefüggésre lelhetünk, ha a kislány harmadik lábát (amelyet kifejezetten úgy írnak le, hogy az a két lába között nőtt ki) egy oda nem illő falloszként értelmezzük. (S nyilván az sem véletlen, hogy az esetről riportot készítő híradós

egy régen pénisszel rendelkező nővel készít interjút.) Ebben az értelmezésben a lábpártiak a kislány „maszkulinitása” mellett (ami a devianciát jelenti), a lábellenzők pedig a femininitása (a normalitás) mellett tűntetnek, és követelik a harmadik láb levágását (tehát a fallosz eltüntetését). A hősnőnek döntenie kell, hogy melyik táborhoz csatlakozik, s természetesen a lábpárti, deviáns csoportot választja.

Mary azzal, hogy a férfit üldözte, a normális életet (és a feminin pozíciót) is hajszolta, végül ezt feladja, és csatlakozik a többi furcsa, kitaszított alakhoz. Ahogy a hősnő mondja a film végén: „*Találj valakit, aki csak annyira normális, mint te, vagy akár egy csomó mindenk.*” A romkom narratíva szétrombolásával a szokásos „üzenet” is sérül, ráadásul a hősnő nemcsak a társadalmi nemének megfelelő pozícióba nem tér vissza, de még a társadalom normái alól is kibújik. Ezzel kilép az elvárások láncából, amiket nőként (találjon párra, éljen normális/nőies életet) kellene követnie. A film (műfajt romboló) újítása tehát az, hogy a hősnő nem nőként, a férfi társaként találja meg identitását, hanem deviánsként.

A *Rossz tanár*ban is megfigyelhető a romantikus vígjáték műfaji roncsolása, mivel középpontjában nem a Karrierista, hanem inkább a thrillerekből ismerős erotikus, démoni nő áll. A deviancia azonban nem

„önállósul” és nem képez értéket, hanem a hősnő (pontosabban egy antihős(nő)) negatív tulajdonságait bővíti. S ez érthető is, ha figyelembe vesszük, hogy az antiszociális magatartás egy sor olyan más devianciát is generál, amely a jogilag védett értékeket is sérti (például bűnözés, kábítószer-használat).<sup>31</sup> A hősnőnek (hasonlóan a Karrierista karakteréhez) magától kell rájönnie, hogy nem a „helyes úton” jár. A „helyes út” megtalálásában pedig egyik munkatársa, a tornatanár Russel (Jason Segel) segíti, aki a film során végig udvarol neki, s ő az egyetlen, akit a hősnő nem manipulál céljai elérésének érdekében. Egyidejűleg ő az a történetben, aki, átlátva a nő mesterkedéseit, a hagyományos romkom hősnőt látja benne, vagyis a nőies nőt.

Elizabeth eredeti motivációja, hogy találjon egy gazdag férfit, aki eltartja, beteljesülni látszik egy másik (gazdag) férfi (Justin Timberlake) megjelenésével. A hősnő azután változik meg, hogy odaadja magát a gazdag férfinak. A csábító, erotikus nő karakterével való „szembesítés” döbbsenti rá, hogy ő mégsem ilyen, tehát feladja maszkulin énjét. Az erotikus démon álcája ezzel lehullik róla, s ezután fordul elő először, hogy elfogadja a tornatanár közeledését. Az erotikus „álca” lehullásával egyszersmind devianciája is elillan, tehát maszkulinitása minden rétegét leveti, mivel csak így találhat vissza a hagyományos feminin pozícióba. Az új évben, az iskolakezdésnél már egy teljesen új nőt láthatunk, aki részt vesz az iskolai programokban, barátkozik a kollégáival, nem pedig kihasználja őket, és hivatását is megtalálja, nevelési tanácsadó lesz – tehát tulajdonképpen egyfajta anyai szerepbe helyezkedik.

A két film kétféle megoldása jellemzően korrelál a filmek kritikai fogadtatásával. A *Rossz tanár* a deviáns hősnő „legyőzésével”, megszüntetésével helyreállítja a patriarchális világ rendjét és kedvező fogadtatásra talál (már készül is a folytatás). A sokkal radikálisabb *Ő a megoldás*, amelyben a hősnő kilép a patriarchális keretektől, fogadtatása igen rossz volt: 2009-ben öt Arany-Málna-jelölést is kapott. Véleményem szerint az

Arany-Málna-jelölések azt mutatják, hogy a film konvencióromboló jellegéből adódóan kategorizálhatatlan (értékelhetetlen) lett, és egyszerűen rossz romantikus vígjátéknak minősítették.

### *Deviáns hősnő a romantikus vígjáték határán*

A *Személyiségtolvaj* (*Identity Thief*, Seth Gordon, 2013) és a *Tammy* (Ben Falcone, 2014) deviáns hősnőinek ábrázolásánál a mentális (viselkedésben megnyilvánuló) deviancia mellett már a fizikai deviancia megjelenítése is főszerepet kap. A fizikai devianciát ugyan nem tartják kifejezetten női devianciaformának, azonban a filmekkel összekapcsolva már kidomborodik a nőikkel/nőiességgel való kitüntetett kapcsolata. A fizikai deviancia definíciója szerint egy adott kultúrában az átlagosnak, megszokottnak, „normálisnak” értékelt külső megjelenéstől eltérő fizikai tulajdonságokkal rendelkező személyt jelöli. Ilyen fizikai devianciaformának tartják például az elhízást, alacsony termetet stb.<sup>32</sup> A kapitalista, fogyasztói kultúrában „normális” testen a fiatal, karcsú, „szép” testet értik. A hollywoodi mozinak kezdetektől fogva nagy szerepe van az ideális külső képzetének kialakításában. A hollywoodi álomgyár által kitermelt sztároknak ugyanis mindenkor meg kellett felelniük a fizikai tökéletesség eszményének.<sup>33</sup>

A fizikai tökéletességnek való megfelelés ugyanakkor jobban sújtja a nőket, mint a férfiakat, mi több, a „szépség mítosza” egyenesen a nőiességgel kapcsolható össze (lásd a női nem mint szebbik nem kifejezést). Naomi Wolf *A szépség kultusza* című könyvében leírja, hogy a „szépségmítosz” egyfajta társadalmi ellenőrző szerepet tölt be, amely a patriarchális rendszerek velejárója. A nők a „szépség mítoszában” való megfeleléssel ugyanis azokat a szerepeket éltetik, amelyeket a patriarchális világ erőltet rájuk.<sup>34</sup> A fizikai tökéletesség ma is alapvető fontosságú a hollywoodi filmben, s a nőket (női sztárokat) ez fokozottabban érinti, mint a

31 Fekete Sándor: *Deviancia és társadalom*. p. 111.

32 ibid. p. 44.

33 Featherstone, Mike: *A test a fogyasztói kultúrában*. In: Featherstone, Mike – Hepworth, Mike – Turner, Bryan S.: *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Budapest: Jászöveg Műhely, 1997. p. 83.

34 Wolf, Naomi: *A szépség kultusza*. Debrecen: Csokonai, 1999. pp. 23–27.

férfiakat. A *Személyiségtolvaj* és a *Tammy* deviáns hősnői fizikai devianciájukkal tehát nem csupán a romantikus vígjátékok, de általánosságban a hollywoodi film (illetve az egész nyugati tömegkultúra) alapvető normáit is megkérdőjelezzik.

Mindkét film hősnőjét Melissa McCarthy alakítja, akinek neve mára egybeforrt azzal az antiszociális nőfigurával, amelyet 2010 óta minden szerepében megformál. Első deviáns karakterét az *Ilyen a formám* (*The Back-up Plan*, Alan Poul, 2010) mellékszerepében alakította. Ezután következett a *Koszorúslányok* (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011) deviáns nőfigurája, amely Oscar-jelölést hozott a színésznőnek a legjobb női mellékszereplő kategóriában. Ez a jelölés a karakter életképességét is igazolta, úgyhogy a színésznő ezután kizárólag ilyen nőfigurákat alakított, de már főszerepekben. A *Személyiségtolvaj* és a *Tammy* is ennek egy-egy példája.

A *Személyiségtolvaj* bűnügyi vígjátékként indul, amelyben a hősnő, Diana (Melissa McCarthy) elrabolja egy egyszerű családapa, Sandy (Jason Bateman) személyiségét, hogy bankkártyáit lemeríthesse. A férfi útnak indul megkeresni a nőt, aki tönkretette hírnevét, és megpróbálja őt a rendőrség kezére adni, közben jobban megismerik egymást. A *Tammy* hősnője, miután kirúgják állásából, és férje is megcsalja, útnak indul nagymamájával (Susan Sarandon) a Niagara-vízeséshez, útközben pedig találkozik a neki rendelt férfital. Mindkét filmben megvan ugyan a romantikus vígjátéki narratíva lehetősége, azonban az csak a *Tammy*ben teljeseedik ki. Ehhez (mint azt az előző fejezetben láthattuk) az szükséges, hogy a deviáns nőkarakter levesse devianciáját és maskulin tulajdonságait. Mindkét film megidézi tehát a romantikus vígjátékok hagyományos narratíváját, de a (mentális zavar mellett megjelenő) fizikai deviancia miatt nem csupán megkérdőjelezzik azt, de a komikum fő forrásává is teszik ezt a devianciaformát. Mindkétszer megfigyelhető az a szándék is, hogy a deviáns nőkaraktert összeegyeztessék a hagyományos romkom hősnő típusával, ami mindkét filmben kap egy sajátos funkciót is: a nevetetés eszközévé válik. Mind Diana, mind Tammy ugyanis többszörösen ellentmond a hagyományos romkom hősnőkhöz kapcsolt vizuális normának: alacsonyok és ducik (ami a színésznő természetes testi

adottságából fakad), ehhez mindkét film az ápolatlanságot, a lustaságot és a falánkságot kapcsolja még hozzá. Mind a *Személyiségtolvaj*, mind a *Tammy* a hősnők (elsősorban fizikai) devianciáját használja fel arra, hogy a romantikus szálát megkérdőjelezzék, és eközben nevetésre készítse a nézőt.

A *Személyiségtolvaj*ban Diana többször is közeledni próbál Sandyhez. Ezekben a jelenetekben a nézőt az készíti nevetésre, hogy Diana nincs tudatában fizikai devianciájának, és megpróbálja a hagyományos romkom hősnők bőrébe bújni (és komolyan is veszi ezt a szerepet), ami meglehetősen kellemetlen a férfi számára, aki megpróbálja elhárítani Diana közeledését. A *Tammy*ben ugyanezzel a megoldással találkozhatunk. A hősnő teljesen biztos vonzerejében, hasonlóan Dianához, s azzal dicsekszik nagymamájának, hogy szinte túl könnyű dolga van a férfikkal. A néző persze tisztában van azzal, hogy ez nem igaz, s ugyanúgy nevetés nélkül próbálkozásain, mint ahogy a *Személyiségtolvaj*ban is tette.

Mindkét filmben kísérlet történik a deviancia felszámolására. A *Személyiségtolvaj*ban Diana abban a jelenetben kerül legközelebb ehhez a pozícióhoz, amikor külsejét teljesen átváltoztatják. A luxus szállodai jelenetben a profi személyzet rávezeti őt a „helyes” szépítkezés módjára, szolid ruhákat adnak rá, új frizurát és elegáns sminket kap. Diana új külsejével lassított felvételen vonul a férfi felé, egyfajta jelenésként (a vizuális élvezet tárgyaként) feltűnve a vásznon. Ezzel együtt személyisége is átalakul. Leveti agresszív, maskulin énjét, kedvessé, szerénnyé és érzékennyé válik, megnyílik a férfinak, és elmeséli élettörténetét, ami mostani (deviáns) életviteléhez vezetett. A férfi ebben a jelenetben kerül a legközelebb Dianához, megdicséri külsejét, és szeretné, ha ilyen maradna, mivel szerinte ez az ő igazi énje. Tehát a kettejük közötti romantikus kapcsolat lehetőségéhez akkor kerül a legközelebb a történet, amikor a hősnő megszabadul maskulin és deviáns vonásaitól, s femininitása hangsúlyozódik. Az átváltozás azonban csak egyetlen jelenet erejéig tart. Diana hamar visszaváltozik deviáns nővé, így ez az epizód nem változtat hősnők helyzetén, nem kaphatja meg a férfit. Deviáns viselkedése sem változik meg azzal, hogy külsejét „normalizálták”. A *Személyiségtolvaj*ban tehát a

romantikus vígjátéki szál csak idézőjelben, a nevetetés eszközeként, illetve teljes egészében csak egy jelenet erejéig tűnik fel.

A *Tammy*ben az átváltozás fokozatosan megy végbe, végigkíséri az egész narratívát. Tammy a film első felében a *Személyiségtolvaj*ban alakított karaktert hozza, egészen addig a pontig, amikor találkozik a neki rendelt nagy Ő-vel. A csábítást, hasonlóan Dianához, agresszív módon kezdi meg, ami elsőre elrettenti a férfit. Az ezt követő jelenetekben Tammy megkezdi átalakulását, hogy megfeleljen a férfi elvárásainak, és visszataláljon a feminin pozícióba: hódító, agresszív, maskulin tulajdonságait elhagyva visszafogottan, sőt szégyenlősen kezd viselkedni a férfival.

Tammyn kívül a film összes többi fontos nőkaraktera is deviáns vagy valamilyen módon normasértő. A nagymamát például alkoholizmusa és promiszkuitása keveri folyton bajba. (Ez utóbbi egyértelműen utal a Kurva archetípusára.) A másik két fontosabb nőkarakter pedig egy leszbikus pár. Azonban csak a hősnő változik meg, amit a neki szánt férfi megjelenése indít el. Tammy a hódító (maskulin) pozíciójából a meghódítandó (feminin) pozíciójába kerül át, amit gesztusaival, mimikájával egyértelműen kihangsúlyoz. Átalakulásának utolsó lépése külsejének megváltoztatása. Miután kisminkelik, csinos ruhába öltöztetik, gubancos, kócos haját kifésülik, külsőleg is visszatalál a hagyományos női pozícióba. Nagymamája meg is jegyzi: „Így már egész nőies vagy.” A következő jelenetben a férfi és Tammy kapcsolata a kezdeti felállás ellentétébe fordul. A férfi keresi Tammy társaságát, udvarol neki, megdicséri külsejét, fizikailag is közeledik hozzá. Ezzel helyreállt a romantikus vígjátékok hagyományos narratív sémája, a film ennek megfelelően hagyományos romantikus vígjátéki befejezéssel zárul.

A *Tammy* narratív megoldása tehát a *Rossz tanár* példáját követi. Mindkét film azt bizonyítja, hogy a hagyományos romantikus vígjáték műfaji konvenciói csak egy feminin (vagy azzá változó) hősnővel teljesíthetnek ki. A különbség csak annyiban mutatható ki, hogy a *Tammy*ben a mentális (viselkedésszerű) deviancia mellett a fizikai devianciát is meg kell szüntetni ahhoz,

hogy a narratív konvenciók beteljesüljenek. A *Személyiségtolvaj*ban (leszámítva az átalakulás jelenetét) Diana nem szabadul meg deviáns, antiszociális énjétől, ugyanakkor a narratíva őt is megbünteti, börtönbe kerül hitelkártyacsalásért. Azonban a börtön hatása sem változik meg, agresszív, antiszociális viselkedését a film során mindvégig megőrzi (a film utolsó jelenetében például rátámad az őrökre). Mivel végül nem jön össze a férfival, a narratíva sem tereli őt vissza a hagyományos, passzív női pozícióba. Dianának nem szükséges femininnek lennie, mivel ezt a pozíciót Sandy felesége már birtokolja, s „normálissá” sem kell változnia, mivel ezzel éppen azt az egyedi tulajdonságát veszítené el, ami miatt Sandy családja befogadta őt. Diana szerepe ugyanis abban merül ki a film végén, hogy szabályszerű magatartásával izgalmat csempésszen egy szabálykövető és emiatt kissé unalmas amerikai család hétköznapjaiba.

Mind a deviáns Karrierista, mind a fizikai devianciával rendelkező romkom hősnők esetében azt láthattuk, hogy a deviancia és az ahhoz kapcsolódó maskulin jellemvonások összeütközésbe kerültek a hollywoodi ideológia normatív női szerepfelfogásával. A hősnők devianciája megakadályozta, illetve szétvetette, vagy idézőjelbe tette a romantikus vígjáték műfaji és narratív konvencióit, ami csak e jellemvonások elhagyásával állhatott helyre.

### A deviáns nő mint férfi

A nők aktív pozíciója csupán egyetlen műfajban nem váltja ki a (deviáns) férfias jegyek kötelező felszámolását, ez pedig az akciófilm műfaja. Fontos megjegyezni, hogy ebben az esetben is csak akkor, ha női prota-  
21

tagonistáról és nem mellékszereplőről van szó, mivel a mellékszerepekben itt is szinte kivétel nélkül a hagyományos, női, passzív pozíció jelenik meg. A női mellékszereplőknek ugyanis a műfajban az a funkciójuk, hogy a főhős megmenthesse, illetve jutalmul megkaphassa őket az akadályok leküzdése után.<sup>35</sup>

Női protagonisták a 70-es, 80-as években kezdtek feltűnni az akciófilmek világában, például a *Charlie*

35 Knight, Gladys L.: *Female Action Heroes. A Guide to Women in Comics, Video Games, Film, and Television*. Santa Barbara: ABC-CLIO/Greenwood, 2010. p. x.

angyalai sorozatban (Ivan Goff – Ben Roberts, 1976–1981).<sup>36</sup> A női akcióhősök feltűnése azonban nem alakította át ennek az alapvetően maskulin műfajnak a hősről kialakított konvenciókat. A hagyományos (férfi) akcióhős a maskulinitás jellemző jegyeivel bír: aktivitás, függetlenség, agresszió, fizikai erő stb. A nők protagonistaként e hagyományokat követik, és a férfi aktív pozíciójába helyezkednek.<sup>37</sup>

Ahhoz, hogy a női akciósztárok szerepeltetése trenddé válhatott Hollywoodban, a Kurva archetípusának beépítésére volt szükség az akciófilm műfajába. Alapvetően kétfajta stratégia mutatható ki a női akcióhősök ábrázolásában. A fizikai erőhöz társuló férfias vagy a nőiséget hangsúlyozó csábító, erotikus külső. Ez utóbbi a Femme Fatale alakjából merítkezik, aki az erotikus hatalmat gyakorló nőt megjelenítve (a Kurva archetípusának egy változataként) a maskulin oldalnak felel meg. A női akcióhőst szerepeltető kortárs hollywoodi filmekben ez utóbbi megoldás terjedt el.

A női akcióhősök maskulinizálásának narratív következményei is vannak. A történetekben a hősnők tetteinek indítékát gyakran az apjukhoz vagy egy apafigurához fűződő kapcsolatban határozzák meg, ezzel jelezve, hogy közvetlenül vagy közvetve az apa, vagyis egy férfi nevelte őket ilyen „maskulinná”. Ez látható többek között a *Lara Croft*-ban, a *Charlie angyalaiban* és az *Elektrában* is. Ugyanakkor a cselekménybe szőtt szerelmi szálak megoldásaiban is jól látható a női maskulinitás, illetve a maskulin pozíció kiemelése. A férfi mellékszereplőhöz kapcsolódó szerelmi szálakban ugyanaz a megoldás figyelhető meg, mint amit a Kurva archetípusára vonatkozóan láthattunk. A női akcióhős csak abban az esetben jön össze a narratíva szerint neki rendelt férfival, ha az eléggé „nőies”, passzív, kedves stb., tehát nem jelent fenyegetést a hősnő maskulin pozíciójára nézve. A *Charlie angyalaiban* például, miután kiderül az addig kedvesnek és védtelennek tűnő férfiről (akivel az egyik angyal romantikus viszonyt is kezdett), hogy valójában egy manipulatív, veszélyes bűnöző, a narratíva

megbűnteti: a film végére meghal. Ugyanezt láthatjuk a *Lara Croft 2*-ben is (Jan de Bont, 2003). A romantikus szál a hősnőhöz hasonló kemény, maskulin férfival itt sem teljesezhet be, ráadásul a hősnő maga végez a veszélyessé váló férfival.

A maskulin és feminin szerepek és pozíciók tehát megvannak a női akcióhősöket felvonultató filmekben is, csak az új leosztásnak megfelelően megfordítva. A működési séma ugyanaz marad, ami világosan mutatja, hogy a hollywoodi filmben megszokott maskulin-feminin pozíciók és az ahhoz kapcsolt narratív konvenciók az akciófilmekben fontosabbá váltak, mint a szereplők biológiai neme.

A Deviáns Akcióhősnő típusát egyszerre jellemzi a mentális és fizikai deviancia, a férfias külső és viselkedés. A *Személyiségtolvaj* ebből a szempontból még csak átmenetet képez, mivel keveredik benne a férfi- és női pozíció, a *Női szervek* (*The Heat*, Paul Feig, 2013) azonban már a legteljesebb példáját nyújtja ennek a nőkarakternek. A *Személyiségtolvaj* és a *Női szervek* hősnőinek antiszociális személyiségzavara (annak maskulin jellege miatt) tökéletesen illeszkedik az akciófilmek szüzséjéhez. A hősnők maskulinitása és devianciája több szálon is összekapcsolódik. Az antiszociális személyiségzavarral küzdők döntő többsége eleve férfi, ráadásul ez a devianciaforma számos olyan tulajdonsággal is jár, amelyet elsősorban férfiakhoz szoktak kapcsolni, mint a hatalomra törekvés vagy a fizikai agresszió.<sup>38</sup>

A *Személyiségtolvaj*hoz hasonlóan a *Női szervek*ben is Melissa McCarthy alakítja az antiszociális nőfigurát, de partneréül nem egy férfit, hanem egy másik nőt kap. A történet szerint Mullins, a bostoni rendőrnagy (Melissa McCarthy) egy drogügylet felgöngyölítése során kénytelen együtt dolgozni az arrogáns FBI-ügynökkel, Ashburnnel (Sandra Bullock). A *buddy movie* kritériumainak megfelelően a filmben a két eltérő jellem ütköztetéséből fakadnak a poénok. Az ilyen típusú filmekben szinte kizárólag azonos nemű (és többnyire férfi) karaktereket párosítanak, mivel az

36 ibid. p. 44.

37 Innes, Sherrie A.: Introduction. „Boxing Gloves and Bustiers”: New Images of Tough Women. In: Innes (ed.): *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 15.

38 Rosta Andrea: *A deviáns viselkedés szociológiája*. p. 116.



Női szervek (Sandra Bullock)

eltérő nemű és gondolkodású/jellemű párosítás inkább a romantikus vígjátékok alapreceptje szokott lenni.

A *Személyiségtolvajban* jól megfigyelhető ez a probléma. A filmben, mint láthattuk, a két főszereplő közötti romantikus szál csak idézőjelben, a nevetetés eszközeként kapott helyet a narratívában. A film inkább a férfi plusz férfi felállást reprezentálja, mivel Diana (az átváltoztatását leszámítva) inkább férfiként, férfipozícióban tűnik fel, mind Sandy, mind pedig a közönség szemében. Emellett mind a mentális (antiszociális magatartása), mind a fizikai devianciája (duci alkata) ezt a férfias képet támasztják alá. Antiszociális magatartása leglátványosabban a fizikai agresszióban mutatkozik meg. Diana többször is hirtelen rátámad emberekre, elsősorban férfiakra, akiknek esélyük sincs vele szemben. Férfiassága szorosán összekapcsolódik duci alkatával (tehát fizikai devianciájával), ami fizikai erejét is demonstrálja. Erősebb a férfiaknál is, szinte emberfeletti ereje van. A cselekmény során többször is autóbalesetet szenved, de mindkét esetben sértetlenül áll fel. A második balesetet már a férfi sem állja meg csodálkozás nélkül, és így kommentálja a történetet: „Hogy nem haltál meg? Elütött egy autó! Egyáltalán ember vagy?” A *Személyiségtolvaj*

inkább buddy movie-ként, semmint romantikus vígjátékként funkcionál, és az előbbi kritériumainak megfelelően tulajdonképpen egy férfi- és egy másik férfi-(ként ábrázolt) karakter párosításával játszik el.

A *Női szervek*, hasonlóan a *Személyiségtolvajhoz*, megkérdőjelezi, illetve idézőjelbe teszi a hősnők nőiességét, így az eredetileg két női főhőst párosító felállás tulajdonképpen átalakul két férfi(as nő) párosává. Mullins és Ashburn férfiassága az előző filmhez képest sokkal hangsúlyozottabb. A fentebb elemzett férfipozíció és az azokhoz kapcsolt férfias vonások a női protagonistákat bemutató akciófilmek hagyományaihoz igazodnak, a férfi szereplők ennek megfelelően csak a periférián kapnak helyet a narratívában, a cselekmény aktív előmozdítói a női karakterek lesznek.

A női hősök férfias pozíciójának demonstrálására a film vizuális és narratív eszközöket is alkalmaz, hasonlóan a *Személyiségtolvajhoz*. Mullins a film teljes ideje alatt férfiruhában jár, öltözkét egy lompos férfipóló és mellény, illetve mackónadrág teszi ki. Kollégái is férfiként kezelik, a film számos vizuális poénja pedig kifejezetten a férfias külsejére alapoz. Ashburn több alkalommal is összetéveszti őt egy



hasonló testalkatú, nagydarab férfival. Mindezek mellett Mullins meglehetősen érzéketlen minden finom, „nőies” dolog és szokás iránt is. Ashburn lakásán járva például meglepődik, amiért az pizzasát hűz alváshoz, illetve, hogy függönyökkel díszíti lakását. Az ő lakásának ablakai be vannak deszkázva, a hűtőjében pedig nem élelmiszereket tart, hanem különféle lőfegyvereket, világháborús gránátokat, és egy aknavetőt. Azonban Ashburn ábrázolása sem válik nőiessé. Munkahelyi öltözetének megfelelően végig öltönyt, nadrágot és inget visel. De (Mullinssal ellentétben) férfias megjelenését a környezete folytonosan szóvá teszi. Egy egész jelenet épül egy ilyen párbeszédre, amikor Mullins családja arról faggatja őt, hogy valójában nem férfi-e, vagy esetleg nem változtatott-e nemet. A hősnők férfias ábrázolása mellett Mullins esetében a fizikai deviancia is hangsúlyos marad. Amellett hogy férfiruhában jár, meglehetősen ápolatlan, haja kócos és zsíros, ruhái nyúzottak és elhasználtak, lakása pedig rendetlen és mocskos. Mindezekhez jön a színésznő természetes testi adottsága: alacsony és duci, ez utóbbi azonban (hasonlóan a *Személyiségtolvajhoz*) férfias fizikai erejét demonstrálja.

A *Női szerek* tehát a hagyományos férfi-női/aktív-passzív pozíciók helyett két aktív nőkaraktert állít a középpontba. A hősnők férfi pozíciójának hozományaként mindkét hősnő a Kurva figurájának egy-egy változatát reprezentálja. Ashburn a jól ismert Karrierista típusát idézi, míg Mullins a Kurva archetípusának legszélsőségesebb változataként a Deviáns Akcióhősnőt. Az eddig elemzett deviáns hősnők közül, amelyek a Kurva valamelyik alakváltozatával keveredtek (így jött létre a deviáns Femme Fatale, illetve a deviáns Karrierista), Mullins figurája szolgáltatja a legszélsőségesebb Kurva alternatívát. Alakjában ugyanis keveredik a mentális (antiszociális személyiségzavar) és fizikai deviancia (ápolatlanság, elhízás), illetve a férfias külső és pozíció. Az eddig elemzett nőfigurák közül tehát Mullins alakja távolodott el legjobban a hagyományos női szerepektől.

A *Női szerek* újítása a két figura narratív kezelésében is megfigyelhető. Ashburn karakterében a Karrierista alakja köszön vissza, és kezdetben a karak-

terhez kapcsolt minden tulajdonságát is megjeleníti. A film nyitójelenetében Ashburn ügynököt egy razzia alatt láthatjuk, munkatársai közül egyedüli nőként vesz részt az akcióban, ráadásul jobban is teljesít férfi kollégáinál. Alakjában a *Beépített szépség* (*Miss Congeniality*, Donald Petrie, 2000) címszereplőjének karakterére ismerhetünk rá. Csak a munkájával van elfoglalva, kollégái férfiként tekintenek rá, nincsenek barátai, se szerelme. A kezdeti felállásban tehát a Karrierista és a hozzá kapcsolt tulajdonságok hagyományosan negatív reprezentációját láthatjuk, azonban a karakterben megbúvó férfias tulajdonságok (amelyek a romantikus vígjátékokban a nagy Ő jelenlétében, illetve annak hatására szűnnek meg) nem problémaként jelennek meg, hanem az események aktív előmozdítását, a bűnügy megoldását segítik elő.

Hasonlóan működik Mullins figurája is, akinek devianciája, antiszociális magatartása és férfias vonásai szintén a bűnügy felgöngyöltésében segítenek, illetve az akciószekvenciákat teszik érdekesebbé, viccesebbé. Külseje és viselkedése miatt sokszor nézik bűnözőnek, azonban ez nem válik hátrányává, hiszen segít neki megtéveszteni a valódi bűnözőket, így a letartóztatás is könnyebben megy a számára. Az antiszociális viselkedés számos jellemzője (mint a kevés felelősségérzet, az impulzív dühkitörések, mások igényeinek, érzelmeinek semmibe vétele, az empátia és büntudat hiánya, mások manipulációja és jogainak folyamatos megsértése)<sup>39</sup> a történet során pozitív előjelet kap, mivel azokat Mullins elsősorban a bűnözők ellen veti be, ezzel is elősegítve munkája hatékonyságát. A devianciának ezt a pozitív értékelését a filmben Ashburn ki is mondja, mikor megvédi a kollégái által kigúnyolt és egyszerűen elmebetegnek bélyegzett Mullist: „Azért azt tisztázzuk, miről is szól ez az elmebetegség. Hogy jól dolgozik? Megvédi az embereket? Üldözi a bűnt? Mert, ha arról szól, akkor remek. Legyünk bolondok, hajrá, költözzünk be a diliházba!”

A *Női szerek* narratívája ennek megfelelően nem bünteti meg egyik hősnőt sem férfias, illetve deviáns viselkedéséért, hanem mindkét tulajdonságot érték-ként kezeli és a cselekmény előmozdításának szolgálatába állítja. A deviancia érték-ként kezelését, mint

láthattuk, az *Ó a megoldás*ban még a romantikus vígjáték narratív konvencióinak szétesése követte. A *Női szervek*ben központi romantikus szál hiányában (a női hősnőket felvonultató akciófilmekhez hasonlóan) a nőkarakterek maszkulin pozíciója nem okoz problémát. Ennek megfelelően sem a férfias pozíciót, sem a deviáns viselkedést nem bünteti meg a narratíva. Ashburn karakterének a film elején felvázolt magányát pedig nem egy romantikus kapcsolat, hanem Mullins barátsága pótolja. A női barátság ilyenforma felhasználását Sandra Bullock egy korábbi filmjében, a *Beépített szépség 2*-ben (*Miss Congeniality 2: Armed and Fabulous*, John Pasquin, 2005) már láthattuk, ahol a szerelmi szálát szintén kiiktatták a történetből.

A *Női szervek* narratívájának célja (a bűnügy megoldásán túl) tehát nem a hősnők visszaterelése a femininitás irányába, sokkal inkább a férfikarakterek megbüntetése. A történet során a pszichoanalízis és az abból merítkező feminista filmelmélet számos fogalma konkrét formában is tematizálódik, mint az aktív nézés, a kasztrációs szorongás és az ahhoz büntetesként kapcsolt sadizmus. Az aktív nézés Ashburn figurájához kapcsolódik, aki elsősorban eszével tűnik ki férfi kollégái közül. A nyitójelenet razzijája alatt egyedül ő tudja feltérképezni a környezetét, ahogy Mary Ann Doane fogalmazott *Film és maszk* című tanulmányában: intellektuális nőként aktívan „néz és analizál”.<sup>40</sup> Ennek megfelelően egyedül ő veszi észre az asztal alá rejtett drogot és a falba rejtett fegyvereket. A kasztráció és az amiatt érzett szorongás többször is visszatérő motívuma a filmnek, amely a verbális fenyegetéstől egészen a konkrét kasztrálásig jut el. Mullins megalkuvó főnökét egy jelenetben az egész rendőrség előtt szégyeníti meg azzal, hogy felhívja a figyelmet a férfi „kasztráltságára”. Egy másik jelenetben az egyik letartóztatott bűnöző férfiasságára szegezi fegyverét, és orosz rulettet játszik vele, ezáltal minden egyes „lövessel” közelebb hozva a kasztrációs fenyegetést. Egy későbbi jelenetben (az eleve sadista hajlamokkal rendelkező) férfi bosszút akar állni a „kasztráló” nőn, és egy késsel illetve egyéb kínzóeszközökkel megpróbálja megkínózni őt. Ebben a két



Női szervek (Melissa McCarthy, Sandra Bullock)

jelenetben tehát konkrétan is megjelenik a kasztrációs szorongás, illetve az abból való menekülésként megjelenő sadizmus. A konkrét kasztráció áldozata végül az antagonista lesz, Ashburn ezzel a lövéssel állítja meg a gyilkolni készülő férfit.

Ebben a megoldásban ugyanakkor észrevehető az a gyakorlat is, ami a női hősökkel dolgozó akciófilmek sajátja. A női akcióhősök maszkulin pozícióját veszélyeztető domináns férfiak (jelen esetben nem a romantikus szálban feltűnő partnerek, hanem bűnözők) ugyanis minden esetben kiiktatódnak, vagy legalábbis megbűnhődnek a történetben. A narratíva tehát a fenyegető férfi dominanciájának kiiktatásával és a női főhősök maszkulin pozíciójának megerősítésével zárul.

<sup>40</sup> Doane, Mary Ann: *Film és maszk*. p. 32.

Mindeközben a deviancia is megerősítésre kerül. Mullinst kitüntetik hatékony munkájáért (amit antiszociális viselkedése segített elő), Ashburn jelleme pedig annyiban változik meg (Mullins hatására) hogy addigi merev, szabálykövető hozzáállását feladva egyre több szabályt és normát hág át. Ashburn Karrierista figurája tehát valamelyest átalakul ugyan, de nem a szokásos feminin oldal, hanem a Kurva archetípusának szélsőséges változata, a Deviáns Akcióhősnő irányába mozdul el.

Mint láthattuk, a *Személyiségtolvajban* a hősnő, maskulinitása ellenére, nem tölthetett be aktív férfi-pozíciót, mivel a film a romantikus vígjátékok narratíváját is megidézte (ugyanakkor csupán a nevetetés eszközeként). A *Női szervekben* romantikus szál hiányában a hősnők férfias vonásai mellé aktív férfi-pozíció is társult. Mullins karakterében a Kurva archetípusának legszélsőségesebb változatát láthatjuk, teljesen elvetve a hagyományos női szerepeket. Emellett a narratíva egyik hősnőt sem bünteti meg, ráadásul a devianciát (hasonlóan az *Ő a megoldáshoz*) a film értéként kezeli és a cselekmény előmozdítására használja fel.

## Összegzés

A nőiség és a deviancia viszonyának feltárásakor láthattuk, hogy a nőiség önmagában egyfajta másságot jelöl a patriarchális tudattalanban, amennyiben eltér a férfi képtől. Ez a társadalomban a női nemi szerepek leértékeléséhez, a hollywoodi filmben pedig a nőkarakterek archetipizált megjelenítéséhez vezet. Ugyanakkor, ha a nők megtagadják e leértékelt női szerepeket és az értéket képviselő férfias szerepeket választják, akkor deviáns megítélés alá kerülnek, amelyet mind a társadalom, mind a hollywoodi film megpróbál megszüntetni.

A deviáns hősnők, hasonlóan a Kurva többi megjelenési formájához, ezt a viselkedésmódot reprezentálják a hollywoodi filmen. Mindegyik Kurva figura a maskulin tulajdonságok átvételével lázad a hagyományos női nemi szerepek ellen, amit a hollywoodi film narratívája ugyanúgy kezel, mint ahogy azt a társadalom teszi deviáns tagjaival. Tehát nega-

tívan ítéli meg, és valamilyen szankcióval sújtja. A deviáns hősnő megítélése a Kurva figurájának többi változatához képest csak mennyiségi különbséget hoz, mivel a deviáns nő már nemcsak a patriarchális nézetrendszerre, de a társadalom alapvető normáira nézve is fenyegetést jelent. Ezek alapján a deviáns nőkaraktert a Kurva archetípusának szélsőséges megjelenési formájaként értelmezhetjük.

A kortárs hollywoodi romantikus vígjátékokban feltűnő deviáns Karrieristák esetében láthattuk, hogy a hősnők devianciája és maskulin vonásai hogyan feszítették szét a műfaj narratív konvencióit, mely a *Rossz tanárban* a hősnő devianciájának megszüntetésével helyreállt, az *Ő a megoldásban* azonban a hősnő az ún. „deviáns pályára” lépett, ezzel együtt pedig nőies szerepeit is elvetette.

A *Személyiségtolvajban* és a *Tammyben* a mentális deviancia mellett a fizikai deviancia problémája is középpontba került. A műfaj konvenciói a *Személyiségtolvajban* csupán egy jelenet erejéig álltak helyre, amikor a hősnőt „hagyományos” nővé változtatták, a *Tammyben* viszont az átalakulás a film egész cselekményét átszötte, amelynek végére a hősnő maskulinitása és devianciája is eltűnt, ezzel helyreállítva a romantikus vígjátékok szokásos narratíváját.

A Deviáns Akcióhősnők esetében pedig azt láthattuk, hogy a feminin oldalt elhagyva teljesen elférfiasodtak, és a férfiak pozíciójába helyezkedtek. A narratíva célja itt már nem a hősnők feminin pozícióba való visszatérése vagy a karakterek megbüntetése, hanem éppen e férfias pozíció megtartása volt. A Deviáns Akcióhősnők a női Akcióhősök legújabb megjelenési formájaként átveszik az akciófilmek maskulin főhőseinek pozícióját, ezzel fenntartva a műfaj konvencióit. Ezt mind vizuális, mind narratív szinten hangsúlyozzák. Ezzel együtt maskulin és deviáns tulajdonságaik pozitív értékelést nyernek, amelyet a cselekmény aktív előmozdítására használhatnak fel.

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy bár ez a fajta nőábrázolás a nőkre kényszerített, leértékelt női szerepek elvetésének lehetőségét felmutatva egyfajta feminista gesztusnak tűnhet, a hollywoodi film továbbra is csupán a férfias értékek mentén, a patriarchális világmépen belül tudja elképzelni a

nőket. A deviáns hősnőket csak akkor nem bünteti meg a narratíva, ha férfipozícióban, férfias külsővel és viselkedéssel (az antiszociális személyiségzavar ebbe olvad bele) jelennek meg. Így azok a nőkarak-terek, akik levetik a rájuk kényszerített női nemi szerepeiket, csakis úgy integrálódhatnak pozitív karakterként a hollywoodi filmek világába, ha megszűnnek nők lenni, és lényegében férfivá alakulnak. A nőiség továbbra is csak a konvencionális (patriarchális) nőszerepek mentén ábrázolható Hollywood számára, aminek hiányában a nők férfiakká válnak a filmekben.

Mária Melinda Mohácsi

### The character of the deviant woman in contemporary American comedies

This essay examines the phenomenon of the 'deviant woman' frequently present in contemporary Hollywood comedies, and underlines its tight conceptual connection with the stereotypes of masculinity. According to mainstream Hollywood ideology, women who perform traditional, passive, feminine gender positions are considered "normal", and women who refuse these stereotypes are considered "deviant". The former often represented in films as having masculine characteristics. The author argues that the archetype of the "Whore" in popular representations has a close connection with masculine characteristics – each sub-type of the Whore is defined by a certain masculine trait. The new element in the character of the deviant woman is that it goes against not only the patriarchal power system by possessing masculine characteristics, but violates the basic moral norms of society as well.

After a short introduction to the appearance of deviant women in film history, the author examines such films as *All About Steve* (Phil Traill, 2009), *Bad Teacher* (Jake Kasdan, 2011), *Identity Thief* (Seth Gordon, 2013), and *The Heat* (Paul Feig, 2013) in order to show the possible roles that can be performed by deviant heroines in different subgenres of comedy.

In romantic comedies the appearance of deviant women deconstructs the genre's narrative conventions thanks to the deviant and masculine features of the heroines, and generic conventions can only be restored in case the women abandon their non-feminine features and readjust themselves into feminine positions. In action comedies deviant heroines practically become men – they have mental and physical deviances, masculine appearance, behaviour and narrative positions.

Bartal Dóra

## Az „őrült tündér álomlány” figurája a kortárs amerikai romantikus filmben

Több mint tíz éve jelent meg az angolszász kritikai diskurzusban a „manic pixie dream girl” fogalma (Köbli Norbert fordításában: „őrült tündér álomlány”<sup>1</sup>). Eredete Nathan Rabinhoz köthető, aki 2005-ös kritikájában jellemezte így az *Elizabethtown* című film női főszereplőjét. Állítása szerint a manic pixie dream girl egy karaktertípus (vagy forgatókönyvírói toposz): elbűvölő, fiatal lány, aki színt visz a depressziós vagy merev férfi életébe, és kimozdítja őt valamiféle holtpontról, segíti az önkeresésben. Az MPDG a vágy tárgya, ágencia nélküli másodlagos szereplő, mivel létezése a férfi által meghatározott.<sup>2</sup> Ez a pejoratív meghatározás arra hívja fel a figyelmet, hogy az ilyen álomszerű női karakterek sokkal inkább narratív katalizátorként működnek, mintsem saját vágyakkal rendelkező komplex személyiségként. Tehát valójában dramaturgiai hiányosságként lehet tekinteni a jelenségre. Feminista szempontból szintén bírálható a karakter, mivel alárendeltségük a narratívákban azokat a nemi prekonceptiókat erősítik meg, miszerint a nők

csak gondoskodó vagy múzsai szerepkörben érvényesülhetnek a társadalomban.<sup>3</sup>

A manic pixie dream girl gyorsan beépült a popkultúra szókészletébe; könnyen felhasználható címkévé vált, paródiákat inspirált,<sup>4</sup> és visszamenőleg is elkezdtek keresni a filmtörténet korábbi furcsa lányait.<sup>5</sup> Sokan viszont úgy gondolták, épp az ilyen kategorizálás szexista és korlátozó, tehát ha minden hasonló női karaktert sablonosnak és idegesítőnek bélyegzünk, figyelmen kívül hagyva a különbségeket. Ki is jelentették, hogy a fogalom halott, és ideje, hogy elfelejtsék a kritikusok.<sup>6</sup> Sőt maga Rabin is elnézést kért, hogy egy ilyen megállíthatatlan és túlhasznált kifejezést alkotott.<sup>7</sup> Ennek ellenére, úgy látszik, sem a jelenség, sem a címkézés nem fog eltűnni egy ideig a kortárs filmgyártásból és a filmekről szóló diskurzusból. A fogalom diadalmenetét jól jelzi, hogy az *Oxforddictionaries.com* szótárába is bekerült, amely a következő definíciót tartalmazza: „(Főleg filmekben előforduló) vidám és szeretetre méltóan furcsa női karak-

1 Köbli Norbert: *Őrült tündér álomlány*. <http://4dember.wordpress.com/2012/07/20/orulttunder-alomlany/> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.)

2 Rabin, Nathan: *My Year Of Flops, CaseFile 1: Elizabethtown: The Bataan Death March of Whimsy*. <http://www.avclub.com/article/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-emeli-15577> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.)

3 Sarkeesian, Anita: *Tropes vs. Women: #1 The Manic Pixie Dream Girl*. <http://www.feministfrequency.com/2011/03/tropes-vs-women-1-the-manic-pixie-dream-girl/> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.)

4 Wells, Noël: *Hey! The Zoey Deschanel Show*. [https://www.youtube.com/watch?v=-pIuFKMn\\_8Y&index=4&list=PL0FE44DE3769F3641](https://www.youtube.com/watch?v=-pIuFKMn_8Y&index=4&list=PL0FE44DE3769F3641) (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.); Cracked.com: *The Dark Secret Behind Quirky Romantic Comedies – Manic Pixie Dream Girl Parody*. <https://www.youtube.com/watch?v=7hyllrfGR5g> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.)

5 Bowman, Donna – Gillette, Amelie – Hyden, Steven – Murray, Noel – Pierce, Leonard – Rabin, Nathan: *Wildthings: 16 films featuring Manic Pixie Dream Girls*. <http://www.avclub.com/article/wild-things-16-films-featuring-manic-pixie-dream-g-2407> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.)

6 Stoeffel, Kat: *The 'Manic Pixie Dream Girl' Has Died*. <http://nymag.com/thecut/2013/07/manic-pixie-dream-girl-has-died.html> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.); Moore, Tracy: *'Manic Pixie Dream Girl' Has Lost All Meaning*. <http://jezebel.com/manic-pixie-dream-girl-has-lost-all-meaning-482903198> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.)

7 Rabin, Nathan: *I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl"*. [http://www.salon.com/2014/07/15/im\\_sorry\\_for\\_coining\\_the\\_phrase\\_manic\\_pixie\\_dream\\_girl/](http://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/) (utolsó letöltés dátuma: 2014. 09. 13.)

tertípus, melynek a legfőbb szerepe a történetben, hogy a férfi főhőst nagyobb életszeretetre inspirálja.”<sup>8</sup>

Rabin tehát hiába vonta vissza korábbi kijelentéseit, a fogalom széles körű elterjedése bizonyítja, hogy felismert egy olyan jelenséget a kollektív kulturális mitológiában, melyet eddig senki nem nevezett nevén, és elindított egy fontos diskurzust. Az ellentmondásos jelenséget a kritikai kultúrakutatás, a műfajelméletek és a feminista elméletek segítségével szeretném megközelíteni a kortárs amerikai romantikus filmek kontextusában. Szándékosan a romantikus film és nem romantikus vígjáték megnevezést használom, mivel épp a jelenségnek a melodrámaival való kapcsolatát vizsgálom meg.

Először definíciót próbálok alkotni a manic pixie dream girl fogalmához, és a feminista filmelmélet lehetséges megközelítési módjait tekintem át. Ezt követően röviden ismertetem a filmtörténet korábbi korszakainak jellegzetes romantikus hősnőit, arra keresve a választ, hogy új jelenség-e az excentrikus női karakter az elbeszélőfilmekben. Majd az elmúlt tizenöt évben készült hét film – *Elizabethtown*, *Régi környék*, *(500) nap nyár*, *Fejbenjáró bűn*, *Egy makulátlan elme örök ragyogása*, *Frances Ha*, *Mistress America* – elemzésével támasztom alá azt a tézisémet, miszerint a Rabin által megalkotott kifejezés használható arra, hogy bizonyos sztereotípiák regresszív jellegét kritizáljuk, azonban nem lesz másodrangú figura minden bohókás, szabadszellemű lánykarakter. Azokban a filmekben, melyeket a komikum határoz meg, és a lány maga is keresztülmegy a felnőtté válás folyamatán, nem csak egy férfira tett hatása alapján írható le, az álomlányból önálló identitással és történettel rendelkező, a nemi szerepeket felülíró figura válhat.

## A jelenség definíciója és feminista vonatkozásai

A manic pixie dream girl fogalma már önmagában egymásnak ellentmondó jellemzőket sejtet. A kifejezés első tagja, az őrült, a normától való eltérést, a többi pedig – tündér és álom – épp a hagyományos nőiességhez való ragaszkodást jelzi. Ha definíciót nehéz is alkotni, a következő személyiségjegyek többé-kevésbé mind jellemzik az MPDG-szereplőket: különc, álmodozó, szókimondó, életvidám és nagyon szórakoztató. Külső megjelenésében bájos, vonzó, húszas vagy harmincas éveiben járó, szinte kizárólag fehér középosztálybeli lány. Ezért az MPDG problémáját először a sztereotípiák felől közelíthetjük meg. Hiányosságnak a karakterek egydimenzióságát, sablonosságát tekinthetjük, bizonyítják ezt az azonnal felismerhető elemek: a lány foglalkozása (művészi), öltözködési stílusa (aranyos), zenei ízlése (alternatív)<sup>9</sup>; illetve az, mennyire egyszerű a túlzásig fokozni a jellemző tulajdonságokat a már említett paródiákban. A karakter furcsa cselekedetei mentén is beazonosítható: „*táncol az esőben, megállíthatatlanul sír, ha meglát egy eltűnt kiscicáról vagy kutyáról szóló hirdetést, megpörgeti a földgömböt, találmányra rábök egy helyre, és odaköltözik*”.<sup>10</sup> Kiszámíthatatlansága jelenti a kalandot az unalmas, konzervatív főhős életében.

Havas Júlia Éva tanulmányaiban<sup>11</sup> a hollywoodi romantikus filmekben és tévésorozatokban előforduló hasonló hősnőket a szingli nőfigura altípusának tekinti. A *Bolondos bölcsész* többnyire kreatív szakmát űz, és alapvető személyiségjegye a szeleburdiság, a csetlés-botlás. A szinglikhez hasonlóan a

8 Modell, Josh: “Manic pixie dream girl” is now in Oxford Dictionaries (along with “butthurt,” more) <http://www.avclub.com/article/manic-pixie-dream-girl-now-oxford-dictionaries-alo-224503> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 01. 10.)

9 „*Filmekben, sorozatokban viszonylag gyakran előkerülnek ilyen alternatív lányok, de azért persze nem annyira azok, hogy a kicsinél jobban kilógnanak; és sok esetben van együttesük is, pont ugyanilyen. Na és szépek, nyilván, kicsit szabálytalanul, de valójában / pont ezért nagyon.*” Rónai András: *Dívább a dívánál – Anna Calvi az A38-on*. <http://www.origo.hu/kultura/quart/20140304-annacalvi-koncertbeszamolo.html> (utolsó letöltés dátuma: 2016.12.07.)

10 Mindy Kaling kifejezése az „ethereal weirdo” (éteri dilis lány). Kaling, Mindy: *Is Everyone Hanging Out Without Me? (And Other Concerns)*. New York: Crown Publishing, 2011. E-könyv, nincs oldalszám.

11 Havas Júlia Éva: Női sorozatok: kettő plusz kettő. Kortárs amerikai tévésorozatok nőképe. *Metropolis* (2008) no. 4. pp. 54–79.; Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 66–74.

tündérlányoknak szintén meghatározója a független életvitel, a normák elutasítása, a szexuális felszabadultság – vagyis a második hullámos feminizmus által kiharcolt jogok élvezőjeként tűnnek fel. Ezek a karakterjegyek azonban az általam vizsgált filmekben nem készítetik cselekvésre a lányt, nem okoznak konfliktusokat. Ha a fenti jellemzőket – mint a lázadás a konvenciók ellen vagy az önmegvalósítás – progresszív, feminista jegyeknek tekintjük, kirajzolódik az éles ellentét a többi jellemvonáshoz képest. Az MPDG anyagi ártatlansága sokkal inkább kötődik a jóval korábbi archetipizált nőfigurákhoz, a naiv, aszexuális lányokhoz, akiket infantilizálni lehet. Az anya-kurva skálán, melyet Havas a fenti cikkében alkalmaz, az MPDG gondoskodó viselkedésével, az anyafigurákhoz áll közelebb.

Az MPDG-karakter cselekvéseit az motiválja, miképp legyen hatással a férfitra, hogyan segítse őt. Mindent a férfinak rendel alá, és eltűnik az életéből, ha már elvégezte a feladatát (*Így jártam én [Liberal Arts]*, *Míg a világvége el nem választ [Seeking a Friend for the End of the World]*) – néha ez a karakter halálát jelenti (*Édes november [Sweet November]*, 2001). Tehát a férfit egy múzsa inspirálja a kihívások legyőzésére, a társadalomba való beilleszkedésre vagy a visszatérésre régi barátjának, aki jobban megfelel a konvencióknak (*Mint a hurrikán [Forces of Nature]*, *Az utolsó csók [The Last Kiss]*). Az MPDG tökéletessége alig kérdőjeleződik meg, hiszen jellemhibái (hajlam a hazugságra, megbízhatatlanság) nem kapnak negatív megítélést, hanem még aranyosabbá teszik. A karrierista nőkkal ellentétben nem kell megváltoznia és visszanyernie feminin tulajdonságait, hogy megfelelő társ legyen, hiszen kezdettől fogva megtestesíti ezt az ideált.

Hilary Radner a Havas által is elemzett „csajos filmeket” a „neofeminista” paradigmába illeszti be. A neofeminizmusban a nők az emancipációt az individualista hozzáállásban, a munkában, az anyagi függetlenségben és a fogyasztói kultúra élvezetében

találják meg.<sup>12</sup> Az MPDG-narratívák azonban éppen ellenkező tanulással szolgálnak. A tündérlányok nem hódolnak a fogyasztói örömök élvezetének, és azt „tanítják” a férfinak is, hogy ne az anyagi jólétet hajszolják, hanem az érzelmi kiteljesedést. A neofeminista paradigmától való eltérés egyik oka az általam vizsgált filmekben, hogy ezek nem egyértelműen a női közönséget szólítják meg, és a jellegzetesen nőket érintő problémák bemutatása nem szerepel bennük. Fel sem merül a választási lehetőség karrier és szerelem/család között, mivel ezek a lányok nem rendelkeznek és nem is töreksenek (társadalmi) hatalomra. A csajos filmek, melyekben szintén a lányos nőkép idealizálódik, hiába fejeződnek be konzervatív módon<sup>13</sup>, a női főhős mégis jóval több ágenciával rendelkezik, mint a tündérlány, hiszen az utóbbi státusza eleve nem jelent fenyegetést a fennálló status quo számára. Az MPDG-narratívák férfi hőst állítanak a középpontba, és ő lesz a nézői azonosulás szempontja is. A női szereplő döntései háttérbe szorulnak, alárendeltek a férfi motivációjának. Ezért sokszor inkább toposzként, afféle isteni beavatkozásként értelmezhető a női szereplő megjelenése, ami felvet az archetipizált nőábrázolás kérdésén túl további szempontokat is.

Az MPDG-jelenség kapcsán felmerül például a férfitekintet és a nők tárgyiasításának problémája is. A domináns férfi hős szubjektív szemszögéből elmesélt történet jelzi, hogy a lány nézőpontja aránytalanul háttérbe szorul vagy teljesen hiányzik. Szinte kizárólag a férfival való interakció közben látjuk, a romantikus kapcsolaton túli életét többnyire nem mutatják meg a filmek. Guy Rustad szerint a férfitekintet két szinten jelenhet meg: vagy a lány szépsége hangsúlyozódik, és ekképp lesz a vágy tárgya, vagy pedig a lány gyerekes viselkedése lesz valamiféle néznivaló látványosság.<sup>14</sup> Az MPDG nem feleltethető meg a femme fatale-jellegű erotikus tárgynak, intenzív szexuális kisugárzással nem rendelkezik, öltözködése sem kihívó, inkább az „aranyosság”

12 Radner, Hilary: *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York: Routledge, 2011. pp. 7–25.  
13 *ibid.* pp. 30–31.

14 Rustad, Guy: *Metamodernism, Quirky and Feminism*. <http://www.metamodernism.com/2012/02/29/metamodernism-quirky-and-feminism/> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 05. 10.)

regisztereiben mozog.<sup>15</sup> Viszont sokszor hangsúlyozzák különleges szépségét (mosolya, vékony alkata), és rendszerint inkább őt nézzük, mint vele nézünk.

Laura Mulvey tézise<sup>16</sup> szerint a filmek nagy többségében a férfi a cselekvő, míg a nő szerepe, hogy a látvány tárgya legyen; a kamera, a tekintet hordozója legtöbbször férfinézőpontot testesít meg, így fenntartva a passzív nő-aktív férfi ellentétet, a nézőnek pedig csak a férfiszempontú azonosulásra van lehetősége. Mulvey állításai részben alkalmazhatóak a jelen problémára, de az aktív-passzív bináris oppozíciója nem feltétlenül jelenik meg ennyire szembeötlően, vagyis a nőiséggel járó passzivitás, hallgatás, tárgyiasítás nem lesz ellentéte a férfiaság aktivitásának, alanyiségének.<sup>17</sup> Az MPDG, ahogy a *femme fatale*, olyan eseménysort indít el a férfi hős életében, amely változásokat generál, de míg a film noir hőse fokozatosan passzivizálódik, elbizonytalanodik a maskulinitásában, addig ezekben a filmekben kezdettől letört állapotban vannak a hősök, és ebből menekíti ki őket a lány fiatalos energiájával – tehát bizonyos értelemben a lány kifejezetten aktív mozgatórugója a cselekménynek. A hagyományos bináris oppozíciók fennállását jelzi ugyanakkor, hogy a férfit a modern élet és technika által megviselt személyként ábrázolják, akit a természettel organikus kapcsolatban álló lány menthet meg. A hallgatás is a nő sajátossága lesz, hiszen inkább beszéltet, mint beszél. Az MPDG-ket azonban nem annyira látványtárgynak nevezném, sokkal inkább a nőiség valamiféle idealizált eszményének. A férfi idealizáló tekintetét érzékelteti a film, a nőre vetített álmot, ami korlátozza, hogy a lány identitását, saját szubjektivitását megismerjük.

Érdekes kérdés e filmek beágyazottsága a posztfeminista (film)kultúrába, hiszen a posztfeminizmus vagy

harmadik hullámos feminizmus éppen a femininitás sokféleségét hangsúlyozza, többek között a lányos, cuki nőiességet is érvényesnek tartja – nem szándékozik kijelölni egyetlen „korrekt” és „feminista” nőképet. Sarah Gamble a 2000-es évek elején a posztfeminizmus jelenségét és magát a kifejezést is problematikusnak ítélte, mivel soha nem fektették le az elméletét vagy a politikai céljait.<sup>18</sup>

Séllei Nóra a *Posztfeminizmus és genderszkepticizmus* című írásában<sup>19</sup> neokonzervatív visszacsapásként értelmezi a posztfeminizmust, mely megkérdőjelezi a második hullámos feminizmus állításait, politikai törekvéseit, és már megvalósultnak tartja a nemek közti egyenlőséget a társadalomban. A posztfeminizmus másik értelmezése szerint viszont a feminista gondolkodásmód posztstrukturalista irányú eltolódását jelzi, ami tárgyának a női szubjektumot, a női szubjektivitást tekinti. Az identitást és a szubjektivitást nem tekinti rögzültnek és a patriarchátus által meghatározottnak, hanem a femininitás és a maskulinitás többféle társadalmi és kulturális konstrukcióját vizsgálja.

A most vizsgált korpusz számos posztmodern módon önreflexív filmjében (*Egy makulátlan elme örök ragyogása, Fejbenjáró bűn, [500] nap nyár*) pont a női szubjektivitás és a tárgyiasító férfitekintet problematizálódik, és megjelennek a saját vágyaikat, céljaikat kifejező hősnők, akik ágenciára tesznek szert. Ezzel összefüggésben úgy vélem, a nemek társadalmi konstrukcióját azok egymással folytatott interakciójában érdemes vizsgálni, hiszen a „válságban” levő maskulinitás éppúgy problematizálódik a kortárs drámákban, mint a nőiség konstrukciója. Vizsgálatomban tehát nem kizárólag a női karakterekre fogok koncentrálni, hanem a szereplők közti kölcsönhatásokat szeretném megvizsgálni, ezzel is enyhítve a bináris megközelítést.

15 McIntyre, Anthony P: *Isn't She Adorkable! Cuteness as Political Neutralization in the Star Text of Zooey Deschanel. Television & New Media* (July 2015) no. 5. pp. 422–438.

16 Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film.* (Ford.: Juhász Veronika) *Metropolis* (2000) no. 4. pp. 12–23. <http://www.c6.hu/metropolis/?aid=118&pid=16> (utolsó letöltés dátuma: 2014. 01. 10.)

17 Séllei Nóra: *A nő mint szubjektum, A női szubjektum – Bevezetés.* In.: *A nő mint szubjektum, A női szubjektum.* Debrecen: DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója, 2007. pp. 7–16.

18 Gamble, Sara (ed.): *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism.* London: Routledge, 2001. p. 36.

19 Séllei Nóra: *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most.* Debrecen: DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója, 2007. pp. 94–110.



tésből adódó szélsőségeket napjaink genderkonceptióinak populáris reprezentációjának megértésében.

A posztfeminizmus kifejezés használata tehát igen ellentmondásos. Míg Ann Brooks egyértelműen a posztstrukturalista kultúratudományokhoz kapcsolja,<sup>20</sup> a kortárs feminista filmkritika és a médiakutatók kiadványai<sup>21</sup> ismét a visszacsapás retorikája mentén kezelik a fogalmat és eszerint elemzik az ezredforduló után készült filmeket. Az is vita tárgya, hogy tekinthető-e egyáltalán a feminizmus továbbfejlődésének a posztfeminizmus, vagy éppen hogy annak dekonstrukciója. Nincs tehát a fogalomnak konszenzusos jelentése, és magam sem törekszem (újabb) definícióra, inkább arra teszek majd kísérletet, hogy megvizsgáljam, miképp mutatható ki mindkét jelentéstartalom az MPDG figurájában.

## Filmtörténeti előzmények

Független, furcsa lányok már a filmtörténet kezdetétől megjelentek a hollywoodi elbeszélő filmekben. Itt röviden azt szeretném összefoglalni, hogy milyen intézményi és társadalmi környezetben tudott a női excentrikus viselkedés központi dramaturgiai elemmé és/vagy a komikum forrásává válni az 1930-as évektől kezdve, ezért olyan műfajokra fogok figyelni, melyekben a nők főszerepeket kaphattak – ezek a szerelmet tematizáló műfajok. Steve Neale szerint a romantikus komédiában és a szerelmi melodrámban is fontos elem az ellentmondás a női vágy és a nő patriarchális társadalomban betöltött szerepe (feleség, anya) között. A melodrámban a szerelem transzcendens érzelmi

élményként és a konvenciók elleni lázadásként jelenik meg, ugyanakkor a szerelem beteljesülését külső erők akadályozzák. Viszont a romantikus komédiákban a heteroszexuális pár megküzd a társadalmi, nemi különbségekből fakadó konfliktusokkal, és egymásra talál.<sup>22</sup> Kathleen Rowe is kiemeli a két műfaj összefüggéseit és a nőiségről alkotott ideológiai hasonlóságait. Rowe állítása, hogy míg a melodrámban a transzgresszív nő áldozatszerepbe kényszerül, és sorsa csak magány és szenvedés lehet, az alacsonyabb presztízsű romantikus vígjátékban az „engedetlen nő” (unruly woman) figurája dominánssá tudott válni. A melodrámmal ellentétben ugyanazokért a vágyakért jutalom jár, ha ideiglenesen is, de megtapasztalhatja a férfi szereplőktől (apa, a romantikus hős) való függetlenséget.<sup>23</sup>

### A screwball comedy hősnői

A romantikus komédia műfajának máig érvényes alapjait megeremtő ciklusnak a screwball comedy-t (kelekótya vígjáték) tartják. Neale főleg innen eredetizeti az excentrikus, bolondos női karakterek látványos megjelenését.<sup>24</sup> A konvenciókat felrúgó viselkedés, az aktuális, domináns kultúrával szembeni kívülállás efféle gesztusa azonban korábbra is visszanyúl.<sup>25</sup> Rowe előzményként tekint a komika, Mae West munkásságára, akinek (íróként saját maga által kiötlött) perszonáját találja a legszubverzívebb példának. West többek között a *She Done Him Wrong*-ban (1933) ironikusan rájátszik a nőiesség sztereotípiáira, túlzott szexualitásának kifejezése pedig játékos performansz lesz, mellyel irányítja a férfiakat. Ellentmondásos személyisége miatt West soha nem lett igazán

20 Brooks, Ann: *Postfeminism: Feminism, cultural theory and cultural form*. London: Routledge, 2013. p. 1.

21 Gwynne, Joel – Nadine, Muller: Introduction. In: Gwynne–Muller (eds.): *The Palgrave MacMillan Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2013. E-könyv, nincs oldalszám.; Radner: *Neo-Feminist Cinema*. pp.7–25. Radner, Hillary – Stringer, Rebecca: “Re-Vision”?: Feminist Film Criticism in the Twenty-first Century. In: Radner–Stringer (eds.): *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. New York: Routledge, 2011. E-könyv, nincs oldalszám.

22 Neale, Steve: The Comedy of Sexes. In: Neale, Steve – Krutnik, Frank (eds.): *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge, 1990. pp. 133–139.

23 Rowe, Kathleen: *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press, 1995. pp. 96–97.

24 Neale: The Comedy of Sexes. p. 152.

25 Mortimer, Claire. *Romantic Comedy*. Abingdon: Routledge, 2010. pp. 21–22.

népszerű, így követendő modell sem, ellentétben a nagy hatású *Ez történt egy éjszakával (It Happened One Night)*, melynek női főszereplőjét a szexuális tapasztalat helyett a szűziesség jellemzi.<sup>26</sup>

A screwball hősnők függetlenek, magabiztosak, szabadszájúak, és tudják, mit akarnak. Zakkantságuk a komikumot és a racionális férfival való éles szembeállítás szolgálták.<sup>27</sup> Claire Mortimer szerint viszont a szerelem beteljesülése legtöbbször a női vágy felülvizsgálatához kötött; szabadságukat rendellenességként, a boldogtalanság forrásaként ábrázolták a filmek, és végső soron konzervatív álláspontra helyezkedtek: a nők ideális helyét a házasságban jelölték ki. A romkomokban ideológiai elvárás, hogy a nő ágenciája a történet előrehaladtával egyre inkább gyengül, míg a férfi befolyása megnő.<sup>28</sup> A klasszikus romantikus komédiák dramaturgiai íve alapján a férfi megmutatja a lánynak a megfelelő viselkedést, akinek ki kell gyógyulnia furcsaságaiból, meg kell szelídülnie, hogy később jó anya, feleség váljon belőle.

Rowe szerint az ilyen excentrikus lány a gyerekkor után, de még a felnőttkor előtt áll, és ebben az átmeneti stádiumban lehet ideiglenesen a férfitől független személyiség. A játékosággal, különbségekkel meghatározott időszakot előbb-utóbb fel kell váltania a férfihoz kötődő megnyugvásnak, hogy helyeállhasson a társadalmi harmónia. Rowe szerint a legtranszgresszívebb screwball filmekben (*Párducbébi [Bringing Up Baby]*, *The Lady Eve*, *Szöke szélvész [Ball of Fire]*) női dominanciáról beszélhetünk, amikor is a férfi tekintélye és férfiasága sérül, de ez a nevetetést szolgálja. Fontosak az osztálykülönbségből fakadó konfliktusok, melyek a nemiséghez is kötődnek. A showgirl típusú alvilágban jártas lányokat vagy az elkényeztetett örö-

kösnöket egy középosztálybeli férfinak kell lecsillapítania. Megfordítva pedig a nő a morózus és intellektuális professzor hőst zökkenti ki merevségéből, alvajárásából. Tehát a nő is tanítja a férfit arra, hogy ne legyen öntelt és merev – a kettő kölcsönhatásban áll egymással. Azok a filmek, melyek a nemi szerepcserén alapulnak és kigúnyolják a férfiautoritást, a férfinak és a nőnek egyaránt felszabadulást hoznak a berögzült nemi szerepekből.<sup>29</sup>

Összességében Rowe e filmtípust a romantikus filmek legsikeresebb ciklusának tartja, ahol a nő domináns tudott lenni a konzervatív befejezések ellenére, és ahol a női tekintet is érvényesülni tudott, például a *The Lady Eve*-ben. Rowe szerint a klasszikus screwball filmek dramaturgiáját használó filmek fokozatosan melodramatizálódnak a későbbiekben, a férfi hőst téve meg főszereplőnek.<sup>30</sup> A kortárs filmekkel összehasonlítva a legnyilvánulóbb különbség a pár egyenrangúságának, illetve a nő dominanciájának eltűnése, valamint a nemi szerepek megcseréléséből adódó játékos irónia hiánya.

### Hippi lányok, neurotikus románcok

A screwballt követő jellegzetes ciklusnak az 50-es évek közepétől a 60-as évek közepéig tartó szexvígjáték [sex comedy] tekinthető. A szexvígjáték ambiciózus, rideg női hősnőiből hiányzik a bolondos játékoság, ami a screwball női szereplőire jellemző volt, hiszen épp merev személyiségük okozza a nemek közti konfliktust.<sup>31</sup> Ugyanebben a periódusban és később, a 70-es években készült vígjátékokban viszont fontos szerepet kap a nonkonformista lány.

26 Rowe, pp. 116–125.

27 Neale: *The Comedy of Sexes*. p. 152.

28 Mortimer: *Romantic Comedy*. pp. 21–22., Jeffers McDonald szerint a konzervatív tanulságok a Hays-kód bevezetésével magyarázhatóak. Jeffers McDonald, Tamar: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Genre*. London: Wallflower, 2007. p. 22.

29 Rowe: *The Unruly Woman*. pp. 145–169.

30 ibid. p. 183.

31 McDonald: *Romantic Comedy*. p. 38. A korszakban olyan társadalmi és kulturális változások mentek végbe, melyek hatással voltak a nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdökre is. McDonald egyrészt Alfred Kinsey-nek a női szexualitásról tévhiteket eloszlató tanulmányát és a fogamzásgátló széles körű bevezetését emeli ki mint változásokat okozó tényezőt, másrészt a 60-as évek polgárjogi mozgalmi (feminizmus, fekete és melegjogi aktivizmus) is felforgatták a fennálló társadalmi rendet. Mindezek az átalakulások a romantikus komédia műfaját is befolyásolhatták. ibid, pp. 41–43.

Két tendencia tűnik fel a normákat elutasító, vicces nőket szerepeltető filmekben. Az egyik csoport bár csak részben, de továbbviszi a korábbi vígjátéki hagyományokat, a másik csoportba tartozó filmek pedig erőteljesen használják a melodráma hatáselemeit. A komikumot előtérbe helyező romantikus vígjáték a korábbi évtizedek, nemek harcán alapuló narratíváját és humorát viszi tovább vagy dolgozza át. Egy részük direkt társadalmi reflexiót tartalmaz – a lány az ellenkultúra képviselőjeként jelenik meg, ruházata, életvitele, zenei ízlése a hippi kultúrához köti őt. Azonban mivel ez soha nem jár radikális magatartással, inkább a hippi kultúra kommercializálásáról, pár külső jellemvonás fősodorba emeléséről beszélhetünk. Vidám személyiségű komikus kalandokat hoz a férfi életébe (*Mi van, doki?* [*What's Up, Doc?*], *Szeretlek Alice B. Toklas!* [*I love you Alice B. Toklas!*]), vagy másokat szeretetre tanító kedves figuraként jelenik meg (*Kaktusz virága* [*Cactus Flower*]), illetve visszaadja a tragikus férfi hős életörömét (*Harold és Maude* [*Harold and Maude*], *A pillangók szabadok* [*Butterflies are Free*]). Utóbbi két típust akár átmenetnek is tekinthetjük a következő romkom korszak filmjei felé, melyek férfiközpontú melankolikus történetek, ahol a komikumot a nő karaktere szolgáltatja.

A korszak másik tendenciáját a szakirodalom neurotikus vagy radikális romantikus vígjátéknak nevezi.<sup>32</sup> Olyan romantikus filmek, mint az *Egy elvált férfi ballépése* (*Stating Over*), *Hölgyem, Isten áldja!* (*The Goodbye Girl*) vagy az *Annie Hall* reflektálnak a szerelemről és szexről alkotott változó vágyképekre, és próbálnak túllépni a műfaj alapvető egyszerűségén és naivitásán. Jellemzőjük, hogy nyitott befejezéssel vagy a happy end elhagyásával érnek véget, és kifejezik a tökéletes, életre szóló szerelem megtalálásának lehetetlenségét. Szereplői túl vannak a csalódásaikon, mégis vágnak a tartós párkapcsolattal járó biztonságra, és nosztalgiával gondolnak vissza azokra az időkre, amikor egyszerűbbek voltak a társadalmi viszonyok. A nők és férfiak közötti

ellentétekre és a két fél közötti erőkülönbségekre is rámutatnak a filmek.<sup>33</sup>

Rowe azt a következtetést is levonja a posztklasszikus korszak romkomjai kapcsán, hogy bár szkeptikusabban állnak a szerelem ideájához mégis szentimentálisabban viszonyulnak a szereplőkhöz. Ő is a társadalmi változásoknak tulajdonítja a műfaj transzformációját, mivel a 60-as évek romantikus filmjeiben a tradicionálisan meghatározott nemi szerepek felcserélése maga is feszültségforrássá vált, az átjárhatóság már nem jelenhetett ideális megoldást, mindkét fél számára felszabadulást. A pár középpontba állítását pedig több filmben felváltja a férfi szubjektív szemszögéből való történetmesélés. Az ilyen filmeknek viszont nincs köze a női önfeláldozást, szenvedélyt tematizáló korábbi melodramákhoz, mivel a „melodramatikus férfi” bánta túlmutat a nő fájdalmain, hiszen a történetek végén a tapasztalataikból inspirációt, önmaguk jobb megismerését nyerik, tehát megerősítik a bizonytalan maskulinitásukat.<sup>34</sup>

### Neotradicionális önfeláldozó álomlányok

A 80-as évek végén és a 90-es évek elején egyfajta romkom újjáéledésről beszél a szakirodalom, legtöbbször a Nora Ephron-féle sikerfilmekhez kötik a műfaj revitalizációját. Jeffers McDonald neotradicionális romantikus komédiának nevezi ezt a domináns formát, amely nagyban használja romantikus melodramák hatásmechanizmusát, és végül a minden akadályt legyőző tökéletes szerelmet erősíti meg.<sup>35</sup> A legtöbb filmet egy női szereplő és barátai köré építik, és alapvetően a nők felé irányul a filmek marketingje is. A műfaj ezzel együtt veszített a népszerűségéből, a közvélekedés szerint a filmek már kevésbé szóltak a széles közönségnek – lenézett, kizárólag nőknek szóló tucattermékként könyvelték el.

A 90-es évek romkom dömpingjéből kiemelhető két film, melyekben az általában domináns női narráció helyett a férfit teszik meg elbeszélőnek. A nő

32 Neale: *The Comedy of Sexes*. p. 171.

33 McDonald: *Romantic Comedy*. pp. 51–65.

34 Rowe: *The Unruly Woman*. pp. 193–197.

35 McDonald: *Romantic Comedy*. pp. 85–86.

szerepe átmeneti, és aszerint határozható meg, milyen hatással van a főhősre. Az *Édes november* férfi figurája megkeseredett, munkamániás alak, akinek betoppan az életébe a szabadszellemeű lány, aki segít újfajta élettapasztalatokat szerezni, később azonban lelepleződik, hogy a lány mindvégig halálos beteg volt, és ebből kifolyólag tekintette küldetésének több férfi megmentését. A *Mint a hurrikán* női szereplője pedig egy utolsó (szexuális) kaland a házasság előtt álló férfi életében. Ezekben a stúdiófilmekben a lány excentrikussága már a lelki betegség határát súrolja, de ezt a könnyű hangvétel mindig tompítja. A férfi és a nő között az életvitel különbözőségéből fakadó konfliktus mindig explicit módon megjelenik. Az ilyen lány sosem lehet életre szóló társ, mivel valamilyen „baja” van: következmények nélkül él, nem ártatlan, hiszen már számtalan szexuális tapasztalata volt. Mindkét filmben a férfi transzformációját segítik a női szereplők, majd eltűnnek.

## Az őrült tündér álomlány a kortárs filmben

### A figura megteremtése

Számtalan tündérlányt találunk a kortárs amerikai filmekben, de az elemzésekhez igyekeztem olyan szemléletes példákat választani, melyek nagy visszhangot keltettek, anyagi vagy kritikai sikert értek el. Ugyan másodlagos szempont volt, de azt is figyelembe vettem, milyen filmeket tárgyalt a kritika az MPDG-jelenség okán. Ezért legelőször az *Elizabethtown* és a *Régi környék* (*Garden State*) című filmekről szólok, melyek Rabin eredeti cikkében szerepeltek, és azóta is a diskurzus részei.

A kitüntetett figyelmet mindkét film ellentmondásos női karaktereinek köszönheti, de egyéb vonások is összekötik őket, a szerkezetük is szinte teljesen megegyezik. Mindkettő a hazatérés és a felnőtté válás narratívája, a férfi hősök a szülei temetése miatt mennek vissza a nagyvárosból a szülőhelyükre, itt találkoznak a lánnyal, aki segíti a gyász munkájukat, és aki mellett

megtalálják a szerelmet. Cameron Crowe filmjében Drew (Orlando Bloom) egy cipővállalat ifjú reménysége, aki épp milliárdos veszteségbe sodorta a céget, és kudarca miatt öngyilkosságra készül, de nővére telefonhívása megzavarja, aki közli, hogy édesapja meghalt. A *Régi környék*ben Andrew (Zach Braff) mentális problémákkal küzd, antidepresszánsokat szed. Gyermekkorában véletlenül balesetet okozott, ezért anyja kerekesszékre került. A családban azóta kibeszéletlen a tragédia, és Andrew az anyja temetésére érkezik haza kilenc év után. Már az expozícióban feltűnnek a két film közötti hasonlóságok: a hazautazás, a főhős közönye a halál iránt, az öngyilkosság vágya. A férfi hősöket szinte tetszhalott állapotukból a világukba belecsöppenő nő támasztja fel. Kifordított Csipkerózsika-motívum szövi át a történeteket: a lánynak kell felébresztenie a férfit álmából, aki addig nem is ért igazán. Egyik film sem tisztán romantikus komédia, a melodramai mód és műfaj konfliktustípusai nagy szerepet kapnak bennük, gyakori a drámai hangnem és a humor párhuzamos megjelenése. A romantikus szál és a nő szerepe mindkét esetben jelentős, hiszen a happy endet végül az teszi lehetővé, hogy a férfimelodrámat felülírja a romantikus komédia.

Műfajiság tekintetében e filmek összevethetőek az ezredforduló utáni sajátos, elsősorban Judd Apatow nevéhez fűződő alműfajjal. David Hansen-Miller és Rosalind Gill szerint a „pasis filmek” [lad flicks] egy felnőni képtelen fiatal férfi megpróbáltatásait helyezik középpontba, aki elutasítja a társadalom által előírt hagyományos férfiasságot, végül mégis a megkomolyodás és a domesztikált heteroszexualitás útjára kell lépnie. A filmek a kor társadalmi és kulturális tendenciáira reagálnak – a maskulinitás feltételezett válságát, a férfiautoritás elvesztése miatt kialakult neurózisokat emelik témájukká. Azonban a pasis filmek „elmozdulnak a férfiazonosulás szubjektív élvezetétől a tárgyiasult férfiasság vizsgálata felé”, és nagyban támaszkodnak az önreflexióra, humorra és az ironiára.<sup>36</sup> Az utóbbi felfogás különbözteti meg a két alműfajt, így a most vizsgált két férfimelodrámban nincs meg ez a humor és a maskulinitás performatív jellegének vizsgálata,

36 Hansen-Miller, David – Gill, Rosalind: “Lad Flicks”: Discursive Reconstructions of Masculinity in Popular Film. In: Radner-Stringer: *Feminism at the Movies*. E-könyv, nincs oldalszám. (saját fordítás – BD)

minek következtében jóval merevebb módon közelítenek a nemi szerepekre vonatkozó diskurzushoz.

A két filmben két idea és az azok képviselésében megjelenő autoritatív figura testesíti meg a főszereplők problémáját. Az *Elizabethtown*-ban ez a kapitalizmus és a nagyvállalat vezérigazgatója, a *Régi környék*-ben pedig a túlgyógyszerezett társadalom és Andrew apja, aki ragaszkodott ahhoz, hogy fia nyugtatókat szedjen, ami elnyomott benne minden érzést. Az anyagias és érzelmileg kiüresedett világ miatt az érzékeny férfiak áldozatszerepbe kényszerülnek, kizárólag a férfi lesz az elszenvedője korosztálya egzisztenciális szorongásainak, passzív szenvedésük és elidegenedtségük pedig humor helyett pátosszal van átítva. Azzal, hogy a konfliktus feloldása az apa (figura) legyőzésén alapul, a filmek a normatív maskulinitással helyezkednek szembe. Progresszívnek tekinthetők, amennyiben létjogosultságot biztosítanak az érzelmi tudatára ébredő férfinak. Azonban amíg a férfi számára átjárhatóak a szerepek és választhat az identitások közül, a lánynak nincs meg ez a lehetősége, és csak egyféle nőiség lesz számára elérhető – beszéltetővé és/vagy komikus mellékszereplővé redukálódik.

Yvonne Tasker és Diane Negra szerint a „*posztfeminizmus legfőbb funkciója, hogy leküzdje a kortárs intézmények bukását*”, a femininitás pedig a vitalitást jelenti a nyugati kultúrák „*szimbolikusan halott gazdasági-társadalmi erőterében*”. A posztfeminista nőiség feladata, hogy megtöltse étellel az elhasználdott és morálisan bizonytalan kultúrát. A jellegzetesen posztfeminista hősnő ezért lelkes, fiatalos és játékos.<sup>37</sup> Az önmagát kereső férfivel ellentétben a légiutas-kísérő Claire (Kirsten Dunst), az *Elizabethtown* női hőse önazonos, bölcs figuraként jelenik meg. Pozitív az életszemlélete, jó emberismerő, szeret segíteni. Sam-nek (Natalie Portman) a *Régi környék*-ben furcsa szokásai vannak (hazugság), bogaras családból érkezik, de alapvetően kiegyensúlyozott személyiség, aki tanácsokat tud adni. Magabiztosságuk ellenére a lányok személyisége a gyermekkorhoz köthető. Sam különö-

sen infantilis – gyermeki viselkedés határozza meg az interakcióit (bőbeszédűség, túlzott kíváncsiság), hobbi-jait (kisállatok tartása), lakókörnyezetét (édesanyjával lakik, szobája tele van a kiskori relikviákkal). Claire érettebb, de az ő játékosága is érzékelhető, főleg a flörtölések során – kergetőznek a fiúval, illetve kincs-keresésre, utazásra sarkallja őt. A lány visszahozza a gyermeki rácsodálkozást és életörömet a férfi hősök életébe. Míg a felnőttek világa melankóliával átítatott, a lánnyal való együttlét felszabadulást jelent. Az álom-lány egy ideális barátnő fikciója, aki minden hibája ellenére elfogadja a hőst, őt helyezi a középpontba, és gondoskodik (érzelmi) szükségleteiről.

A klasszikus romkomoktól eltérően a filmekben nem kap nagy szerepet a nemek közti harc, a két fél inkompatibilitását, a különböző vágyaiból adódó ellentéteket nem kell megoldaniuk – nincs konfliktus, mivel a lány teljes mértékben alkalmazkodó. E filmek nem szolgálnak arra vonatkozó tanulsággal, hogy a nőknek vissza kellene kapniuk elveszett nőiségüket vagy felül kellene vizsgálniuk az életvitelüket. Claire és Samantha ugyan rendelkeznek némi szabadsággal, de ez az autonómia felszíni marad, hiszen funkciójuk az, hogy betöltsék a hagyományosan nőiesként felfogott és férfiakhoz kötött szerepeiket. Látszólag képesek irányítani a cselekvésképtelen férfiakat, de nem a saját boldogságuk miatt teszik ezt. Saját céljaik meg sem fogalmazódnak azon túl, hogy felforgassák a fiú életét és inspirációként szolgáljanak.

Egy különös párhuzam illusztrálhatja, mennyire regresszív a társadalmi nem szempontjából a két film által közvetített önfeláldozáson alapuló nőkép. Helen Andelin *Fascinating Womanhood* című könyvére Holly Welker írása<sup>38</sup> alapján bukkantam, ez nem tudományos munka, hanem afféle házassági útmutató a hatvanas évekből. Andelin fő tétele, hogy a férfit az teszi boldoggá, ha csodálják, míg a nő végső és legfontosabb célja a férfi szerelmének elnyerése. A felhőtlen kapcsolat kialakítása pedig elsősorban az odaadó feleség feladata, azzal hogy megfelel a férfi szempontjából ideális nő képének. Az

37 Tasker, Yvonne – Diane Negra: Introduction: Feminist politics and postfeminist culture. In: Tasker–Negra (eds.) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2007. pp. 8–9.

38 Welker, Holly: *Forever Your Girl*. *Bitch Magazine* (Spring 2010) no. 46. pp. 26–30. <http://bitchmagazine.org/article/forever-your-girl> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 01. 10.)



(500) nap nyár (Joseph Gordon-Levitt, Zoëy Dechanel)

elbűvölő és igazi nő legfőbb vonzereje a naiv ártatlanság és az angyali kvalitások. Az otthon megteremtésétől a fiatalos külső megtartásáig Andelin útmutatásai azt hangsúlyozzák, hogy a nő elsődleges feladata a férfiról való gondoskodás, a csüggedt és az életben megrekedt férfi támogatása azzal, hogy „örömet áraszt és megvilágítja a sötét napokat”<sup>39</sup>. Andelin mindezeket a kvalitásokat a női mibenlét természetes adottságainak veszi, amit a nőknek csak elő kell hívniuk magukból.<sup>40</sup> Azonban a könyv visszatérő gondolata mégis, hogy az *elbűvölő nőiséget* el kell játszani. A szerző leírja, hogyan gyakorolják a nők a mosolygást, hogyan sugározzanak boldogságot akkor is, ha ez nem tükrözi valódi érzelmeiket. Andelin szerint a manipuláció az elsődleges eszköze annak, hogy a nő megkapja, amit akar. Ebben a felállásban mindazonáltal a „hatalom illúziója”<sup>41</sup> nem változtat a nemek tradicionális hierarchiáján, továbbra is a férfié marad az irányítás. Welker is kiemeli ezt az aspektust: a *performativitást*. Az eltúlzott lányosság és az örök fiatalság

eljátszását, amit Andelin egyenlőnek tekint a nőiséggel. Judith Butler performativitáseméletében foglalkozott azzal, hogyan konstruálódik a társadalmi nem, és hogyan működnek az identitásképző folyamatok. Butler úgy érvel, hogy amíg a szexualitás és a gender meghatározásában fenntartjuk a bináris rendszert, addig az előre megadott, konstruált nemi specifikumok újraismétlődőek, rituálisak lesznek és így normatívak is.<sup>42</sup> A filmekben az ultranőies performansz gátolja, hogy a női szereplők saját identitással rendelkező szubjektumok lehessenek.

A nő jelentések hordozója lesz, nem valódi agenciával rendelkező személyiség. Az *Elizabethtown* két, egymás kontrasztjaként megszerkesztett női karaktere is ezt bizonyítja. Míg a Drew régi életéhez tartozó Ellen (Jessica Biel), aki azonnal szakít vele, amint elbukik a munkahelyén, az urbánus, anyagi világot képviseli, melynek kegyetlen törvényei kiteszítótta teszik Drew-t, addig Claire az idealizált vidéki környezet szimbóluma és ezzel a reményé, az egyszerű, „idilli boldogságé”<sup>43</sup> is.

39 Andelin, Helen. *Fascinating Womanhood*. New York: Bantam Books, 2007. pp. 220–221. (Első kiadás: 1963)

40 *ibid.* p. 3.

41 Welker: *Forever Your Girl*.

42 Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2007. pp. 1–16. (Első kiadás: 1990) [Magyarul: *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*. (Ford. Berán Eszter és Vándor Judit) Budapest: Balassi Kiadó, 2007]

43 Király Jenő. *A film szimbolikája III/2: A kalandfilm formái*. Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, 2010. pp. 13–14, 28

Azzal, hogy Drew elfogadja Claire-t társának, ráébred az élet értelmére (a karrier helyett az emberi kapcsolatok és a szerelem fontosságára), és a lány lesz mindenek a megtestesítője. Sam szintén az otthont képviseli Andrew számára, a hiányzó anyai gondoskodást a lánytól, illetve a lány családjától kapja meg.<sup>44</sup> Anyapótló Claire is, mivel Drew édesanyja (Susan Sarandon) hisztérikus lesz az apa halála után. A legtöbb romkomtól eltérően a metropoliszt, mint a romantika helyszínét felváltja a barátságos kisváros. Negra is kiemeli a posztfeminista szövegeknek az otthon világába való visszatérését és ennek a visszavonulásnak [retreatism] a női kódoltságát.<sup>45</sup> A lány a biztonságot adó, családi értékekhez kötődik, és a domesztikált szerep ideális lehetőségként jelenik meg számára.

E két film példája azt mutatja, nem önmagában azzal van baj, hogy férfiperspektívájú fejlődéstörténetet látunk, hanem azzal, hogy a női szereplőknek a férfin kívül nincs semmilyen élményük, kizárólag a férfi történetét teszik jelentőségteljesebbé és érdekesebbé. Azzal hogy eljuttassák a bináris nemi szerepeken nyugvó tradicionális lányosság performanszot, egy olyan genderkonstrukciót tesznek vonzóvá, melyben a nők alárendeltek maradnak.

### Az őrült tündér álomlány dekonstrukciója

Az *(500) nap nyár* [(500) Days of Summer], a *Fejbenjáró bűn* (Ruby Sparks) és az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind) című filmek ott kezdődnek, ahol más filmek elérkeznek a boldog végkifejlethez. Alaphelyzetük, hogy a megváltásra váró férfi egy lányra vetíti ki a fantáziáit, de vágyképe összeütközésbe kerül a valósággal, mivel a tökéletes barátnő okozta varázslatot felváltják a mindennapi problémák. Az őrült tündér álomlány új szere-

pet kap: pusztán komikus mellékszereplőből konfliktushordozóvá válik. A férfi mint „képteremtő” és a nő mint „teremtett kép”<sup>46</sup> összeegyeztethetlensége ütközik ki ebben a három filmben, amiből kifolyólag az MPDG karakterének dekonstrukciójára és a romantikus komédia műfajának radikális átírására tesznek kísérletet.

Az *(500) napban* Tom (Joseph Gordon-Levitt) belesavanyodott unalmas és értelmét veszített munkájába. Megismerkedik Summerrel (Zooey Dechanel), akibe első pillantásra beleszeret. Randizgatnak, de az érzelmek egyoldalúak maradnak, a lány szakít a fiúval, aki belebetegszik a veszteségbe, és vissza akarja kapni a lányt. A film Zooey Dechanel személye miatt direkt kapcsolatban áll az MPDG-jelenséggel, hiszen legtöbbször őt szokták emlegetni a mítosz egyik élő megtestesítőjeként. Ahogy Anthony McIntyre írja, az énekes-színész nő a millenniumi nemzedék álomlánya, akinek nyilvános szereplései, színészi játéka és külső megjelenése az „aranyosság” esztétikája<sup>47</sup> mentén határozható meg. Babaszerű szépsége, a védjegyévé váló ultralányos, retró stílusa, zenei karrierje és dilis karakterei hatásosan képviselnek egy nosztalgikus nőképet, mely egy időben be nem határolt, de stabil értékeket támogató világ vágyát idézi fel. McIntyre azzal folytatja, hogy Dechanel bohém imázsa nagymértékben megfelel ezeknek a vágyaknak, és legtöbb szerepében – többek között az *Új csaj* (New Girl) című sorozatban – olyan szereplő a különféle férfiak oldalán, aki a jelen (a gazdasági válság) káoszát rendbe tudja tenni életszeretével és pozitív hozzáállásával. Ugyan Dechanel játéka az *(500) napban* némileg más regiszterben mozog, sokkal melankolikusabb, sötétebb, és nem csak a gyermeki bájt testesíti meg,<sup>48</sup> a domináns férfi szubjektív nézőpontja korlátozza a női figura többretegűségének megjelenését.

Ahogy a marginális romantikus komédiákra<sup>49</sup> általában jellemző, ezek az alkotások is metafilmes

44 „Amikor veled vagyok, biztonságban érzem magam. Olyan mintha hazatérnék.” Braff, Zach: Garden State (2004) 1:25:55

45 Negra, Diane: *What a Girl Wants: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2009. pp. 15–46.

46 Varró Attila: Két világ között. *Filmvilág* (2009) no. 9. pp. 30–31.

47 Az „aranyosság” vizsgálatával egy nemzetközi, interdiszciplinális kutatócsoport foglalkozik: <http://cuteness-studies.org/>, illetve 2017-re tervezik az *The Aesthetics and Affects of Cuteness* című tanulmánykötet megjelenését.

48 McIntyre: *Isn't She Adorkable!* pp. 1–15.

49 Leger Grindon marginális romantikus komédiának hívja azokat a filmeket, melyek a kritika szerint komplexebben ábrázol-

eszközöket alkalmaznak. Az *(500) nap nyár* a narratív komplexitás<sup>50</sup> példája: a történetet véletlenszerű sorrendben látjuk. A filmet felvezető mindentudó, külső narrátor később háttérbe szorul, és a szerelmespárból Tom emelkedik ki, az ő emlékeinek újrajátszását látjuk, és később kiderül, megbízhatatlan mesélő, mivel elvakítja a szerelem. Summerről minden csak Tom tekintetén, rózsaszín szemüvegén átszűrve jut el hozzánk. A lánynak csak egy önálló jelenete van, de ebben a fekete-fehér bemutatkozó montázs-szekvenciában nem Summer életéről tudunk meg többet, hanem azt figyelhetjük meg, milyen hatása volt eddig a környezetére, az őt megpillantó férfiakra. Tom is a „Summer-effektus” hatása alá kerül, a lány éteri kisugárzása elvarázsolja, de nem a lányba lesz szerelmes, hanem a Summerről saját maga alkotta képbe. Azért kell keserűen csalódnia, mert idejétmúltak romantikus illúziói, és másra hárítja boldogsága beteljesítésének feladatát. Tekintete ketrebe zárja a lányt, és a narratív struktúra felhívja a figyelmet a férfitekintet nárcisztikus voltára. Azonban az álomlány-mítoszról a készítőik azért nem tudtak érvényes kritikát megfogalmazni, mert Summer egyszer sem lép ki a pusztá katalizátor szerepköréből.

A romantikus komédia gyakori konfliktusforrása, hogy a két félnek eltérő vágyai vannak. Ebben a filmben a nemekhez kötődő sztereotipikus elvárásokat azonban nem kritikának vetik alá, hanem pusztán csak megfordítják. Tom stabil kapcsolatot keres, Summer pedig nem akar elköteleződni, azonban a lány szabadsága egy újabb, Tom elé gördített akadály, és nem a karaktert árnyaló vonás. Tomot elbizonytalanítja saját maszkulinitásában, hogy a lány már nem ártatlan és nem kizárólag az övé. A filmben Summer szexualitása kifejeződik, ő kezdeményez, de az is beszédes, hogy az ő szexuális öröme nem lesz fontos. Celestion Deleyto térelemzése szerint az *(500) nap* romantikus, mágikus tereibe nem passzol bele Summer, ezért az erotikus vágya sem fejeződik ki. Az egyik helyszín, a park, mely Tom kedvenc épületére néz, a fiú félbehagyott „álmának és reményeinek” kifejezésére szolgál, Summer itt pusztá narratív függelék lesz.<sup>51</sup>

Míg Tom ambíciója többször beszédtema, Summer céljai soha. Tom kizárólagos szemszöge nem engedi, hogy a lány megformáltságán keresztül is vitathatóak legyenek a nemi szerepek. Rowe az „egyenlőség” vígjátékairól írja, hogy ezekben a két félnek, ha átmenetileg is, de egyenrangúnak kell lennie. Azok a

ták a kapcsolatokat. Nem hirdetik az „igaz szerelem” illúzióját, elutasítják a szentimentalitást, nem jellemző rájuk az eszképzimus. A mainstream vígjátékokban a társadalmi nemi különbségekből fakadó problémák megoldódnak, a marginálisban a változó nemi szerepek akadályok maradnak; az egyik vagy mindkét tag megoldatlan lelki sérülései, neurózisai késletetik a pár egyesülését. Fontos jellemző még az önreflexivitás, stilisztikai kísérletezés. Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. pp. 81–82.

50 A film előzményei Woody Allen neurotikus vígjátékai és az *Annie Hall*. A forgatókönyvírók (Scott Neustadter, Michael H. Weber) és a rendező átvesz olyan jegyeket, mint az osztott képernyő, a film fikciós jellegét hangsúlyozó narrátor, a negyedik fal áttörése, időrend megkeverése, a képzelet és valóság összemosódása és utalások a magaskultúrára. De ahogy Grindon és Jeffers McDonald is kiemelte a neotradicionális romkomok kapcsán, a film hiába építi be a radikális romantikus komédiák vizuális stilizációját a film szövetébe, azokkal a filmekkel ellentétben kevésbé innovatív és konzervatív tanulsággal szolgál. Grindon pp. 77–78.; McDonald: *Romantic Comedy*. p. 79.

51 A romantikus komédiák városhasználatára jellemző az ilyen mágikus tér kialakítása. Deleyto szerint az *(500) nap* azért más, mert a város sosem alakul át efféle mágikus térére, egy kivétellel. Az első együttlétük után másnap reggel Tom munkába indul, lepacsizik az utcán szembejövőikkel és vidám zenére táncra perdül, a tömeg pedig csatlakozik hozzá, osztozik a sikerében. De ezt a fantáziaszekvenciát sem osztják meg egymással a szerelmesek, ahogy azt elvárnánk a komikus terekben. Summer nem részese a táncnak, és semmi sem utal rá, hogy ő is átéli ugyanezt az örömet az adott pillanatban. Pedig a musical egyik alapmotívuma a közös táncmal megfogalmazott vonzalom, de a kétszereplős jelenetből csak a férfi alakja marad meg. Deleyto, Celestion: *The Comic, the Serious and the Middle: Desire and Space in Contemporary Film Romantic Comedy*. *Journal of Popular Romance Studies* (October 2011) pp. 5–6. [http://jprstudies.org/wp-content/uploads/2011/10/JPRS2.1\\_Deleyto\\_RomCom.pdf](http://jprstudies.org/wp-content/uploads/2011/10/JPRS2.1_Deleyto_RomCom.pdf). (utolsó letöltés dátuma: 2016. 01. 10.)





**Fejbenjáró bűn**  
(Zoe Kazan, Paul Dano)

filmek, melyek nem használják ki a bináris rendszerek lebontásában rejlő komikus potenciált, korlátozóak maradnak az engedetlen nő számára. Mindössze kiaknázzák a nő felforgató energiáját, hogy a gyenge férfi egy új és „helyreállított” verziója megteremtődjön.<sup>52</sup> Summer, bár élvezője a feminizmus által elért előjogoknak, nem lesz a társadalmi struktúrákat felrúgó, engedetlen nő – a film végére fel kell adnia cinizmusát, és el kell ismernie Tom igazát a sorsról és az igaz szerelemről egy másik férfi feleségéként. Summer végeredményben Tom önmegvalósításának puszta eszköze marad: a fiú a szerelmi bánatából (melynek ábrázolása már a melodramai módhoz kötődik) merít bátorságot és inspirációt kreatív ambícióinank beteljesítéséhez. Ez pedig Tom sérült maszkulinitását is helyreállítja, hiszen korábban a szentimentalitására több megjegyzést is tesznek a mellékszereplők. A kishúga kioktatja, hogy álljon a sarkára és ne legyen lányos, a barátai szemében pedig neveltség tárgya, amikor nem elég aszertív és nem követi a nemének megfelelő udvarlási rituálékat. A Tom gyengeségén élcelődő humor értelmezhető lenne a hétköznapi szexizmus kritikájaként, de ez a fajta komikum sose válik ironikussá vagy felszabadítóvá, inkább azt jelzi, hogy ez a sérülékenység megoldandó probléma.

Felépülvén a lány okozta csalódottságból, Tom visszanyeri romantikus idealizmusát is. Az utolsó jelenetben, melyben Tom megismerkedik egy lánnyal (Minka Kelly), a készítők azzal játszanak el, hogy a külső narrátor felsorolja a film tanulságait: „Tom megtanulta, hogy ne tulajdonítson kozmikus jelentőséget hétköznapi eseményeknek. Ez nem több mint véletlen. Tom megtanulta, hogy nincsenek csodák. A sors nem létezik. Semmi sincs ehrendelve.” A narrátor abbahagyja a szöveget, Tom visszafut és randit kér a lánytól, majd jelentősegteljesen a kamera felé fordul, amikor meghallja a nevét (Autumn), és egy animációs betét jelzi az első napot. Így az antipatikus Tomot végül megjutalmazza a narratíva, aki nem tesz mást, mint egy új lányt tesz majd felelőssé a saját boldogságáért.

Az alapvető különbség a két film között a női főszereplők komikus erejének kihasználásából adódik, és ezzel függ össze, hogy az álomlánymítosz kikezdése végső soron sokkal sikeresebb lesz a *Fejbenjáró bűn*ben. A *Fejbenjáró bűn* absztraktabb narratív világot teremt. Míg Tom az átlagsrácot képviseli, a neurotikus író, Calvin (Paul Dano) társadalmi kívülálló, megidéz a terápiára szoruló Woody Allen-figurákat, de a screwball klasszikus professzor hőseivel is rokon, intellektusa mögött szociális fobia

húzódik.<sup>53</sup> A zseninek kikiáltott fiú első regényét tíz éve adták ki, de azóta alkotói válságban van, és az elvárások szorongóvá teszik. Calvin álmában megjelenik Ruby Sparks, a titokzatos festőlány, aki újra írásra inspirálja. Rubynak vidám természete van, ösztönösen cselekszik, és ezért „komplikált” múltja van, így műzsának éppen megfelelő. A film a fantasztikumot emeli be a műfajba – csoda történik a hétköznapi szabályok szerint működő világban. Az író beleszeret fiktív teremtményébe, aki megelevenedik hús-vér lányként. A Pügmalión-mítosz ezen átiratában a tökéletesnek tűnő Ruby (Zoe Kazan) fokozatosan öntudatra ébred, és függetlenedni akar teremtőjétől. A film okosan írja át a tradicionális műfaji paneleket, hogy megkérdőjelezze az álomlány vágybeteljesítő szerepét. Peter Bradshaw kritikájában kiemeli, hogy Zoe Kazan forgatókönyve nem azt kérdezi meg, milyen férfiként megteremteni egy ideális nőt, hanem azt, hogy milyen érzés egy férfi ideális barátnőjének lenni.<sup>54</sup>

A dialógusokban explicit módon kommentálják Calvin romantikus illúzióit és azt, hogy nem tudja kezelni a „felnőtt”-érzelmeket. Testvére, Harry (Chris Messina) lesz a zsarnokoskodó Calvin morális irányítójá, aki felhívja a figyelmét arra, hogy álomvilágban él, és pusztán ideávé alacsonyítja le Rubyt.<sup>55</sup> Ex-barátnője a szakítást azzal indokolja, hogy nem tudott megfelelni Calvin elvárásainak, és a férfi önbizalmát rombolta, hogy ő is sikeressé vált. Egy veszekedés során pedig maga Ruby mondja ki, hogy többé már nem tudja eljátszani az „eszményi barátnőt”, és nyomás alatt érzi magát, mert a fiú életében nincs senki más rajta kívül, így neki nem lehet tőle független léte.

A verbalitásnál azonban látványosabb az MPDG dekonstrukciója egyes szituációkban és fizikai akciókban. Ennek eszköze pedig a túlzás és a paródia, amivel a

slapstick comedy-t<sup>56</sup> is megidézik. A színészek a tesztükkel is eljátsszák ezeket a túlzásokat. Az új szerelem varázsa és boldogsága káoszt és energiát hoz Calvin életébe, akit egyébként a mozdulatlanság, vagy emberek közelében, a feszengés, görnyedt testtartás jellemez, most Rubyval együtt szalad a kalandok után. Azonban a lány hatása ideiglenes lesz, Calvin hamar visszazüpped merevségébe, arrogáns kivülállásába, és ekkor már zavarni kezdi Ruby elevensége, harsánysága, például lecsendesíti, amikor egy naiv szerelemről szóló dalt dúdolgat főzés közben, mert nem tud az olvasásra koncentrálni. Az, hogy az otthon terében konfliktus alakul ki az odaadó feleségként viselkedő nő és az intellektuális tevékenységben elmerülő férfi között, jelzi a tradicionális szerepekkel való azonosulás problematikuságát. Egy idő után Rubynak nem lesz elég, hogy csak a férfi körül forog az élete, és több szabadságot szeretne, ami Calvint megint magányossá teszi. A film fantasztikuma mindazonáltal megengedi, hogy a mindenható szerző regénye átírásával a lányt ragaszkodóvá és boldoggá tegye. Kazan a neki kiszabott vágyképet eltúlzottan gyermeki és lányos performansszal teszi nevétségessé: az ágyon szökdécsel, minden miatt lelkes és mindenbe beleegyezik, egy pillanatra sem akarja elengedni Calvin kezét, és infantil módon rászorul arra, hogy a férfi gondoskodjon róla. A kezdetben bájos vonások hosszú távon elvesztik vonzerejüket, a férfi vágyképeként megalkotott lány mesterkéltége kiütözik.

A film utolsó negyede eltávolodik a vígjátéktól, és drámai hangnemre vált. Calvin esetlensége, furcsaságai, melyek korábban még szerethetővé, rokonszenvesse tehették őt, a film szakításjelenetében már nem maradnak meg. Kieleződnék a férfiak nők feletti hatalomgyakorlásának etikai kérdései. Calvin manipulátorként irányítja Rubyt, kutyaugatásra, vetkőzésre,

53 Képileg is megjelenik az elvonultsága, a városra magasodó modern, vakítóan fehér háza egy elefántcsonttorony, ahol egyedül él, bátyján és pszichológusán kívül senkivel sem találkozik.

54 Bradshaw, Peter: *Ruby Sparks – Review*. <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/11/ruby-sparks-review> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 01. 10.)

55 „A szeleburdi és szétszórt lányok, akiknek a jellemhibái még vonzóbbá teszik őket, nem valóságosak.” Dayton, Jonathan – Faris, Valerie: *Ruby Sparks* (2012), 18:51.

56 Kohn, Eric: *Thanks to Zoe Kazan, 'Ruby Sparks' Is Not Your Average Whimsical Romance*. <http://www.indiewire.com/article/review-with-a-thoughtful-screenplay-by-zoe-kazan-ruby-sparks-is-not-your-average-whimsical-romance#>. UA2nfaO8Rdk (utolsó letöltés dátuma: 2016. 01. 10.)



**Egy makulátlan elme örök ragyogása (Kate Winslet, Jim Carrey)**

ugrándozásra utasítja, miközben azt kell sikítania: „Zseni vagy!” Kazan ismét újrajátssza az álomlány-performanszot, ami ekkor már tragikus lesz, és a lány pusztulását kell, hogy okozza. Calvin nem csupán áldozata lesz romantikus ábrándjainak, hanem kifejezetten antagonistává válik.

Azonban a filmet a befejezése miatt, mely túlságosan is elnéző a férfival szemben, érték kritikák.<sup>57</sup> Az (500) nap hőiséhez hasonlóan Calvin is megtanulta a leckét, és ezért megjutalmazza őt a narratíva az újakezdés lehetőségével. Megírja Rubyról szóló regényét, és megismerkedik egy új lánnyal, akit szintén Kazan játszik. Mindkét film, a radikális romantikus vígjátokokkal ellentétben, a karakterekhez végtelen szimpátiával viszonyul, nem bünteti meg őket, idealizmusukat, hitüket a szerelemben nem rombolja le még a csalódások után sem. A *Fejbenjáró bűn* végeredményben azért mutat előrelépést, mert a lány tapasztalata is meg tud nyilvánulni, így e film közelebb kerül a Rowe

által méltatott „egyenlőség vígjátékához.”<sup>58</sup> A női alak felszabadul a férfitekintet uralma alól, és a Ruby teremtette képből saját autonómiával rendelkező személyiséggé válik, aki *átmenetileg* kiléphet alárendelt pozíciójából, és Calvin mellett neki is lesz saját narratívája.

Az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* a *Fejbenjáró bűn* testvérdarabja, melyben még erőteljesebben megkérdőjeleződik a tökéletes lány tökéletessége. Ebben a filmben a valószerűtlen, fantasztikus elem az emlékkitörlés lehetősége<sup>59</sup>. A Lacuna nevű cég és orvosa, dr. Mierzwiak (Tom Wilkinson) feltalálta az eljárást, amivel a boldogtalan emlékeket ki lehet törölni az emberek agyából. Joel (Jim Carrey) miután rájön, hogy volt barátnője, Clementine (Kate Winslet) átesett a procedúrán, úgy dönt, hogy ő is el akarja felejteni félresikerült kapcsolatukat. Joel lakásában megjelennek az emlékkitörlők, hogy álmában véghez vigyék a műveletet, mely közben elméjében fordított sorrendben lejátszódnak együttlétük fontos mozza-

57 Hitchcock, Robin: *Where 'Ruby Sparks' Goes Wrong*. <http://www.btchflicks.com/2012/12/where-ruby-sparks-goes-wrong.html#.VwMFgKSLTIV> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 01. 10.)

58 Rowe: *The Unruly Woman*. p. 118.

59 James MacDowell szerint a „zakkant” (quirky) fiktív világok nem köteleződnek el teljesen a fantasztikum mellett, hanem éppcsak egy apró elem tér el a szürke „valóságtól”, és ez sem telítődik meg varázslattal. Elvontságuk abból is fakad, hogy nem található utalás a jelen társadalmi valóságára, ezért sokkal inkább az érzelmek világában játszódnak. MacDowell, James. *Notes on Quirky. Movie: A Journal of Film Criticism* (August, 2010) Issue 1. pp. 1–16.

natai. A film szintén a tündérlánymítosz dekonstrukciója, és egyben legsikeresebb példája. Mivel nem ragaszkodik a szerző és teremtménye alakzathoz, mint a *Fejbenjáró bűn*, egyetemesebb és nagyobb ívű romantikus történeté tud válni. Nem csupán férfi-szemponthoz azonosulást kínál, mivel a női karakter is aktívan részt vesz a kapcsolat írásában.

Kettejük jellemkülönbsége szembeötlő, szintén a passzív férfi és aktív nő ellentétén alapul, ahogy az előző négy filmben is. Joel a szégyenlős, minden miatt panaszkodó professzor hős kortárs variánsa, akinek esetlensége, introvertáltsága extrém módon eltúlozott. Clementine pedig a káoszt hozó engedetlen nő, aki Joel vágyott (kreatív) felszabadulását kezdeményezi.<sup>60</sup> Clementine hevesen gesztikulál, tolakodó modora rögtön zavarba ejti a szűkszavú Joelt, aki kínosan feszeng a társaságában, valamiért mégis vonzódik hozzá.<sup>61</sup> Azonban a lányról kiderül, nem alkalmas arra, hogy színt vigyen Joel sűrű életébe, mivel ő maga is küzd bizonytalanságaival, gyermekkori traumáival.

Clementine a kezdetektől saját elképzelései alapján akarja meghatározni magát.<sup>62</sup> Nem azért különleges, hogy másokat lenyűgözzön vele. Hiába tűnik kezdetben elbűvölőnek, számtalan vonása van, ami miatt el lehet őt ítélni: alkoholista, felelőtlenül viselkedik, bipoláris személyiségzavarra jellemző hangulatingadozásai vannak, és ezért válik rémálommá a kapcsolatuk. Joel pedig beleesik abba a hibába, hogy idealizálja a lányt, rávetíti saját neurózisait, és magának

akarja kisajátítani. Clementine azonban azért nem tud másnak segíteni, mert még önmagát sem ismeri eléggé. A karakter ezért több lesz szimpla álomlánynál és annál, hogy a létezése rávezesse a férfit saját önzésére és önteltségére – egyenértékű szereplővé válik.

A fordított sorrendű újrajátszás rámutat arra, hogy az álomlány impulzivitása és a férfi magába fordulása inkompatibilissé teszi párosukat, így a kapcsolatot újra felül kell vizsgálniuk. Michael J. Meyer, Lesley Harbidge és William Day olvasatában<sup>63</sup> közös, hogy az „újravezetés vígjátékának” (comedy of remarriage) alműfajával kötik össze a filmet. Stanley Cavell klasszikus screwball filmeket leíró definíciója szerint az alműfajba tartozó filmek nem két fiatal egymásra találásáról szólnak, hanem egy már különvált pár újr egyesüléséről. A két fél szabadságát beteljesítő kibékülés és megbocsátás pedig a párbeszéd alapul.<sup>64</sup> Day szerint az *Egy makulátlan elmében* egymás újbóli felfedezése és a párbeszéd Joel emlékeinek lejátszása közben kezdődik el, amikor a férfi álombeli mása ellenállást kezd mutatni a művelettel szemben, és Clementine-nal együtt megpróbálnak elmenekülni (többek között mindkettőjük gyermekkori emlékeibe) a memóriatörlők elől. Eközben Joel szubjektív perspektívája fokozatosan kitér, és a rekonstrukcióba beférkőzik Clementine autonóm alakja és ő is részt vesz a kapcsolatukról szóló diskurzusban. Mindkettőjüknek fel kell fedezniük, hogy „mit jelent közösen emlékeket átélni és birtokolni, hogy ezzel megtanulják, hogyan

60 Ezt a kontrasztot a színészválasztás furcsasága is aláhúzza: Carrey excentrikus komikus játékát kénytelen tompítani, ezzel szemben Winslet a visszafogott „angol rózsza” imázsát írja felül az őrült szereppel. Harbidge, Lesley: *A New Direction in Comedian Comedy? Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Punch-Drunk Love and the Post-Comedian Rom-Com*. In: Abbott, Stacey – Jermyn, Deborah (eds.): *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I.B. Tauris, 2007. pp. 181–182.

61 „A személyisége azt az ígéretet hordozza, hogy kiszabadít a hétköznapiságból. Csodálatos, lángoló meteoritként elvisz egy másik világba, ahol a dolgok izgalmasak.” 1:39:59, Gondry, Michel: *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (2004)

62 „Túl sok srác hitte, hogy én csak egy fogalom vagyok, kiegészítem őket és életet lehelek beléjük, pedig csak egy elbaszott lány vagyok, és a saját belső békém keresem. A tiedet ne bízd rám.” 1:18:55, Gondry, Michel: *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (2004)

63 Meyer, Michael J.: *Reflections on Comic Reconciliations: Ethics, Memory, and Anxious Happy Endings*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66 (2008) no. 1. pp. 77–87.; Harbidge, Lesley: *A New Direction in Comedian Comedy?* p. 176.; Day, William: *I Don't Know, Just Wait: Remembering Remarriage in Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. In: LaRocca, David (ed.): *The Philosophy of Charlie Kaufman*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2011. pp. 134–143.

64 Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981. pp. 1–19.



Frances Ha  
(Mickey Sumner, Greta Gerwig)

legyenek ismét együtt.”<sup>65</sup> E film tehát eltávolodik a kortárs férficentrikus romantikus filmek szemléletétől, visszatérést mutatva olyan korábbi mintákhoz, melyekben a női fél nagyobb akarattal rendelkezett és a nemek közti erőviszony kiegyenlített volt.

A filmben a groteszk és szürreális humort, mely játékos kalandjaikat jellemzi, végigkíséri a melankólia, egyrészt mert az emlékkitörlés reggelén a pár el fogja veszíteni az egymáshoz fűződő szép emlékeket, másrészt, mert a film kétségbe vonja a szerelem mindent legyőző erejét, hiszen a szívfájdalmat és a csalódást elkerülhetetlennek mutatja; mindez azonban nem válik szentimentálissá, illetve nem viktimizálja egyik szereplőt sem a másik kárára. A film befejezése ugyanakkor reményteljesként olvasható. Miután ismét véletlenül találkoznak és épp kibontakozna köztük valami, rájönnek, mindketten kitöröltették a másikkal közös múltjukat a memóriájukból. Ezután közös döntésük eredménye lesz, hogy mégis esélyt adnak egymásnak, hiába van eleve bukásra ítélve a románcuk. A végső konklúzió tehát nem egyedül a férfi döntésének következménye, az nemcsak az ő tapasztalatairól és fejlődéséről tanúskodik, hanem a mindkettőjük által átélt élmény, a film közepi „újraházasodás” párbeszéd eredménye. Mindhárom itt

tárgyalt filmben szerepet kapott tehát egy „engedetlen nő”, akit a férfi a vágyai alapján szeretett volna a saját képére formálni, és a konfliktust az okozta, hogy az idealizált lány nem felelt meg ennek a szerepnek. Az *(500) nap nyárban* ugyan fény derül a férfi helytelen nézőpontjára, a lány mégse tud egyszer se kiszabadulni Tom tekintetének uralma alól, a férfi identitásának függeléke maradt. Summer tanulságtevő, akinek feminista emancipációja csak látszatproblémákat okoz, illetve a függetlenségét fel is kell adnia. A *Fejbenjáró bűn* fiktív „mágikus barátnője”<sup>66</sup>, Ruby öntudatra ébred, és kihasználva a komikum adta lehetőségeket ideiglenesen a teremtőjétől független szubjektivitást harcol ki magának, és hangot tud adni a szabadságvágyának. A film koncepciója, kerettörténete azonban olyannyira a férfi önvizsgálatára helyezi a hangsúlyt, hogy a férfi- és a női oldal nem tud egyensúlyba kerülni – a lány engedetlensége Calvin romantikus illúzióinak lerombolását és tanulási folyamatát szolgálja csak. Az *Egy makulátlan elmében* teljeseedik ki leginkább az MPDG-jelenség kritikus szemlélete, mert Clementine karaktere nem csupán arra szolgál, hogy rávilágítson a férfi önámítására, hanem túllépve ezen, saját jogán létező aktív, cselekvő hős lesz, aki a férfival együtt képes a változásra.

65 Day, William: *I Don't Know, Just Wait*. pp.134–143.

66 Az anime- és mangakultúrában használt trópus, a csodálatos és odaadó női karaktert mágikus barátnőnek nevezik. Az ilyen lányok általában az érzékeny, szerelemben csalódott fiúk életében jelennek meg, sokszor annyira tökéletesek, hogy már emberfeletti. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MagicalGirlfriend> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 01. 05.)

### Az őrült tündér álomlány újráírása

A továbbiakban két Noah Baumbach rendezte és Greta Gerwig társírói közreműködésével és főszereplésével készült film vizsgálatával szeretnék rámutatni, hogy az elsöre tündérlánynak tűnő női figurák túl tudnak lépni a narratív katalizátor szerepkörön és történetük főszereplőjévé tudnak válni. A *Frances Ha* (2012) és a *Mistress America* (2015) női barátságokat helyez a középpontba, és álmodozó szereplőik nehézségekkel teli felnőtté válást ábrázolja vígjátéki hangnemben. A két film azért szembeötlő, mert az *Elizabethtown*, a *Régi környék*, az *(500) nap nyár* és hasonló férfiperspektívájú 'coming-of-age' filmekkel ellentétben, a korábbiakkal sok tekintetben rokon női szereplő ezekben nem csupán egy elbűvölő és másokat inspiráló figura, hanem a saját frusztrációival megküzdő és önmagát kereső kidolgozott hős. Baumbach filmjei megkérdőjelezik azt a nemi sztereotípiát, miszerint a nők elsődleges célja a romantikus kapcsolat révének elérése, és megfogalmazzák a női igényt a saját felnőtté válástörténetre, az érzelmi fejlődés kifejezésének lehetőségére.

E filmek úgy írják újra a tündérlány-narratívát és azért tudják főhőssé tenni a lányt, mert a tündérlány-trópusokat kiforgatják, kigúnyolják, és nem utolsósorban éppen az MPDG-k szerethető jellemzőit állítják a bonyodalom középpontjába. A klasszikus screwball engedetlen nőivel összehasonlítva nekik nem kell kivívniuk szabadságukat a férfiatoritással szemben (hiszen nincs is ilyen figura a filmekben), inkább az a kérdés, hogy mit kezdenek a már adott szabadsággal. A *Frances Ha* két barátnője, Frances (Greta Gerwig) és Sophie (Mickey Sumner) közösen álmodoznak a jövőről. Szertelenek, szétszórtak, és Francesből hiányzik bármilyen céltudatosság, de ez a naivitás nem marad reflektálatlan. Frances életében akkor jön el a for-

dulópont, amikor Sophie elköltözik a közös lakásukból, mivel komollyá válik a párkapcsolata. A *Mistress America*-ban Brooke-ja (Gerwig) is olyan személynek tűnik, aki a másokra tett hatása alapján határozható meg. Ahova megy, jókedvet hoz, leendő mostohahúga, Tracy (Lola Kirke) élete nagy kalandját éli át vele, ő a nagyvárosi menő élet megtestesítője, olyan személyiség, aki másokat inspirál a kreatív sikerre. Azonban kiderül, a magabiztos felszín alatt teljesen bizonytalan, és azonnal összeomlik, amint nem jön össze a terve.

Francesnak és Brooke-nak felül kell vizsgálniuk érzelmi és anyagi bizonytalanságokkal teli életvitelüket. Mindkét karakter és a környezetükben élő többi fiatal is küszködik a függetlenné válás problémájával. Frances nem tud feljebb lépni a tánciskolában gyakornoki pozíciójából, így nem tud lakbért fizetni, Brooke pedig egy étterem nyitásával akar végre kitörni az alkalmi munkák világából, ami végül nem sikerül neki. Mindkét szereplő többször is megfogalmazza az öregedés és a felnőtté válás mérföldköveinek (saját lakás, külföldi utazás, házasság) eltolódása miatti aggodalmát, azt, hogy örökre egyetemista éveiket ismétlik újra.<sup>67</sup> A kudarcok, a hibák, amelyekbe újra és újra beleesnek, mutatják, hogy túl kell lépniük éretlenségükön, a felelősségvállalás elkerülhetetlen. E karakterek a legkevésbé sem öntudatos, bölcs figurák, ugyanazokat a válságokat élik meg, mint azok a férfiak, akiknek a szeretetigényét a korábbi filmekben a lányos, gyermeki tündérlányoknak kellett kielégíteniük.<sup>68</sup>

Eltűnik az idealizáló férfitétekintet, mivel a lányt nem egy férfival, hanem egy női társal párosítják, amiből egy másik tematikai sajátosság is adódik: a romantikus szerelem a perifériára szorul, és a női barátságok kerülnek előtérbe. A heteroszexuális kapcsolatok a női szereplők életének részei, de csak az egyik frusztrációt jelentik a sok közül, és kevésbé lesznek meghatározóak, mint a barátok egymás iránti

67 Mindkét filmben megjelenik ez a „visszabukás” az egyetemre. Frances olyan adósságot halmoz fel spontán párizsi útjával, hogy nem tudja fenntartani magát New Yorkban, és régi iskolájában kell nyári diákmunkát vállalnia nála 10 évvel fiatalabbakkal. Brooke pedig Tracy kollégiumi szobájában köt ki, mert miután megcsalta a pasiját, kizárja őt a lakásából és az éttermét sem támogatja tovább.

68 McIntyre hívja fel a figyelmet arra az ironikus helyzetre, hogy épp a nők fiatalos életszeretete hozza el az idősebb korosztálynak a szimbolikus társadalmi megújulást akkor, amikor épp a fiatalokat és főleg a nőket érintette a legnagyobb mértékben a 2008-as gazdasági válság McIntyre: *Isn't She Adorkable!* p. 4.

kötődése. Megan Garber cikkében kifejti, hogy az alapvetően női tapasztalatot középpontba állító romantikus komédia így átíródik „plátói romkommá”.<sup>69</sup> Az ábrázolt generáció alapvető életélménye a házasság kitolódása és a komoly, felnőttélet megalapozásának nehézsége, így ezek a baráti kapcsolatok biztosítják a stabilitást. A film legfőbb bonyodalmát pedig a barátságok válsága okozza, nem pedig a romantikus kapcsolat problémája.

A „pasis filmek” kapcsán a szerzők kiemelik, hogy a kortárs férfiközpontú romantikus vígjátékokban a maskulinitás diskurzusát követően az érettséget a filmek konklúziójában egyenlővé teszik a heteroszexuális monogámiával.<sup>70</sup> Így a felnövekvés történet-sémája határozottan összekapcsolódik a nemiséggel és a tradícióknak megfelelő nemi szerepek beteljesítésével. A *Frances Ha* és a *Mistress America* ugyanakkor olyan női karakterfejlődést visz végig, melyben nem a romantikus kapcsolat határozza meg a nő státuszát és boldogságát, és így a tradicionális nemi szerepek megerősítésére nem kerül sor. Zack Sharf szerint a *Mistress America* különösen a screwball vígjáték és az engedetlen nő trópusának radikális átírása, mivel azoknak a filmeknek az ívét a „nemek harcából” az „egók harcává” teszi, ahol a részt vevő felek – akik ráadásul nem is feltétlenül eltérő neműek – tanulhatnak egymástól.<sup>71</sup>

„Bolond, felszínes és másodlagos” – így jellemezte az örült tündér álomlányt, a „posztfeminista” korszak egyik visszatérő karaktertípusát és toposzát Nathan Rabin. Jelen tanulmányommal azt kívántam megvilágítani, hogy bár a vidám és életigenlő női figurák valóban lehetnek a nőket infantilizáló és lealacsonyító mellékszereplők, akik kizárólag a melodramai férfi hősök felnőtté válásának katalizátorai, azonban főszereplőként transzgresszív, feminista hősnőkké is válhatnak, akik önálló történettel és ágenciával rendelkeznek.

Dóra Bartal

### The 'manic pixie dream girl' in contemporary American romantic films

This study examines the gender discourses in the current wave of American 'quirky' films. "Bubbly, shallow and secondary" – described film critic Nathan Rabin the manic pixie dream girl, the stereotypical female type and trope appearing in contemporary postfeminist romantic comedies and melodramas. This term, widely used in the media, as well as Kathleen Rowe's concept of 'the unruly woman' serve as starting points for discussing the representation of female characters in contemporary cinema.

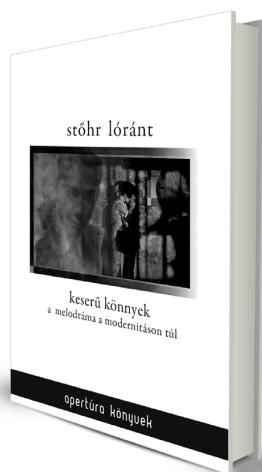
In the historical introduction the author explores how comic female characters have been transforming throughout the years and how the changing ideals of femininity and masculinity affected modern-day representations of romantic relationships. The author argues that the funny and vivacious female figures exemplified by the MPDG indeed could be demeaning and infantilized side characters who only foster the coming-of-age of melodramatic male heroes, but they can also be transformed into main characters and emerge as transgressive, feminist heroines with their own agency and narrative. Through the analysis of seven films from the last fifteen years –  *Elizabethtown*,  *Garden State*,  *(500) Days of Summer*,  *Ruby Sparks*,  *Eternal Sunshine of a Spotless Mind*,  *Frances Ha* and  *Mistress America* – Bartal attempts to show how the trope of MPDG has been performed, deconstructed and re-written.

69 Garber, Megan. *Broad City and the Triumph of the Platonic Rom-Com*. <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/02/the-triumph-of-the-platonic-rom-com/463200/> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 04. 12.)

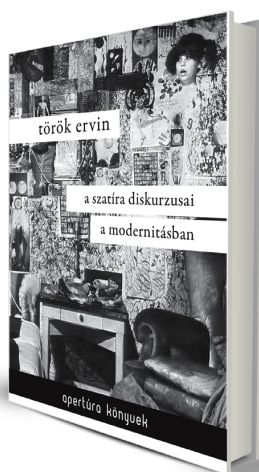
70 Hansen-Miller; Gill. "Lad Flicks". E-könyv, nincs oldalszám.

71 Zack Sharf: Amy Schumer, Greta Gerwig and the Female Reinvention of the Screwball Comedy <http://www.indiewire.com/2015/08/amy-schumer-greta-gerwig-and-the-female-reinvention-of-the-screwball-comedy-59229/Indiewire> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 04. 12.)

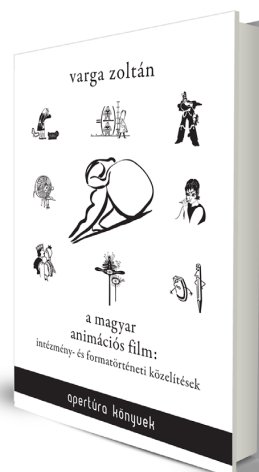
## Apertúra könyvek - eddig megjelent köteteink



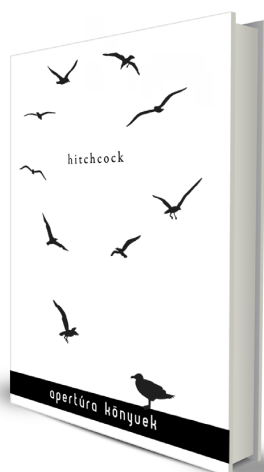
Stóhr Lóránt: Keserű könyvek.  
A melodráma a modernitáson túl



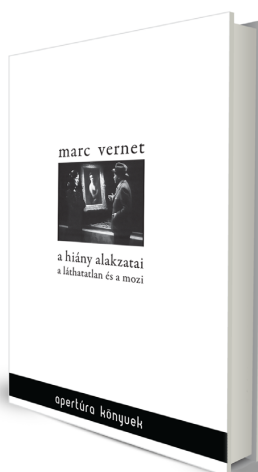
Török Ervin: A szatíra diskurzusai a  
modernitásban



Varga Zoltán: A magyar animációs film:  
intézmény- és formatoréneti közelítések



Hitchcock. Kritikai olvasatok



Marc Vernet: A hiány alakzatai.  
A láthatatlan és a mozi



Verbális és vizuális narráció.  
Szöveggyűjtemény



Kis Katalin

## Feminista remények

### Realizmus és konvenciótörés kortárs rape-revenge filmekben

Rihanna a 2011-es, *Man Down* című nagy sikerű kislemezéhez készült videoklipje első jelenetében agyonlő egy fiatal férfit egy pályaudvar forgatagában. A prologus után felcsendülő dallam – melyet szerzői a Bob Marley-féle 1973-as legendás *I Shot the Sheriff*-je női változatának szántak – balladisztikus szövegét a videoklip konkretizálja: egy lány éli felhőtlen életét valahol Jamaicában; egy este egy buliban táncol és flörtöl a prologusban látható fiúval, majd egy idő után kifejezi, hogy nem kívánja tovább a társaságát, és hazaindul. A fiú követi, majd erőszakoskodik vele, dulakodnak – és ahogyan az elliptikus képsorokból kikövetkeztethetjük, megerőszkolja, majd távozik. Miután hazarohan, a zaklatott lány egy pisztolyt keres elő egy fiókból... Rihanna és stábjja a populáris videoklip műfaját a rape-revenge (nemi erőszak-bosszú) filmek néhány évtizedes, de annál vitatottabb hagyományával ötvözte.

A rape-revenge taxonómiai státusza vitatott: Carol Clover *Férfiak, nők és láncfűrészek (Men, Women, and Chainsaws)* című alapvető könyvében a rape-revenge filmeket egyrészt a horroron belüli alműfajként azonosítja (olyan filmsoportokkal mellérendelésben, mint a slasher filmek és az okkult vagy „megszállottság”-filmek)<sup>1</sup>; ugyanakkor hivatkozik rape-revenge „drámára” [drama], „történetre” [story], illetve „cselekményre” [plot] is, mely nem kizárólag az „alantas”-nak tekintett,

illetve marginális műfajok sajátja<sup>2</sup>. Jacinda Read kifejezetten Clover és a rape-revenge-nek a horror alműfajaként való kezelése ellen érvel, amennyiben a rape-revenge film már Clover érvelésében is túlságosan elüt a horror általános konvencióitól, továbbá a rape-revenge mint narratív események szekvenciája rendkívül változatos műfajokban jelenik meg – azaz helyesebb narratív szerkezetként meghatározni<sup>3</sup>. Read ugyanakkor emellett is érvel, hogy az 1970 utáni periódusban a rape-revenge struktúra széles körű elterjedése és a feminizmus második hullámának diskurzusai együttesen „egy történelmileg specifikus, de műfajilag szerteágazó filmciklust hoztak létre”<sup>4</sup>, azaz tulajdonképpen kettős fogalom meghatározásról van szó. Sarah Projanski nagyvonalúan, igaz, csak futólag és inkább retorikai célokkal úgy hivatkozik az 1970-es évek rape-revenge filmjeire – amelyek teljes mértékben a rape-revenge narratívára épülnek –, mint amelyek révén egy teljes műfaj áll potenciálisan a nemi erőszakra adott feminista válasz rendelkezésére<sup>5</sup>. Végül pedig: Alexandra Heller-Nicholas a következő definícióval egyezik ki: a rape-revenge az a „filmforgatókönyv/szcenárió [scenario], amelyben a nemi erőszak nem lehet esetleges – feltétlenül az a tett kell legyen, mely a bosszút alapvetően kiprovokálja (...) Habár [a rape-revenge filmet] gyakran az 1970-es évek USA-jának horrorfilmjével kapcsolják össze, valójában műfajokon, időn és nemzeti határokon is átível”<sup>6</sup>.

1 Clover, Carol: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 5.

2 Ibid, p. 115.

3 Read, Jacinda: *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester és New York: Manchester University Press, 2000, p. 24-5.

4 Ibid, p. 25. kiemelés tőlem, saját fordítás.

5 Projansky, Sarah: *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: New York University Press, 2001, p. 60.

6 Heller-Nicholas, Alexandra: *Rape-Revenge Films. A Critical Study*. Jefferson, North Carolina-London: McFarland & Company, 2011, p. 4-5.

A rape-revenge feminista szakirodalmában fellelhető nézőpontokat és a saját filmes élményeimet integrálva jelen szöveg érveléséhez kapcsolódva egy többszörös definíció javaslatával állok elő: tekintsük a rape-revenge-t elsősorban narratív-kauzális sémának, mely a rape-(regeneráció/preparáció)-bosszú fázisait foglalja magában, köztük erős ok-okozati kapcsolattal. A séma: 1. egy (vagy több) személy súlyos szexuális erőszakot szenved el; 2. az incidenst túlélvén igyekszik regenerálódni, avagy halálával szeretneinek kell megküzdnie; megkezdődik a felkészülés a bosszúra; 3. az áldozat maga vagy hozzátartozói (erőszakos) bosszút állnak az elkövetőkön. Az egyes filmeket az e sémához való viszonyuk és egyidejűleg műfaji hovatartozásuk mentén három csoportba sorolhatjuk: a) A rape-revenge filmek azon relatíve szűk csoportja, mely az 1970-es évek exploitation horror-filmjeihez tartozik, illetve annak hagyományát követi – e filmek alkotják a rape-revenge (ős)alműfaját (=rape-revenge exploitation filmek). b) Tágabb értelemben véve rape-revenge filmként hivatkozhatunk azon filmekre, melyekben, a rape-revenge exploitation,-höz hasonlóan a rape-revenge narratív sémája adja a film szüzséjének fő, de nem feltétlenül monolitikus struktúráját, azonban műfajilag tetszőleges affiliációt mutatnak, azaz a horror mellett lehet pl. western, dráma stb. Ez azt is jelenti, hogy a szexuális és fizikai erőszak ábrázolása jó eséllyel visszaszorul, sőt a bosszú sem feltétlenül erőszakként valósul meg (=rape-revenge filmek). c) A rape-revenge holdudvarát alkotják azon műfajilag szerteágazó filmek, melyekben valamilyen formában megjelenik a rape-revenge narratív sémája, de nem alapjaiban és egészében határozza meg a szüzsét, hanem például a történetnek csak egy mellékszálát adja; avagy, más esetben, ha központi jelentőségű is, e jelentőség nem nyilvánvaló és közvetlenül artikulált a film jelentős részében, azaz a film olyan kirívó mértékben térhet el az őszalműfaj konvencióitól, hogy a rape-revenge séma nehezen felismerhető vagy szinte felismerhetetlen marad a film nagyrészében (=rape-revenge holdudvar).

A rape-revenge keményvonalas (ős)alműfaji darabjai esetében tehát amellett, hogy a film fő vagy akár

egyetlen történetvezető szolgálhatja a rape-(regeneráció/preparáció)-revenge hármasságát, meghatározó alműfaji jellemző, hogy a fősodor normáihoz képest elfogadhatatlan mennyiségben és minőségben ábrázolják az erőszakot, és alkalmasint hard-core pornográf képsorokat is tartalmaznak. Az exploitation (ős)alműfaj azóta kultuszfilmmé vált és többször feldolgozott, illetve utalt darabjai közé tartozik *Az utolsó ház balra* (*The Last House on the Left*, 1972), a horroróriás Wes Craven első rendezése, mely a legelső rape-revenge-nek tekintett film, Ingmar Bergman 1960-as *Szűzforrásának* (*Jungfrukällan*) modern átírata, amely pedig egy középkori svéd balladát dolgoz fel. A filmciklus másik legismertebb alapító darabját, az 1978-as *Köpök a sírodrát* (a film több angol címmel ismert: *Day of the Woman*, illetve *I Spit on Your Grave*) Meir Zarchi jegyzi, aki Wes Craven-étől tökéletesen eltérő filmes karriert futott be – azaz egy második, feledésbe merült filmje óta kizárólag a *Köpök a sírodra* 2010-évekbeli remake-jei és annak folytatásai producereként tevékenykedett. Ezen két amerikai rape-revenge exploitation legenda mellé kívánkozni az 1973-as, svéd *Akit félszeműnek hívtak* (*Thriller – en grym film*) Bo Arne Vibenius rendezésében, aki egyébiránt Bergman mellett segédkezett a megelőző évtizedben<sup>7</sup>.

A nem exploitation horror rape-revenge filmekre példák azon bűnügyi filmek (bírósi drámák, detektívfilmek), vagy akciófilmes, vagy thrillerjegyeket mutató, a fősodrhoz közelebb álló, relatíve „családbarátabb” alkotások, melyekben a bosszú legális igazságtételle szelfidül, és amelyben az intézményszerű igazságszolgáltatás kerekéi, ha kezdetben akadoznak is, végül visszatérni látszanak a metafizikai igazság ösvényére. E filmcsoport meghatározó darabja a Jodie Foster főszereplésével készült *A vádlottak* (*The Accused*, Jonathan Kaplan, 1988), de ide sorolható a Clint Eastwood-féle Dirty Harry-sorozat *Az igazság útja* (*Sudden Impact*, 1983) címet viselő határeseti darabja is, ahol a törvénynek alkalmasint szüksége van egy magányos hősrre, aki képes azt bonyolult világunkban rugalmasan értelmezni és ekképpen valóban igazságosan alkalmazni.

7 Bruun, Jan: „What the Hell was he Thinking?” Interview with Bo Arne Vibenius. *Cinema Sewer* 15 (2004) no. 13, idézi Heller-Nicholas, Alexandra: *Rape-Revenge Films. A Critical Study*. Jefferson, North Carolina–London: McFarland & Company, 2011, p. 39.

A rape-revenge holdudvarába sorolhatók tehát azon filmek, amelyek egyrészt már nem illeszkednek a rape-revenge klasszikus exploitatív alműfajához; másrészt, miközben a nemi erőszak és a bosszú motívuma fontos marad, de vagy marginálisabb pozícióba szorul egy összetettebb, illetve másra fókuszáló narratívában, vagy jelentősen fellazul, átalakul. A holdudvarba sorolom például a híres *Thelma és Louise*-t (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) vagy a 2003-as *A rémet* (*Monster*, Patty Jenkins). Továbbá Lars von Trier *Dogville*-je (2003) látszólag aligha állhatna távolabb a mise-en-scene, fényképezés, karakterábrázolás és nyelvezet tekintetében egy rape-revenge exploitationtól; a narratíva pedig aligha volna összefoglalható a rape-(regeneráció/preparáció)-revenge hármasság egysége segítségével, ugyanakkor a nemi erőszak és szexuális rabszolgaság kétségtelenül szerves eleme Grace (Nicole Kidman) alászállásának az emberi gonoszság poklába. Az erőviszonyok fordulata utáni dilemmája majd döntése a kegyelem és a (végül preferált) totális bosszúállás<sup>8</sup> között pedig klasszikus drámai tetőponttá emeli a rape-revenge-ben inherens morális kérdéseket: a bűn és a bosszúállás-büntetés viszonyát és magának az erőszaknak az etikai státuszát. Hogyan alakul át, ha átalakul, az áldozatból bosszúállóvá avanszáló figura morális pozíciója? Milyen relációban állhat egymással erőszak és igazságosság? Milyen transzformatív ereje lehet az erőszaknak? Kicsit szerényebben megfogalmazva a lehetséges kiinduló kérdést: mennyiben tekinthető arányosnak, illetve igazságosnak a bosszú?

Ha a *Dogville* formájában a legkevésbé, de tartalmában nagyon is rape-revenge, akkor Tarantino *Grindhouse: Halálbiztos*a (*Grindhouse: Death Proof*, 2007) ennek inverze, amennyiben tudatosan és élvezettel hódol az exploitation hagyományainak, ugyanakkor a kiindulási erőszak szexuális része

pszichoanalitikus értelemben véve tisztán fétis – azaz szorosan vett megerőszkolás, úgymint szexuális közösülés vagy test-test kontaktus nem történik; a halálíg kínzás, az elpusztítás maga képezi az elkövető szexuális érdeklődését és élvezetét, éppenhogy jól láthatóvá téve a nemi erőszakban az erőviszonyok, a hatalom, a szadizmus jelentőségét. Tarantino posztmodern cinematoopéitai rajongása az exploitation és azon belül speciálisan is a rape-revenge alműfajára irányuló kulturfilmekben is nyilvánvaló, mint a *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*, 1994) vagy a *Kill Bill*<sup>9</sup> (2003), ahol a nemi erőszak és bosszú mininarratívája fontos ugyan, de összességében mellékszálként azonosítható – hasonlóképpen olyan rape-revenge-rokon filmekhez, mint *A tetovált lány* eredeti svéd (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009) vagy amerikai remake-je (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011).

A rape-revenge vonzaskörébe sorolom továbbá azokat a filmeket, amelyek nemcsak rejtett nyomokban vagy egyáltalán nem viselik magukon az ősműfaji jellemzőket, de amelyekben ráadásul gyakorlatilag láthatatlan marad a szűszé túlnyomó részében a rape-revenge narratív-logikai képletének egyik fele, azaz a megerőszkolás vagy a bosszú – mely ugyanakkor a fabula kulcsának bizonyul majd. A *Szemekbe zárt titkok* (*Secret in their Eyes*, Billy Ray, 2014) bűnügyi dráma esetében például egy évvel korábbi nemi erőszak és gyilkosság elkövetője után nyomoz egy detektív, mígnem kiderül, a narratív ív lezárásaképpen, hogy az illetőt már sok éve tartja házi rabságban és kínok között a nyomozó kollégája, az áldozat anyja.

A rape-revenge és a vele rokon filmekben (de kiváltképp, ha a séma a narratív struktúra egészét meghatározza) az áldozat hagyományosan (de egyre kevésbé feltétlenül) nő; míg a bosszúállók lehetnek az áldozatok maguk (a *Köpök a sírodra*, valamint remake-je és foly-

<sup>8</sup> Grace bosszúállásának ráadásul nem kizárólag a szexuális erőszak a tárgya/oka, melynek révén is lazábban kapcsolódik a film a rape-revenge kauzálisan egyenesebb vonalú narratív sémájához.

<sup>9</sup> A *Kill Bill*ben az Ellen Drive karaktere által viselt szemkötőt az *Akit félszeműnek hívtakra* való utalás; Tarantino továbbá erősen merített a *La Settima Donna* (Franco Proserpi, 1978), amerikai címén *Last House on the Beach* zárójelentéből a *Halálbiztos*hoz. A rape-revenge és Tarantino kapcsolatáról bővebben lásd pl. Heller-Nicholas, p. 156: Baski Sándor: *Tarantino nyomában* – 8. [http://filmvilag.blog.hu/2009/09/15/tarantino\\_nyomaban\\_8](http://filmvilag.blog.hu/2009/09/15/tarantino_nyomaban_8) (utolsó letöltés dátuma: 2016. 10. 22); Annandale, David: *Death-Proofing the Last House on the Beach*. <http://upcomingdiscs.com/2008/11/01/death-proofing-the-last-house-on-the-beach/> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 10. 22).

tatásai; Ms 45, Abel Ferrara, 1981; *Mély harapás*, *Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007), illetve férjek vagy férfitársak (Bosszúvágy [Death Wish, Michael Winner, 1974]; *Visszafordíthatatlan* [Irréversible, Gaspar Noé, 2002]), avagy az áldozat szülei (*Szűzforrás*; *Az utolsó ház balra* és remake-je; *Szemekbe zárt titkok*). A rape-revenge forradalmian újító a tekintetben, hogy feltette a populáris filmvásznonra, és megszilárdította az erőszakra motivált és azt végrehajtani képes, mondhatni aktív(an)-agresszív női főhős figuráját (aki aztán a rape-revenge-től teljesen távoli műfajokban is megszo-kott elemmé vált)<sup>10</sup>. A filmciklus születése a nyugati feminizmus második hullámával köthető össze, és óhatatlanul is erősen kellett rá hatnia mind a feminista, mind pedig az az elleni visszacsapás ideológiáinak. A második hullámos feminista mozgalmak ugyanis többek között olyan társadalmi kérdéseket éleztek ki és emeltek be a populáris diszkurzusokba, mint amilyen a nemi erőszak vagy a pornográfia is.

A feminizmussal és antifeminizmussal való intim kapcsolata és agresszív-kompetens bosszúálló női figurája révén már végképp nem lehet meglepő, hogy a rape-revenge film születésétől kezdve heves vita tárgya, és potenciálisan feloldhatatlan ellentéteket látszik magába foglalni etikai, ideológiai, politikai érte-lemben. A feminista kritika egyik alapkérdése, hogy vajon a (női áldozattal operáló) rape-revenge mint reprezentáció a feminista célokat szolgálja-e a probléma-felvetés és az erőszakolók megbüntetésének fantáziája révén, vagy a nőgyűlölet relatíve furmányos megnyil-vánulása. Azaz egyik oldalról nézve a filmcsoport lát-hatóvá tesz, felhívja a figyelmet a nők elleni szexuális és fizikai erőszakra és annak súlyosságára olyan társadalmakban, amelyekben jó eséllyel dominánsak az elkendőzés, banalizálás, áldozathibáztatás stratégiái (esetleg a nemi erőszak nyíltan nőgyűlölő morális keretek közé rendeződik); továbbá, látszólag legalábbis, leteszi az etikai voksát az áldozat mellett, sőt az erőszakolók elleni kemény megtorlás képeit kínálja fel. A másik szemszögből nézve a nő ellen elkövetett nemi

és fizikai erőszak sokszor hosszas és nyílt ábrázolása felkelti a gyanút, hogy ha rejtetten is, de a film bűn-részes vagy felbujtó, amennyiben, ha jó ürüggyel is, de tobzódik a nők elleni erőszakban és a női test és szexualitás kizsákmányolásában<sup>11</sup>. Az egyik szemszög-ből nézve tehát az erőszak megmutatása szükséges, és lényegében szükségképpen elvezet a nemi erőszak mint probléma belátásához, politizálásához, és a nők elleni erőszakkal szembeni fellépésre, etikai elköteleződésre hív fel; másrésztől könnyen érvelhetünk amellest, hogy a nőgyűlölet csavarosan gidabőrbe bújtatott, de ordas megnyilvánulásáról van szó, mely nemcsak hogy a jól megszokott módon, a nők meztelenségében, de kín-zásukban, meggyilkolásukban is enged gyönyörködni. Hasonlóképpen az erős, illetve erőre ébredő, bosszúálló nő figurája értelmezhető a (jogos) düh, női ellenállás és cselekvőképesség hőseként, aki egy igazságtalan és kegyetlen társadalom bűneit kezdi megtorolni; más-résztől e (gyakran pszichopata, skizofrén, sadista jel-legzetességeket mutató) bosszúálló női figurák olvas-hatóak a feminizmus és a feministák demonizálásának, (aktív, cselekvő) nők patologizálásának megnyil-vánulásaként, azaz alapvetően a hímsoviniszta és meg-félemlített férfipsziché kivetüléseként egy olyan férfijogú társadalomban, melynek kivénhedt partjait a feminizmus erőttől duzzadó hullámai ostromolják.

E kérdések megvitatásához természetesen érdemes szemügyre venni azokat a rape-revenge alkotásokat is, melyben ugyan a nő megerőszakolása-meggyilkolása a motivációs eredet a bosszúálló férfi főszereplő számára, ugyanakkor viszonylag könnyen tetten érhető a regresszív politika, amennyiben például a bosszúállást a férfijogú becsület- [„honour”]-bűncselekmények esz-méje keretezi, illetve amennyiben sokkal inkább a vigilantizmus és bizonyos jobboldali szociálpolitikák propagálásáról van szó, mintsem a nők társadalmi hely-zetének, az ellenük elkövetett (szexuális) erőszak társadalmi kontextusának kritikus vizsgálatáról<sup>12</sup>.

A jelen esszé két érveléssel kíván hozzájárulni a rape-revenge imént felvázolt, összetett problémaköré-

10 Az erőszakos rape-revenge női főhős és a figurának a film noir femme fatale-jával való rokonságáról lásd Read: *The New Avengers*, pp. 155–204.

11 Lásd pl. Projansky: *Watching Rape*, pp. 90–120.

12 E kérdéseket Heller-Nicholas pl. a *Bosszúvágy* kapcsán veti fel, Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, pp. 53-6.

hez. Először is azt szeretném megvizsgálni, hogy milyen genderpolitikai jelentőséggel bír a rape-revenge azon gyakori jellegzetessége, amit „ingatag realizmus”-ként azonosítok: a filmek változékony, sokszor narratív fázisonként eltérő viszonya a realizmushoz. Másodsorban, három rendhagyó rape-revenge filmes reprezentációt fogok elemezni műfaji devianciájuk mentén, együtt olvasva azt az adott film realizmushoz való viszonyával, illetve az abban esetlegesen bekövetkező ingadozásokkal.

## Rape-revenge és realizmus

Megfigyelésem szerint a rape-revenge alműfaj a *Köpök a sírodra* (1978) ősképeinek működésmódját követve, hajlamos a belső műfaji újrahangelésre, mégpedig pontosan a megerőszakolás és a bosszú narratív fázisa között. Ezen műfaji árnyalatváltás tapasztalatát pedig a film realizmusában bekövetkező eltolódások hozzák létre, melyek révén a film egésze műfaji hibrid jellegűt ölt. Realizmus alatt e helyütt egyszerűen a valóságosság normájának követését értem a fantasztikummal szemben; továbbá, kicsit specifikusabban, egyfajta perceptuális, illetve pszichológiai realizmust<sup>13</sup>, melyhez, jelen esetben elsősorban tartalmi, másodsorban formai attribútumokat kötök. Tartalmilag a diegézisnek azt a minőségét nevezem realistának, amikor az ábrázolt fizikai világ törvényei és az emberi világ működésmódja lényegében azonos a valós világgal; formailag pedig irányadónak vehetjük a könnyen észrevehető, feltűnő stilizálás alacsony szintjét<sup>14</sup>.

A klasszikus rape-revenge alműfajra<sup>15</sup> vonatkozó, vitaindító tézisémet a következő: míg az első narratív fázis, azaz a megerőszakolás alapvetően realizmtikus (a fősodorhoz közelebb álló filmekhez képest bizonyos elemeiben szokatlanul erősen realizmtikus) megközelítése jellemző, a bosszú („önkéntelenül”) eltolódik az irrealitás, a fantasztikum irányába. Azaz, míg az első fázisban jellemző a naturalisztikus megközelítés a történések szintjén, valamint a realizmtikus karakterábrázolás és motivációs háttér felfestése, addig a fordulópont, az áldozat rekuperációja vagy hozzátartozóinak felkészülése a bosszúra, majd pedig a harmadik fázis, a bosszú kivitelezése számos aspektusát tekintve „megmagyarázhatatlan”, illetve „magyarázatlanul” hagyott, elhallgatott elemeket tartalmaz: az áldozat valószínűtlen módon éli túl az erőszakot, illetve hihetetlen gyorsasággal és külső segítség nélkül gyógyul fizikálisan; a korábban átlagemberként ábrázolt áldozat vagy behelyettesítő bosszúálló megmagyarázhatatlan módon tesz tanúbizonyságot kivételes szellemi, fizikai és pszichés kompetenciákról és tapasztalatokról, melyek segítségével mesteri módon és lényegében hidegvérrel tervezi meg és hajtja végre az elkövetők törbe csalását, kínzását és kivégzését (majd ezek pszichés feldolgozását); hirtelen és gyökeres fordulattal a humán személyiségvonások helyett a sadizmus vagy a pszichopátia klinikai profilját mutatja<sup>16</sup>. A *Köpök a sírodra* 2010-es remake-je szélsőséges módon példázza ezeket a tendenciákat: Jennifer (Sarah Butler), miután hosszasan és brutálisan, csoportosan megerőszakolják és megkínözzák, majd egy hídról (meztelenül) a folyóba

13 Lásd pl. Morgan, Daniel: Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. *Critical Inquiry* 32 (2006) no. 3. pp. 443-481, főleg 454-8.

14 E formai „engedékenység” tudatos; a dokumentarista stílus speciális és mondhatni szélsőséges realizmusa nem szükséges kritérium ahhoz, hogy egy film az átlagos, laikus néző számára valóságosként hasson.

15 A kvintesszenciális rape-revenge tehát: a film egészét meghatározó erőszak-bosszú narratív struktúra; exploitation-elemek, úgymint a szex és az agresszió viszonylag közvetlen ábrázolása; a bosszút a női áldozat vagy más, de kifejezetten nem a tipikus filmes hős (vagyis egy magányos férfihős) viszi véghez.

16 Súlyos erőszakot elszenvedett, traumatizált áldozatok valóban válhatnak elkövetővé, bár jellemzően akkor, ha korai életkorban esnek kínzás áldozatává. A rape-revenge-ben jellemző karakterfejlődés, miszerint a brutális erőszak áldozata (vagy szerető hozzátartozója) néhány nap, hét, vagy akár csak hónap elteltével egy hétköznapi tapasztalaton jóval túlmenő, kemény fizikai és szellemi munkát és pszichés rezisztenciát igénylő, összetett operációt hajtson végre, melynek lényege a módszeres kínzás, majd gyilkosság, felettébb irreális jelenség. A profin kivitelezett antiszocialitás és affektív értelemben vett pszichopátia mint egy súlyos szexuális és fizikai trauma kimenetele a fantasztikum terrénumába tartozik.

ugrik, majdnem 22 percig láthatatlan marad: meglehetősen kísérteties létezésére és aktivitására csak közvetett jelek utalnak, egészen addig, amíg megkezdí az addigra megfélemlített áldozatok módszeres kivégzését. Kettőt közülük egy elhagyatott erdei házba csal (ahol, feltételezhetjük, eddig bujkált, és amelyet főhadiszállásként használt). Miután a második férfit is leüti egy baseballütővel, a lány amerikai plánjáról fehér felületen gyülekező vértócsácskák közelijére, majd az egyik férfi alsó kameraállásból rögzített, vérző arcának közelijére váltunk. Mint a rákövetkező egyik kistotálból kiderül, a férfi egy fürdőkád felett, összekötözött vétagokkal, deszkákon, arccal lefelé fekszik; azaz az amerikai plánról a vértócsára való vágás időbeli és térbeli ugrással járt. Amit nem láttunk (az ezután következő, a testhorror-kategóriát kimerítő képsorok előtt), az az, hogy a törekeny Jennifer miképpen kivitelezte e jelentős testek nem csekély mértékű mozgatását. (Gondoljunk csak bele, mit mondana erről Bazin.)

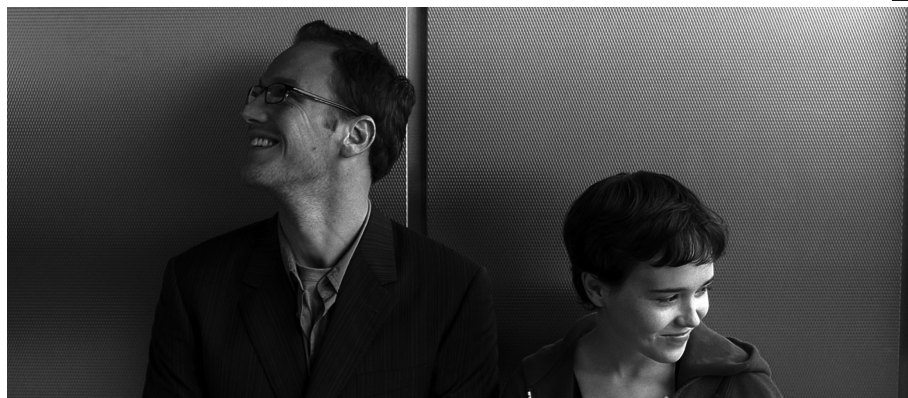
A film egyébként a másik két erőszakoló igen szofisztikált szerkezetben történő önkivégzése előtti kritikusan pillanatokat a kissé arrébb vonuló, azokra azonban fülelő, távolba meredő, félmosolyt megeresztő Jennifer félközelijével ér véget. A megerősztokolás fázisának „normális” fiatal lánya (a szuperképességek határát óhatatlanul súroló) démoni lényé alakult át. Ráadásul, míg kezdetben kétségkívül Jennifer a fő fokalizátor, addig eltűnése után, az elkövetőket kísértő szakaszban a film egyértelműen a férfiak szemszögéből ábrázolja az eseményeket; a kivégzés képsorai ugyan kevésbé feltűnően és vegyesebben alkalmazzák a perspektíva-felvétel, illetve identifikáció eszközeit, de végső soron az elkövetők gyötrelmei állnak a figyelem fókuszában.

Amellett érvelek, hogy a film nem feltétlenül vállaltan és szándékosan, sőt legalábbis részben önkéntelenül átlép a realiztikusból a misztikus fantasy-horror világába. Azaz, míg a rape-revenge-nek egyébként létezik természetfeletti horror változata (ilyen pl. a 2004-es thaiföldi *Árnykép* [Shutter, Banjong Pisanthanakun és Parkpoom Wongpoom] és a belőle készült 2008-as amerikai remake [Shutter, Masayuki Ochiai], melyben egy halott lány kísérti exbarátját, az elkövetőt), az alapvetően realiztikusnak szánt filmek realizmusa is meglehetősen ingatag. Meglátásom

szerint az olyan, pusztán gyakorlati problémák, miszerint például a bosszút látványossá és kellőképp idegborzolóvá kell tenni az eladhatóság érdekében, hozzájárulnak, de nem merítik ki az áldozat (vagy az ő halála esetén a helyettesítő) bosszúállásának tendenciózus derealizálását-derealizálódását. A *Ms 45*-ban például Thana (Zoë Tamerlis Lund) pisztolyos ámokfutásai akár teljesen realiztikusak is lehetnének; hasonlóképpen könnyen elképzelhető olyan narratív technikák és események kombinálása, melyek révén a történet egyszerre marad fizikai és pszichológiai értelemben realiztikus, ugyanakkor a műfaji és exploitationkövetelményeket teljesítően látványos és sokkoló.

A derealizálás-derealizálódás persze értelmezhető generális horrorképző elemként: a rettegés fokozódik, amennyiben a korábbi „normális” tartománya destabilizálódik; a horror egyik esszenciája lehet azon észlelés, tapasztalat megragadása, ahogy a realitás látszólag rendíthetetlen szövedéke fölfeszlik. Tehát például az a rape-revenge által gyakran sugallt, egyébként végső soron irreális jelenség, miszerint minden átlagos emberben ott lakozik a módszeres és szadista gyilkológép, szimplán egy, a műfajhoz tökéletesen illeszkedő elem. Ugyanakkor nem mindegy és jó eséllyel nem véletlen, hogy a valóság szövedékének mely csomóinál kezdi meg a film a valóságérzet felszámolását (tehát például mely karakterek, milyen behatásokra transzformálódnak professzionális pszichopátákká). Az ingatag realizmus rape-revenge alműfajára jellemző *specifikus* mintázataira tehát nem nyújthat kimerítő magyarázatot, ha a derealizálódást általános vagy legalábbis gyakori (horror)műfaji tendenciaként fogadjuk is el.

Akárcsak a *Köpök a sírodra* esetében, a szűk értelemben vett rape-revenge film egyrésztől birkózik a realizmus problémájával – banális, de teljesen releváns példa erre az, ahogyan az elhagyott erdei házikó motívumával és a kínzáshoz használt eszközök (sav, horgász kampók, kád stb.) kontextusba illesztésével igyekszik a film plauzibilissé tenni a cselekményt; vagy például annak időnkénti jelzésszerű megmutatásával, hogy a bosszúálló lány erőlködik a nagy testek mozgatása során (amelyre valójában csak kivételes esetben lenne képes, főleg olyan mértékben, mint amit például



**Cukorfalat**  
(Patrick Wilson, Ellen Page)

egy plafonra való fellógatás vagy asztalra emelés igényelne – a *Cukorfalatban* [Hard Candy, David Slade, 2005] hasonló operációkat hajt végre, off-screen, egy éppenhogy serdülő tinilány). Másrésztől ugyanakkor a tipikus rape-revenge rá is játszik a realizmus megingatására: az áldozat-bosszúálló legalábbis alkalmasint kísérteties nyugalma, magabiztossága, illetve szadisztikus humora és élvezkedése révén szörnyszerű jelleget ölt, ami éles ellentétben áll eredeti emberi „normalitásával”. Tehát e derealizálódás olvasható az aktív és kompetens nőiség-nőiesség már említett szörnyszerűsítéseként<sup>17</sup>, és ekképpen akár (de nem feltétlenül) szexista visszacsapásként is. Ezt az olvasatot erősíti az is, hogy a bosszú különösen szadisztikus metodikája jól szolgálhatja a morális viszonyok bonyolítását (melynek összetettsége és ellentmondásossága a filmsorozat kezdetektől vitatott jellegzetessége), az áldozat-bosszúálló etikai pozíciójának megrendítését, és végső soron eredményezhet implicit áldozathibáztatást és az elkövetőkkel való szimpatizálást és azonosulást. Továbbá az ingatag realizmus lehetőséget, és azt rejtett, homályos módon, potenciálisan a „puszta fantázia” tartományába utalja.

Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a fantázia tartományával való kapcsolat nem feltétlenül érvénytelenítés. Másképpen: a derealizáció jelentheti a szimbolikus valóság, a tudattalan pszichés valóság, potenciálisan akár mint felsőbbrendű valóság előtérbe helyezését. A megkínzott és megerőszakolt nő (vagy a lesújtott hozzátartozó) szupererőkkel való felruházása

és pusztító erejének (fantasztikus) megjelenítése vágyteljesítő képzetként is felfogható, illetve egy olyan nemi ébredés, transzformáció vagy éppen teljessé válás propagálásaként, melyben a normatív femininitás határait ledönti a (nőnemű, női megtestesülésű) szubjektum, és létrejön vagy éppen feltárulkozik az univerzálissal való azonossága és a normatív genderkereteket szétfeszítő ereje. Hiszen a magát nyilvánvalóan fantasztikumként megjelölő fikció (pl. Tarantino *Kill Bill*) természetesen nem érvényteleníti vagy súlytalanítja önmagát mint a valós világra nézve következmények nélkül; a kulturális képzetrendszer, az elképzelhetőség valószínűségei és határai a valós világ szerves részei, ha nem is közvetlenül, de közvetetten erőteljes meghatározó faktorok a nem tisztán diszkurzív jelenségekben (pl. valós erőszak; valós diszkrimináció stb.). A *Kill Bill* nőnemű repülő akcióhősei egyrészt felhívják a figyelmet a férfinemű superképességekkel rendelkező filmes karakterek fiktív jellegére, másrészt aktívan alakítják a „nő” és a „femininitás” kulturális képzeteit. A büntetlenül nem megerőszakolható, nem kínozható, nem megölhető és e minőségében akár elvetemült nő fantasztikus figuráját én üdvözlendőnek tartom.

## Rape-revenge konvenciótörés

A következőkben három kortárs, rendhagyó rape-revenge alkotást, két egészestés játékfilmet és egy videoklipet fogok megvizsgálni a tekintetben, hogyan

17 Erről bővebben lásd pl. Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine*. Film, Feminism, Psychoanalysis. New York: Routledge, 1993.

módosítják tovább a rape-revenge genderpolitikájáról való gondolkodást. Figyelmem középpontjában az áll, hogy e reprezentációk miként szegik meg a rape-revenge narratív-kauszális sémáját megvalósító filmek (szinte természetesnek észlelt) konvencióit, és hogy hogyan módosítja-komplikálja e filmek jelentését és jelentőségét a realizmushoz való (ingadozó) viszonyuk. A *Visszafordíthatatlan* a logikai-temporális rendet megbontva, fordított időrendben ábrázolja a bosszút, majd a nemi erőszakot, azt követően pedig a brutális eseményeket megelőző órákat; a *Cukorfalat* gyakorlatilag kiiktatja az eredeti erőszak megmutatását, kiváltképpen vizuálisan, és kizárólag a bosszút tárgyalja; a Rihanna-féle *Man Down* pedig a nemi erőszakot elszenvető nő és testének velejéig áterotizált (s ekképpen vitás) reprezentációjával teszi le a voksát a női áldozat szexuális autonómiája mellett, és hangsúlyozza a megerőszkolász igazságtalan és traumatizáló mivoltát.

A rape-revenge-nek eleve nagy hagyománya van a francia filmen belül, ugyanakkor a nemi és fizikai erőszak brutális megfilmesítése különösen alkalmas talajra lelt a 2000-es években feltörő „új francia extrémek”, mint például Catherine Breillat, Virginie Despentes és Coralie Trinh Thi, vagy éppen Gaspar Noé műveiben.<sup>18</sup> Noé 2002-es, hírhedt-híres *Visszafordíthatatlanja* több mint egy évtized elteltével is méltán őrizi imázsát mint kegyetlenségében szinte végignézhetetlen film. Tizenhárom<sup>19</sup>, többnyire különösen hosszú, folyamatos (azaz láthatatlan vágásokkal operáló) beállításból áll, melyek fordított időrendben követik egymást – kivéve az utolsó (két) jelenetet, melyeknek temporális, illetve valóságstátusza, mint azt majd látni fogjuk, bizonytalan.

1. A prologusban két férfi beszélget egy sivár szobában arról, hogy az egyik (Noé *Egy mindenki ellenjének hentesé*; *Seul contre tous*, 1998) lefeküdt a saját lányával; a másik azzal érvel, hogy nem nagy dolog, hiszen mindannyian Mephistók vagyunk, minden cselekedet csak cselekedet. Hirtelen felfigyelnek a

szirénázásra, amely a Rectum nevű melegbár elől hallatszik fel. A kamera „kiszáll”: egy eszméletlen férfit hordágyon szállítanak el, egy másikat pedig bilincsben. 2. Alászállunk a Rectum S&M melegbár szűk, földalatti folyosóin, az előző jelenetben eszméletlen férfi, zaklatott és agresszív állapotban egy Tenia (szó szerint: galandféreg; magyar fordításban: giliszta) nevű embert keres. Verekedésbe kezd azzal, akit Gilisztának vél, de az illető leteperi, eltöri a karját, majd anális erőszakra készül – de Marcus (így hívják a zaklatott férfit) barátja közbelép, és a bár vendégeinek szeme láttára (és többek élvezetére és ujjongására) egy poroltóval szétveri a férfi fejét. 3. Marcus zaklatottan keresi a Rectum nevű bárt, miközben barátja, Pierre, próbálja visszatartani. 4. Marcus és Pierre egy taxiban ülnek; Marcus a Rectum bárba akar menni, és zaklatja a taxist, majd kidobja, és átveszi az autó feletti uralmat. 5. Marcus, Pierre kíséretében és két verőembernek látszó férfi vezetésével transznmű prostituáltakat faggat arról, hogy hol lehet a Giliszta nevű férfit megtalálni. 6. Pierre-t egy rendőr kérdezi ki, majd elengedik őt és Marcust is; két verőember leszólítja őket, és bosszúra biztatják Marcust, egyben felajánlják szolgálataikat. 7. Pierre és a láthatóan illuminált állapotban lévő, jó kedélyű Marcus kilépnek az utcára, majd meglátják, ahogy a mentők elszállítanak egy eszméletlen, brutálisan szétvert nőt, Alexet. 8. Egy nő (Alex) igyekszik haza éjjel; egy aluljáróban egy férfi megtámadja, megerőszkolja, majd brutálisan szétveri az arcát. 9. Marcus illuminált állapotban bulizik és nőekkel kavargat; Pierre próbálja rábeszélni, hogy barát-nőjével, Alex-szel foglalkozzon; Alex táncol, összetalálkozik egy barátnőjével; beszél Marcusszal, majd Pierre-től elköszönve hazaindul. 10. Alex, Marcus és Pierre a metrón utaznak, és közben Pierre igyekszik megtudni Marcus és Alex szexuális élete sikerességének titkát és saját, Alexszel való korábbi kapcsolata szexuális bukásának okait. 11. Alex és Marcus otthonukban ébrednek, meztelenül ébrednek, elmondják egymásnak, hogy szeretik egymást, Alex arra is

18 Barker, Martin: „Typically French”?: Mediating Screened Rape to British Audiences. In: Russell, Dominique (ed.): *Rape in Art Cinema*. New York and London: Continuum, 2010. pp. 145-158; Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*. p. 118, és pp. 163–170.

19 Más olvasatban 12: az utolsó/utolsó előtti jelenet egysége/kettőssége kérdéses



utal, hogy lehet, hogy terhes; készülődnek az esti partira; Alex terhestesztet csinál. 12. Alex egy virágos ruhában ül a szobában, egyik kezét hasára helyezve alszik. 13. Alex egy parkban fekszik, olvassa a metrós jelenetben említett könyvet, J. W. Dunne *An Experiment with Time* című művét, miközben gyerekek egy locsolófej körül szaladgálnak.

Az első jelenetben úszik a térben a kameraszem, minden irányban mozog, mintha független lenne a gravitációtól, bármely fizikai korláttól; testetlen; egy pillanatra sem nyugszik – szédülünk. Úgy siklunk át az emberi arcok felett, ahogyan bármely más tárgy felett, a levitáló és közömbös kameraszem nem tesz különbséget a fakó plafon vagy a beszélő férfiak között, azok egymás mellé rendelődnek; a tekintet emberi tárgyai éppoly véletlenszerűen úsznak be a képkeretbe ahogyan kikerülnek onnan. Az ismert természeti és kulturális törvények irrelevánsak. A nézőpont sem nem emberközpontú, sem nem emberi, de mégcsak nem is e világi. (A stabil referenciapontot már az első jelenetet megelőzően elveszítjük, ugyanis a feliratok síkja térben elmozdulni, ellebegni látszik; a betűk pedig vegyesen fordulnak a nézői tér, illetve a nézőhöz képest a betűk síkján túli tér felé.)

Ahogy haladunk visszafelé az időben, a kameraszem minden egyes jelenetben egyre nyugodtabb és statikusabb. Az első két jelenet zsigeri káosza után, a harmadikban például már felismerhető a „kézikamera” sémája, és a tekintet most már vízszintesközelen inog és nem „kalandozik el” a történet főszereplőiről, az emberi eseményekről; Alex és Marcus szerelmes jelenetében pedig már a kézikamera hatását is teljesen levetkőzve, minimális kilengéssel, lassan, harmonikusan nyugszik a főszereplőkön. Ugyanakkor mindvégig fizikai korlátoktól (pl. a taxi ablakaitól) függetlenül közlekedik; a jelenetek (mindig elsötétedésbe vagy kifehéredésbe torkolló) végén pedig következetesen „elszáll” – az instabil, nem emberi nézőpont eleve és

mindig is való mivoltát sugallva. Ugyanakkor a kamera egyetlen jelenet egy részében, a kilencpercnyi megerősökölés alatt teljesen mozdulatlan, a földhöz szegezett. A jelenlet, de kívülmaradás nézői pozíciójának idegborzoló ferdetükre a jelenet során az aluljáró távolában feltűnő alak, a Tanú, aki némi hezitálás után némán távozik.

A film szélsőségesen megosztó fogadtatásban részesült<sup>20</sup>; vádolták többek között az erőszak öncélú ábrázolásával és nihilizmussal – a film prologusában elhangzó morális tézis a tettek végső morális közömbösségéről már kezdettől fogva rokonítja a filmet e filozófiai pozícióval. A *Visszafordíthatatlan* továbbá Dunne időelméletének egyfajta tézisfilmje: a múlt-jelen-jövő képzete és a „jelen” folyamatos észlelése az emberi tudat sajátossága; az idő, mint egyfajta negyedik dimenzió, egységes jelen, minden egyszerre történik/történt/fog történni. Dunne szerint ezt bizonyítják az ún. prekognitív álmok, amikor az ember bepillantást nyer a „jövőjébe” – ahogyan Alex is előre megálmodja a vörös aluljárót. Hozzátenném ugyanakkor, hogy a narratívát keretező mondat/felirat „Le Temps Détruit Tout”, azaz „az idő mindent elpusztít” logikai feszültségben áll Dunne időelméletével és az örök jelen képzetével. Dunne egy másik művében<sup>21</sup> konkrétan kiemeli, hogy a valódi időben – a látszólagos, hamis idő pusztításával szemben – minden, ami megszilárdította létezését, létező marad. A kétféle, feszültségben álló fantáziát egyesítve: talán az idő általi pusztítás, a pusztulás maga az, ami örök?

Ha minden megtörtént/megtörténik/meg fog történni, akkor aligha van értelme emberi szabadságról vagy felelősségről beszélni – minden egyszerűen „van”; végzet értelem vagy remény nélkül, beleértve az erőszakot. Noé a megerősökölés-bosszú sémáját időben megfordítva hangsúlyozza egyrészt a bosszú céltalanságát azzal, hogy a megmutatás idején nem áll a néző rendelkezésére a karakterek motivációja, a

20 Lásd pl. Palmer, Tim: *Irreversible*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2015; magyarul pl. Dobilán Katalin: *Néha nyál és néha vér. Gaspar Noé: Irreversible/Visszafordíthatatlan*. <http://www.filmnett.ro/cikk/978/gaspar-noe-irreversible-visszafordithatatlan> (utolsó letöltés ideje: 2016. 10. 22.), vagy Pernecker Dávid: *Gaspar Noé: Visszafordíthatatlan – A boldogság illúziója*. [http://filmvilag.blog.hu/2015/03/13/gaspar\\_noe\\_visszafordithatatlan\\_a\\_boldogsag\\_illuzioja](http://filmvilag.blog.hu/2015/03/13/gaspar_noe_visszafordithatatlan_a_boldogsag_illuzioja) (utolsó letöltés ideje: 2016. 10. 22.).

21 Dunne, J. W.: *Immortality*. London: Faber and Faber, 1938.



**Visszafordíthatatlan**  
(Monica Bellucci)

cselekmények eredete-oka; ezt tovább hangsúlyozza azáltal, hogy a későbbi jelenetek világossá teszik, a szétvert fejű férfi nem a Giliszta volt; de természetesen a végső csapást azzal méri az igazságtétel, jóvátétel, értelemszerűség illúziójára, hogy minden történést *eleve* a „visszafordíthatatlanság” keretei közé helyez. Ugyanakkor a film pont e nihilizmus következtében lesz szentimentális, romantikus, vágyakozó: a narratíva megfordításával mintha csak vágyteljesítő módon kívánná meg nem történné tenni az eseményeket, mely meg nem történné tételre mint lehetetlenre mutat rá, ugyanakkor a rámutatás gesztusa, a szerelem és a fizikai intimitás zsigerileg harmonikus megjelenítése elkerülhetetlenül lesz hordozója a veszteség érzetének és az emberi értékekhez való érzelmes kötődésnek. A *Visszafordíthatatlan* nem nihilista téziszfilm – sokkal inkább a nihilizmus és a szentimentalizmus dilemmájába ragadt szubjektum istentelen pusztába kiáltott imája.

A film hírhedtté vált brutalitása, szélsőséges hatása a nézőre tehát nem pusztán a hiperrealisztikusan ábrázolt erőszak következménye, és nem is (ál)nihilizmusának, hanem a filmes nézőpont erőszakjelenetekben való dehumanizálásának köszönhető. E dehumanizált nézőpont a szerelem jeleneteihez érkezvén újra humanizálódik, fájdalmas, zsigeri kontrasztot állítva a rombolás képeivel. A *Visszafordíthatatlan* zsigeri erejét,

az erőszak vitathatatlanul sokkoló naturalizmusán<sup>22</sup> felül a szerzői filmes fogalmazásmód, az eredeti alkotói vízió adja.

Noé filmjének legnagyobb részére egyfajta hiperrealista esztétika<sup>23</sup> és pszichológiai realizmus jellemző. E hiperrealista esztétika alappillérei többek között a hosszú beállítások és az erőszak kirívóan direkt, valószínű, nem (nyíltan) stilizált megjelenítése. Ugyanakkor e hiperrealista esztétika a legkevésbé sem naturalista filmeszközök segítségével teremthető meg, hanem éppen hogy sokrétű, gondos vizuális manipuláció és speciális effektek sora révén; még a hosszú beállítások is erőteljesen dizájnoltak. Makulátlanul naturalista ugyanakkor a színészi játék (melyet a színészek kétségtelen tehetségén felül segíthetett az is, hogy Bellucci és Cassel a film forgatásának idején egy párt alkotott), a pszichológiai realizmus tökéletes.

Realizmus szempontjából kivételt képez a szerelmes jelenet követő utolsó két jelenet: egyrészt a filmben egyedül itt hallunk nemdiegetikus zenét, még magasabb emelve Beethoven 7. szimfóniájának 2. tételét. Bár a szín- és fényvilág folyamatosan válik derültebbé az első jelenetek vörös poklától az ágyjelenet meleg sárgájáig, az epilógusban a színek már valószínűtlenül élénkek (szabad ég alatt, valós fényviszonyok között lehetetlen tónusúak). A realitástól való elszakadás e mutatói mellett a logikai fordított sorrend, a szűsége eddigi

22 A sokkolt néző számára némi megkönnyebbülést jelenthet megnézni a film werkfilmjét, melyben leleplezik a hipervalóságosnak ható képek megteremtéséhez használt trükköket.

23 A „realista” helyett már csak azért is találhatóbb a „hiperrealista” kategória, mert a (hamisan) dokumentaristának ható film első felében a nézőpont szokatlansága, a kameraszem már említett testetlensége, emberietlen-embertelen mivolta révén a realizmus idegenszerűvé, hátborzongatóvá, kísértetiessé fajul.

időrendje is megkérdőjeleződik azáltal, hogy eldöntetlen marad, hogy a jelenet mikor játszódik – összességében kérdéses, hogy egyáltalán valóságként értelmezendő-e, fantáziaként vagy álomként. Bár van, aki Alexet egyértelműen várandósnek látja, és az epilógust az eddigi időrendet megbontó, az erőszakot követő jövőben Alex felépült állapotában zajló eseményként olvassa (pl. Pernecker), a magam részéről a film első megtekintése során nem tudtam eldönteni, hogy amit látok, az várandósság-e vagy a jóllakottság provokatív figurája egy lenge nyári ruha episztemológiai bizonytalanságának hátterén; arra jutottam, hogy úgy értelmezzem, Alex csak zsigerileg, tudattalanul érzi, hogy várandós (ezért a sztereotipikus póz), és a jelenet a partit megelőző időben zajlik, követvén az eddigi időrendet. Akárhogy is, a lényeg, hogy Noé könnyedén ábrázolhatta volna a karaktert a vizuálisan egyértelmű, előrehaladott várandósság állapotában, de nem tette. Ily módon a film epilógusát az eddigi hiperrealizmustól eltérően a baudrillard-i *hiperrealitás* jegyében, a valóság és a szimuláció/reprezentáció/virtuális valóság határainak elmosódásaképpen interpretálhatjuk. A remény, ártatlanság és szépség egy mindig is és eleve megrontott és kegyetlen világ látomása – vagy egy, az erőszak által már elpusztított jövő.

Noé ekképpen kétféle végítéletet mond a rape-revenge felett. Nihilista olvasatban az igazságkeresésre mint érvénytelen, irreleváns kérdésre mutat rá, mint amelyet egy hiábavaló és végső soron morálisan súlytalan emberi létezés keretez. Szentimentalista olvasatban az erőszak végleges pusztító erejét és rehabilitatív, helyreállító funkciójának feltétlen bukását-lehetetlenségét fogalmazza meg egy történetben, mely saját bevallása szerint valójában „egy szeretted elvesztéséről szól”<sup>24</sup>.

A 2005-ös pszichológiai thrillerben, a *Cukorfalat*ban egy 14 éves tinilány, Hayley (Ellen Page) és egy 30 körüli, profi fotós férfi, Jeff (Patrick Wilson) egy chatszobában flörtölnek, majd (a pedofil ragadozás sztereotipikus módszerére való utalással) egy cukrászdában találkoznak; intellektuális, szellemes, és erotikus csevejüket Jeff műterem-otthonában folytatják, ahol Hayley bőszen keveri a vodkanarancsokat, majd pózolni kezd Jeffnek, mígnem az utóbbi rosszul

lesz, és eszméletét veszti. Arra tér magához, hogy Hayley egy székhez kötözte, és megkezdi kihallgatását. Először is elővezeti a proximális vádakat: Jeff következetesen kikereste a chatroom résztvevői között a fiatalkorú, thongrrrl nicknevű felhasználót, és manipulatív módon próbált rokonszenvet és tetszést ébreszteni benne. Ettől a ponttól kezdve egy fordulatot, szadisztikus pszichológiai küzdelem zajlik a két karakter között: Hayley felkutatja Jeff lakását szexuális erőszakosság bizonyítékait keresve, míg végül meg is találja a (párbeszédekből kikövetkeztethetően) kiskorúakról készült pornográf felvételeket. Jeff adott pillanatokban (fizikai fölény révén) kiszabadulni látszik, de Hayley végül megoldja a helyzetet. Jeff felkerül egy asztalra, ahol Hayley (látszólag) kasztrálja. Jeffnek ezúttal valóban sikerül kötelet oldania, és habár először a rendőrséget tárcsázza, végül meggondolja magát, és Hayley-re próbál támadni; kettejük között többször fordulni látszik a kocka, mígnem Hayley-nek sikerül a végső csapdába is belecsalnia Jeffet: annak gyerekkori szerelme iránti, még mindig erős érzelmeit kihasználva öngyilkosságba kényszeríti, de előbb még feltárja Jeff (és a néző előtt), hogy nemcsak hogy tudja, Jeff is bűnrészes volt egy kamaszlány megkínzásában és megölésében, hanem már végzett is a másik férfival. Jeff annak hamis tudatában ugrik le a tetőről, hogy Hayley az öngyilkosság fejében el fogja takarítani a bizonyítékokat, amik így mégse juthatnak a Hayley hívására a helyszínre érkező lány, Jeff régi szerelme tudtára. Hayley Jeff halálának bekövetkezése után, a bizonyítékait ígérete ellenére a helyszínen hagyva, távozik.

A *Cukorfalat* fabulája alapján vegytiszta megerőszakolás-bosszú film: egy Donna nevű tinilányt két férfi halálra kínoz majd megöl; egy másik lány, gondosan kitervelt és mesterien kivitelezett, (pszichológiailag és fizikailag) szadisztikus bosszút áll az elkövetőkön. Csak-hogy: az originális erőszak és gyilkosság mint előzmény nemhogy vizuálisan marad teljesen reprezentálatlan, de egészen a végjátékig homály fedi azt a tény is, hogy Jeff valóban bűnös, és azt is, hogy Hayley valójában mindvégig tudta ezt. A film azáltal, hogy a nő, azaz a lány elleni szexuális erőszakot, megkínzását és megölését

egyáltalán nem mutatja meg, kiiktatja erotizálásának problémáját; sőt a film a női test objektívizálása vádjának kiküszöbölésében olyan messzire megy, hogy a Jeff lakását díszítő, Hayley és Jeff által hosszan megvitattott divatfotó-gyűjtemény egyetlen darabját sem mutatja meg – néhány részlet tűnik csak fel, pl. akkor, amikor Jeff érzelmi rohamában darabokká szaggat egyet a késével, arról monologizálván, hogy Hayley megmutatta azt, hogy ki is ő valójában (nőgyűlölő, szadista voyeur-gyilkos). (Hayley testén ugyanakkor el-elidőzik a kamera, erre a későbbiekben visszatérek.) Mi másként értelmezhetnénk ezt, mint feministabarát gesztusként? Kíváltképp, hogy egy kiskamasz lány intellektuálisan és érzelmi teherbírásiában túlszárnyalja a szexuális bűnelkövető felnőtt férfit.

Azonban a *Cukorfalat* több tekintetben megingatja saját, a rape-revenge-re irányuló feminista intervencióként történő olvasását. Az eredeti nemi erőszak, kínzás és gyilkosság mindössze utalásos reprezentációja, és a végjátékig tartó kódósítása a film nagy részében előtérbe tolja Jeff áldozati, szenvedő pozícióját, míg Hayley domináns olvasata nagy eséllyel a szadista pszichopata, aki számára Jeff lehetséges bűnössége sokkal inkább jó alkalmat mintsem okot szolgáltat a kínzására. Jeff a kiskamasz lányhoz való aktív közeledése révén ugyan elkerülhetetlenül beszennyeződik morálisan, ugyanakkor a film nem teszi egyértelművé, hogy Jeff valójában meddig menne el a kislánnyal abban az esetben, ha nála maradt volna a kontroll.<sup>25</sup> Ehelyett kéleltetve és csak közvetett, részleges információkat csepegtet Jeff valahai, lehetségesen elkövetett szexuális bűncselekményeivel kapcsolatban. Amit ezzel szemben a narráció szorosan nyomon követ, az Jeff hosszas kínzása és sarokba szorítottsága egy ránézésre hidegvérű kínzó által. Mi több, a fokalizáló alkalmasint egyértelműen Jeff, és nem Hayley, azaz a film formai eszközökkel tendenciózus módon a Jeff-fel való azonosulást hívja elő: erre jó példa az a képsor, melyben (a, mint később megtudjuk, Hayley által bedrogozott) Jeff módosult tudatállapotát a zak-

latott kézikamera, ugráló vágások, a hangsáv torzulásai és erősen stilizált színek és fények jelenítik meg; ráadásul az eszméletvesztését fekete vágókép is jelöli, amelyet aztán az eszmélethez térésével kezdődő új jelenet követ.

Továbbá Hayley karakterábrázolása némileg destabilizálja azt a kultúránkban mára talán széles körben tudatosult gondolatot és annak etikai következményeit, miszerint egy 14 éves gyerek és egy 30-as férfi között normál esetben olyannyira hatalmas a mentális és érzelmi különbség és a szinte természetesnek észlelt szociális státuszbeli eltérés, hogy a szex bármilyen formája csak abuzív lehet. Ugyanis, miközben Hayley pazar érvelésben olvassa Jeff fejére annak pedofil vágykielégítés céljából végrehajtott manipulatív, elítélendő tetteit, aközben épp e nagyfokú belátása, parádés intellektusa, sociokulturális tudatossága, kivételes tervezési képességei, érzelmi rezisztenciája és fegyelmzettsége révén performálja érvelése érvénytelenségét: Hayley maga ugyanis érzelmileg és mentálisan legalábbis párja, ha nem felsőbbrendű mestere a 30 éves férfinak, akinek ekképpen a speciálisan Hayley-re rányuló erotikus érdeklődése éppenhogy mentesülne az abuzív pedofília vádjá alól, hiszen Hayley csak fizikai valójában kategorizálható még nem-felnőttként, miközben felnőtt mércével is felsőbbrendű mentális kompetenciákkal és pszichés teherbírással rendelkezik. Nemcsak Jeffet ejti túsul, hanem a nézőt is. Hayley ugyanis omnisciensnek bizonyul egy titkolódzó, a nézőt a kontroll érzetétől megfosztó narráció keretei között. Továbbá a (psichothrillerhez passzoló) rengeteg közeli és superközeli használata nemcsak a két karakter egymáshoz való fenyegető közelségét, erotikus-agresszív-szadista, sőt halálos intimitását érzékelteti, hanem e közelségbe és e dinamikába a nézőt is belekényszeríti, jelentős mértékben korlátozva vizuális szabadságát (a képmélység erős korlátozása által), valamint nem engedi, hogy az eseményeket biztos távolságból figyelve behelyezkedhessen a voyeur kényelmes pozíciójába; a közelik e

<sup>25</sup> Természetesen a kiskamasz lányhoz való következetes virtuális közeledés, a lakására való felvitel, és az alkohollal való kínálás már önmagában erősen megkérdőjelezhető; ugyanakkor az, hogy ezután milyen interakciók történnek vagy nem történnek meg, óriási különbséget jelent. Kettejük kezdeti interakcióit nézve elképzelhető lett volna, hogy mindez megmarad egy előrehaladottan érett kiskamasz önértetes és saját maga számára élvezetet és a cselekvőképesség és kontroll élményét erősítő, szexuális szárnypróbálgatás platói keretei között.

halmozása révén ráadásul még a térben való orientációját is bizonytalanságban tartja. Azaz a film narrációs technikái által, lényegében Hayley-t konstruálva meg agresszorként, a nézőt is fogva tartja.

Az információt szűk marokkal mérő narráció egy ideig következetesen hallgat egy pragmatikus kérdés felől, nevezetesen hogy hogyan képes az apró termetű Hayley megmozgatni egy nagy méretű férfitestet, beleértve az asztalra emelését vagy éppen egy trükkös akasztófaként működő konstrukcióba való, állóhelyzetű rögzítését. Az utolsó előtti, erőviszonyokban beállt fordulat során azonban közelik lassított szekvenciájában megmutatja Hayley erőlködését Jeff testének vonszolásakor. Ez esélyesen tudatos része az idő előrehaladtával egyre inkább kitárulkozó narrációnak, melynek szűkszavúsága Hayley-t kezdetben erőteljesebben tartja a szörnyszerű agresszor szerepében, majd egyre inkább előtérbe tolja Jeff bűnösségét és Hayley projektjének morális legitimitását, ugyanakkor sérülékenységét, Jeff alapvető fizikai fölényétől való fenyegetettségét is, szuperhumán helyett emberi és ekként korlátolt képességeit.

Összességében hogyan értelmezhetjük tehát a *Cukorfalat* rejtett vagy nyílt anti/feminizmusát? A röppálya, amit a film átalakuló narrációja bejár, értelmezhető a műfaj árnyalatbeli transzformációként a filmen belül egy Creed-féle, szörnyszerű feminin karakterrel (a szuperhumán képességekkel bíró Hayley-vel) operáló fantasyjelleg felől egy realiztikusabb thriller-horror felé, ahol a korábbi „áldozat” (Jeff) mint a valódi agresszor és valódi szörnyszerű konstruálódik újjá; és ahol a kasztráció valóban végrehajtott tett helyett a psziché rémévé minősül vissza. A végszava alapján a *Cukorfalat* kifinomult, ámde kockázatos feminista intervenció: a Jeff-fel való kezdeti identifikáció és Hayley szörnyszerűként való pozicionálása azt a nézőnek szóló feminista leckét készíti elő, miszerint mindenki potenciálisan szexuális szörnyszerű (akár mennyire is „normálisnak” látszik), illetve bűnrészes a szexuális erőszakot elnéző-eltussoló vagy éppen voyeurként kiaknázó, az áldozatok eleve sérülékeny pozícióját torzítva rereprezentáló társadalomban.

Vagyis a narratíva előrehaladtával, a narráció folyamatos újrakalibrálása révén a „monstruózus feminin” fiktiivvé minősül egy realiztikusabb, az agresszor-elszenvedő viszonyt helyesbítő ábrázolásmód révén.

A film ugyanakkor végső soron nem oldja fel Hayley figurájának fikatív/realista, monstruózus/hősies kettőséget: Jeff öngyilkosságát közvetlen megelőzően feldúltan kérdezi, ki is Hayley valójában, mire az magát megindultan a következőként azonosítja: „Az *nehéz megmondani (...)* Én vagyok minden kislány, akit valaha megnéztél, hozzányúltál, bántottál, megkírtál, megöltél.” („It’s hard to say for sure (...) I’m every little girl you ever watched... touched, hurt, screwed killed.”); kilétének rejtélyét a film érintetlenül hagyja. Ahogyan azt Richards is megjegyzi<sup>26</sup>, a helyszínről piros kapucnis pulóverében távozó kis termetű figura egyszerre idézi a farkast legyőző Piroskát és a *Ne nézz vissza!* (*Don’t Look Now*, Nicholas Roeg, 1973) gyilkosát.

A bevezetőben leírt *Man Down* már annyiban is rendhagyó, hogy a könnyűzenei kísérőfilm kibővítve is legfeljebb tíz perc körüli, és egy, a nyílt politikai-társadalmi állásfoglalással csínján bánó populáris műfajban talál otthont a rape-revenge sémának, melyből előre emeli a bosszú jelenetét, a nemi erőszak hosszabban kifejtett képsorai így flashbackként kereteződnek. A lényegesebb konvenciótörést azonban az jelenti, hogy a nemi erőszakot elszenvedő női karakter a klip minden szakaszában öntudatosan esztétizálja és erotizálja saját testét, és ezt a projektet követi a kameraszem is – tünetőleg érvényesítve azt a gondolatot, hogy mindez a nemi erőszak felelőssége és morális súlya szempontjából mit se számít. Másrészt az eredeti erőszaknak, és az azt övező, az áldozatot a társadalmi megítélés révén sújtó további pszichés erőszaknak való ellenállást az is szignifikálja, hogy Rihanna klipjében végig tobzódunk az öröm és a szépség képeiben: a szekvenciák nagy része enyhén lassított felvétel, mely emberi kapcsolatok meleg pillanatait örökíti meg, a játék, a természet, a fizikai élvezetek és az emberi test szépségének hódol. Még a dulakodás képsorai is olyan párhuzamos montázsba rendeződnek a már az erőszakraól és az emberölésen, a

26 Richards, Chris: Hard Candy, Revenge, and the „Aftermath” of Feminism: „A Teenage Girl Doesn’t Do This”. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 7 (Summer 2015) no. 1. pp. 42–61.

tragikumon túlról éneklő lányról, mely a lélek küzdelmeinek, a tragikus létállapotnak megmutatását célozza, ugyanakkor továbbra is a világ otthonosságát és a világ valamint a lány egymáshoz tartozását erősíti meg. Miközben maga az emberölés visszafordíthatatlan – innen a bűnbánó vallomás tragikuma –, a zene és a videoklip együttese egy, ha alkalmasint tragikus és megrázó is, de alapvetően mégis reményteljes és pozitív emberi létezés vízióját alkotja meg, ami természetesen elutasítható mint naiv, inautentikus, illetve irreális reprezentáció.

Az erőszaknak a *Man Down*-ban elképzelt esetei (mind a kiinduló, nemi erőszakhoz tartozó, mind pedig a bosszút képező emberölés) más erőszakparadigmához és más világlátáshoz tartoznak, mint a *Visszafordíthatatlanban* közvetlenül megjelenített vagy a *Cukorfalatban* közvetett utalásként szereplő erőszak. Ennek már csak praktikus és média- és műfajspecifikus indokai is lehetnek, hiszen a *Man Down* mint populáris videoklip lehet társadalmilag tudatos és saját bevallása szerint is a fiatalok felvilágosítását is megcélzó alkotás, de meg kell maradnia a fősodorba illő szórakoztatás keretein belül – tehát aligha lehet célja az emberi létezés legsötétebb bugyrainak nyers vizsgálata. Ekképpen a *Man Down* azon implicit állítását, miszerint az erőszak *nem* pusztít el mindent, nagyvonalúan a remény, sőt a hit performatív aktusaként értelmezhetjük, kevésbé nagyvonalúan pedig egy piacképesebb, naiv vagy cinikusan előadott optimizmus sikeres áruba bocsátásaként.

A *Man Down* elsődleges rape-revenge intervenciója, azaz a női testnek a tematikához és pedagógiai üzenethez mérten szokatlanul intenzíven esztétizált és erotikus ábrázolására kapcsán amellet érvelek, hogy Rihanna klipjében ez sokkal kevésbé interpretálható az „eltárgyasítás” negatív keretei, mintsem a női szexualitás és egyfajta tüntető önszeretet (de akár önimádat, nárcizmus, vagy autofétis) mint rezisztencia pozitív keretei között<sup>27</sup>.

A női testre irányuló koncentrált vizuális figyelem igen gyakran (és igen gyakran joggal) a szexista eltár-

gyiasítás vádját provokálja, mely problematika a feminizmus második hulláma óta lényegében folyamatosan ideológiai harcok és viták középpontjában áll. E gigantikus kérdést e helyütt nem fogom kimerítően részletezni; csupán arra utalok, hogy egyre összetettebb vizsgálódásra adott és ad lehetőséget az olyan szempontok bevonása, mint például annak figyelembevétele, hogy a néző és a tekintet „tárgya” közti erőviszonyok sokrétűek nem pedig monolitikusak, és hogy a tekintet tárgya sok esetben jelentős vagy akár elsöprő erőfölkényt képviselhet. Továbbá a nézés (looking)-nézettség (being-looked-at) nem egyszerűen feleltethető meg akár a kontroll-kontrollvesztettség, akár az aktív-passzív ellentéppárral sem, hiába olvashattuk azt például Laura Mulvey eredeti feminista-pszichanalitikus kiáltványában<sup>28</sup>; illetve a kérdés nem vizsgálható szimplán a gender (önmagában is összetett) vákuumában, mert más társadalmi kategóriák és koncepciók, mint például a rassz, illetve a rasszizmus jelenlétének bevonása az analízisbe sokszor alapvetően rendezi át az értelmezési kereteket és politikai vonatkozásokat, és így tovább. Egy egyszerű példát hozva: elmarasztalni egy nő nyíltan erotikus ábrázolását, mint amely eleve és feltétlenül és akár kizárólag a szexizmus megnyilvánulása, politikai vakbuzgóság és analitikai rövidlátás, mint ahogy ugyanez egy nőnek a femininitás és feminin szexiség domináns normáihoz és ideáljaihoz (többé-kevésbé) illeszkedő megjelenését-önreprezentációját, a saját külsejébe fektetett libidinális befektetését, testközponitú nárcizmusát a patriarchátus Stockholmszindrómájának egyenesvonalú megtestesüléseként olvasni. Simone de Beauvoir magát ékszerrel ékszerként díszítő, saját létezését magába fordító, passzív nője<sup>29</sup> megkapó archetípus, és továbbra is releváns társadalomkritikai referencia, de univerzalitása és monolitikussága már a maga korában sem lehetett több szemfelnyitó és ekként célszerű retorikánál.

Rihanna testéhez fűződő, öntudatos nárcizmusa reményteljes. A *Man Down* rape-revenge balladája

27 Rihanna felvállalt, sőt öntudatos nárcisztikus identitását jól példázzák a *Work, Work, Work*hez készült egyik videoklip záróképei is, melyekben Rihanna egy partin a tükörrel szemben, magát fixírozva erotikusan táncol.

28 Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16 (1975) no. 3. pp. 6-18. Magyarul: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. (trans. Juhász Veronika) *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 12-23.

29 de Beauvoir, Simone (1969[1949]). *A második nem*. Ford. Görög Livia és Somló Vera. Budapest: Gondolat Kiadó.

pedig a nő saját teste és szexualitása iránti, saját jogú szeretetét énekli meg, mely rezisztens módon éli túl a nemi erőszakot. Ugyanakkor mennyiben módosíthatja e tüntető, túlélő önszeretet képzetét a hordozó kisfilm némileg szubrealista, illetve irreális formája, azaz egyrészt az erőszak alulreprezentációja, másrészt az erőteljesen átesztétizált képi világ, beleértve a (videoklip lévén nem meglepő módon előforduló) musicalszerű szekvenciákat, mint amilyen a vízesés tövében, lebegő tutajon, tökéletes sminkben előadott lírai ének? Ez esetben is elkerülhetetlennek tűnik a kettős olvasat. A *Man Down* realitást lágyító lencséje egyik oldalról nézve megkérdőjelezi, gyanúba keveri az általa közvetített világlátás, a világ otthonosságának, a szépség, épség, ön/szeretet túlélési potenciáljába vetett hit hitelességét, és sejteti korlátait. Emellett azonban, ha indirekt módon is, a szublimáció, a fájdalom és trauma átesztétizálása, végső soron az eszképzizmus társadalmi relevanciáját, erejét testesíti meg; az irrealitás bizonyos válfajai mint a realitás spirituális túlélését, transzformációját szolgáló mechanizmusok működnek.

A jelen esszében azt céloztam meg, hogy felhívjam a figyelmet a rape-revenge filmekben megfigyelhető „ingatag realizmus” tendenciájára (a rape és a revenge között jellemző relatív derealizáció és ekképpen belső műfaji árnyaltbeli eltolódás kérdéseire), valamint hogy közelebbről vizsgáljak három kortárs filmes rape-revenge reprezentációt realizmusuk, valamint a rape-revenge séma megfilmesítésének konvencióira vonatkozó normaszegésük teintetében: a narratív-logikai sorrend megfordítása; az erőszak narratív egységének láthatatlanná tétele; nyílt, átesztétizált tobzódás a női áldozat testi és erotikus sz/épségén mind az erőszakot megelőzően, mind pedig azt követően. Céloom nem egy, a rape-revenge filmekre vonatkozó, általános interpretáció megalkotása, illetve törvényszerűségek azonosítása – a szűkebb alműfaj, nem is számítva holdudvarát, rendkívül összetett és szerteágazó transzformációkra hajlamos. Ugyanakkor érveléseim együttesen azt kívánják demonstrálni, hogy a rape-revenge reprezentációk genderszempontú megközelítése számára hasznos a figyelmet e filmek realizmushoz való, sokszor ingatag viszonyára, annak különböző aspektusaiban a narratíva előrehaladtával bekövetkező változására irányítani.

Katalin Kis

## Feminist Hopes

### Shaky Realism and Breaking Conventions in Contemporary Rape-Revenge

The essay offers a taxonomical review of rape-revenge (as sub/genre, story, or narrative structure, just to name a few of its conceptualizations) in the feminist film theory and criticism of Carol Clover, Jacinda Read, Sarah Projanski, and Alexandra Heller-Nicholas, and suggests a comprehensive, multiple categorization. It recapitulates the ideological stakes and possible ethico-political affordances of rape-revenge, with regards to controversial issues like the explicit visual representation of rape of, and violence against, women, or the moral-developmental trajectory of victims becoming aggressors. The author sets out to contribute two argumentations to these debates. First, she points towards and interprets the tendency of “shaky realism” in the rape-revenge subgenre, i.e. an internal recalibration of realism occurring between the narrative phases of the rape and the revenge (conspicuously played out in *I Spit on Your Grave*, Steven N. Monroe’s 2010 remake of Meir Zarchi’s legendary 1978 original); and argues for the general significance of examining rape-revenge films in terms of their (often fluctuating) relation to realism. Second, Kis carries out close readings of Gaspar Noé’s *Irreversible* (2002), David Slade’s *Hard Candy* (2005), and Rihanna’s 2011 music video *Man Down* (dir.: Anthony Mandler) as convention-breaking rape-revenge films; and, in connection to their (shifts in) realism, discusses the implications of their irregularities as potentially feminist interventions.

# metropolis

## Felhívás cikkekre

### Tervezett összeállítások:

KORTÁRS MAGYAR ÉS ROMÁN FILM

FILM ÉS TRANSZNACIONALIZMUS

TÁRSADALMI NEMEK A MAGYAR FILMBEN

DIGITÁLIS FILM

KULTURÁLIS KÖZGAZDASÁGTAN ÉS FILM

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.  
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),  
e-mail: metropolis@c3.hu

## Call for papers

### Subjects to be Treated:

CONTEMPORARY HUNGARIAN  
AND ROMANIAN CINEMA

CINEMA AND TRANSNATIONALISM

GENDER AND HUNGARIAN FILM HISTORY

DIGITAL CINEMA

CINEMA AND CULTURAL ECONOMICS

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.  
HUNGARY  
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),  
e-mail: metropolis@c3.hu



Lindsay Steenberg

**Patologikus románc****Tekintély, szakmai tudás és a posztfeminista profilozó\***

**A** 1980-as évek végétől kezdődően a viselkedéstudomány a bűnügyi narratívák egyik meghatározó eleme lett. A profilozás, az erőszakos viselkedésre a bűntett helyszínéből és a gyanúsított személyes élettörténetéből következtető áltudományos rendszer olyannyira elterjedt, hogy napjainkban már kulturális közhelynek számít. A profilozás kulturális értéke azokra az igazságokra épül, amelyeknek megfogalmazása és nemi meghatározottsága „posztfeministaként” jellemezhető, és ez a női bűnügyi profilozó ábrázolásában válik különösen nyilvánvalóvá. Ez a szereplő ugyanis végső soron egyfajta szakmai tudást testesít meg, amit arra használ, hogy egy archetipikus posztmodern gonosz, a sorozatgyilkos ellen küzdjön.<sup>1</sup> Jelen tanulmányomban a populáris ábrázolásban elválaszthatatlanul összefonódott két karakter, a posztfeminista női nyomozó és a férfi sorozatgyilkos mára konvencionálissá vált kapcsolatának genderpolitikáját vizsgálom. Ez a szexuális és romantikus felhangokkal telített viszony egyszerre építi és teszi próbára a női nyomozó szakmaiságát, általánosabb patológiai megfigyelésekhez vezetve a hivatásukat professzionális szinten űző nőkről, akiknek szakmai dilemmái ki nem mondottan végső soron a saját női testük és a munkájuk elvégzésére való alkalmasságuk között feszülő ellentétre redukálódnak.

Míg a bűnüldözés területén dolgozó nők száma továbbra is alacsony, és az FBI sztárprofilozóinak többsége

is férfi, a filmekben és a televízióban megjelenő profilozók nagy része nő.<sup>2</sup> Ráadásul a gyilkosságról és sorozatgyilkosokról szóló történetek közül jó néhány anyagi és kritikai szempontból sikeresebb darabban szerepelnek női profilozók. Ezen ikonikus szakértő leghíresebb mozgóképi megtestesülése Clarice Starling ügynök (Jodie Foster) *A bárányok hallgatnak* (*The Silence of the Lambs*, 1993) című filmből. A női profilozó népszerűségét az is bizonyítja, hogy ábrázolása nagymértékben következetes: éppannyira tipikus karakter, mint az általa üldözött sorozatgyilkos. Jelen tanulmány középpontjában Illeana Scott különleges ügynök (Angelina Jolie) áll, az *Életeken át* (*Taking Lives*) című 2004-es thriller főszereplője. Scott ügynök a film elején Montréalba utazik, hogy egy olyan esetről konzultáljon, amelyben egy sorozatgyilkos férfiakat öl, majd ellopja a személyazonosságukat. A nyomozás során az ügynöknő érzelmi kapcsolatba bonyolódik az ügy koronatanújával, akiről később kiderül, hogy ő a tettes, Martin Asher. Ennek következményeként Illeana szakmailag megszegyenül, elbocsátják az állásából. Később megtudjuk, hogy a kirúgása – a színlelt terhességgel együtt – csak egy csel, amit Illeana arra használ, hogy a gyilkost előcsalogassa. A film tipikusnak mondható olyan szempontból, hogy a női profilozó szexualitását helyezi a középpontba, és a főszereplőt fehér, középosztálybeli, tanult nőként ábrázolja, aki a munkája iránti elkötelezettségéből fakadóan képtelen egészséges személyes kapcsolatok kialakítására.

\* A fordítás alapja: Steenberg, Lindsay: *A Pathological Romance: Authority, Expert Knowledge and the Postfeminist Profiler*. In: Waters, Melanie (ed.): *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. pp. 225–236.

1 Nagyon kevés kivételtől eltekintve a sorozatgyilkosok jellemzően férfiként ábrázolódnak. Noha ezek a kivételek – mint amilyen Aileen Wuornos – kétségkívül jelentős karakterek, jelen írásom a jóval gyakoribb férfi gyilkosokat vizsgálja. A női sorozatgyilkosok részletesebb elemzéséről (és Aileen Wuornos *A rém* [*Monster*, 2003] című filmben való ábrázolásáról) bővebben lásd Purse, Lisa: *Return of the „Angry Woman”: Authenticating Female Physical Action in Contemporary Cinema*. In: Waters (ed.): *Women on Screen*. pp. 185–198.

2 Linda Mizejewski becslése szerint a bűnüldözésben dolgozó nők aránya 2005-ben hozzávetőlegesen 10% volt. Lásd Mizejewski, Linda: *Dressed to Kill: Postfeminist Noir*. *Cinema Journal* 44 (2005) no. 2. p. 123.

A posztfeminista trend a női profilozó szakmai sikereihez nélkülözhetetlen, a feminizmus második hulláma által kiharcolt lehetőségeket eleve adottnak tekinti. A szóban forgó narratívákban ezzel összefüggésben kitüntetett szerepet kap a választás gondolata: mindenki választhat, hogy az áldozat vagy a fegyveres FBI-profilozó szerepét ölti magára. Ezek a női történetek a „felszabadított”, kiteljesedett, felvilágosult individualizmust ünneplik, és láthatóan bizalmatlanul viszonyulnak az „áldozat” fogalmához, valamint az ezen címke által megkövetelt feminista elemzésekhez. Az ilyen filmek női karaktereinek súlyos pszichés traumái, illetve a posztfeminista terápiás kultúrában oly kiemelten kezelt egészséges munka-magánélet egyensúly hiánya ugyanakkor arra is utal, hogy a feminizmus nemcsak használt, hanem ártott is a nőknek. Ez a körkörös logika jól tetten érhető azokban a profilozóközpontú történetekben, amelyekben az Illeanához hasonló főszereplőt a történet elején mélységesen boldogtalan nőként ismerjük meg; valójában rendszerint éppen ez sodorja őket a bűnüldözői pályára. Ráadásul a munkájuk állandósítja is ezt a boldogtalanságot, hiszen a női profilozók folyton szörnyűséges módon elkövetett erőszakos szexuális bűncselekmények kapcsán nyomoznak. Ezáltal a női nyomozó ábrázolását, illetve a hozzá kapcsolódó történeteket nagymértékben meghatározza az a jelenség, ami Angela McRobbie szóhasználatával élve a posztfeminista kultúra „kettős kötődése”<sup>3</sup> a második hullámos feminizmushoz. A profilozó szakmai sikeressége, tekintélye és tudása mind a második hullámos feminizmus politikai jellegű törekvései révén valósulhat meg, ám ezek a pozitív hozadékok a főhős boldogtalanságán keresztül öltének testet, amely viszont abból fakad, hogy a női nyomozó minden porcikájával egy olyan munkának szenteli magát, amelyben szüntelenül egy sorozatgyilkos nőgyűlölő erőszakosságával kénytelen szembenézni.

Noha a bűnügyi film is nagy hangsúlyt helyez az állandó, rögzült nemi szerepek ábrázolására, a posztfeminista populáris kultúrát általában a hagyományo-

sabban „női” műfajok mentén vizsgálják, mint amilyen a romantikus vígjáték vagy a melodráma. Ezek a műfajok kontextusukat és az általuk felvetett kérdéseket tekintve sokban hasonlítanak a bűnügyi filmekre, de a tétek mégis nagyon különbözők. Ahogy Linda Mijezewski fogalmaz: „a bűnügyi film az a műfaj, amelyben a nemek közötti kapcsolat legfontosabb megjelenítője az erőszak, és amelyben a szabályokat áthágó nő alakja régóta a női szexualitással és erővel kapcsolatos szorongásokat fejezi ki. Ez az a műfaj, amelyik nagy valószínűséggel egyszerre világít rá a posztfeminista hősnő korlátaira és azokra a biológiai és társadalmi nemmel kapcsolatos problémás kérdésekre, amelyeknek már a karakter pusztja jelenléte elejét kéne, hogy vegye.”<sup>4</sup>

Ezek a „biológiai és társadalmi nemmel kapcsolatos problémás kérdések” szinte teljes egészében a női profilozó és a sorozatgyilkos kapcsolatán keresztül mutatkoznak meg. Ez a viszony a közös trauma, a hasonló erőszakos élmények megtapasztalásából fakadó hasonló ismeretek, az egymás iránti be nem ismert szakmai csodálat, és főként az egyszerre szexuális és romantikus színezetűnek ábrázolt vonzalom zavarba ejtő keverékén alapul. Jelen írásomban az *Életeken át* reprezentatív példáján keresztül azokat a körvonalatlan módszereket veszem vizsgálat alá, amelyekkel a posztfeminista vizuális kultúra a bűnügyi filmet, illetve a női tudás, erő és tekintély bűnügyi filmekben megjelenő ábrázolását befolyásolja.

## A profilozó profilja

Az *Életeken át*ban Illeana Scott különleges ügynök szakmájában elismert, jó hírű profilozó, akinek nincs magánélete, sosem randevúzik, és egy hamis jegygyűrűt hord az ujján, így akarva megakadályozni, hogy a munkahelyén szexuális érdeklődés tárgya legyen. A munkája életének legfontosabb elemeként ábrázolódik, és ő maximálisan ennek a munkának szenteli magát: minden szabad percében bűntények helyszínén

3 McRobbie, Angela: Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime. In: Tasker, Yvonne – Negra, Diane (eds.): *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2007. p. 28.

4 Mijezewski: *Dressed to Kill*. p. 125.



**Életeken át**  
(Angelina Jolie, Ethan Hawke)

készült rendőrségi fotókat nézeget. Ugyanez a túlfűtöttség jellemzi az általa üldözött sorozatgyilkost és a többi filmes és televíziós profílozót is. A viselkedéstudomány iránti elkötelezettség egyértelműen nemi meghatározottságú jelenség. A férfi profílozók, mint például Will Graham *Az embervadász* (*Manhunter*, 1986) című filmben, Jack Crawford *A bárányok hallgatnakban* vagy a *Gyilkos elmék* (*Criminal Minds*, 2005–) című CBS-sorozat főszereplői karakterükben veszélyesen hasonlítanak magukra a gyilkosokra. Azzal, hogy a tettes kézre kerítése érdekében a gyilkos gondolkodásmódjába és lelkiállapotába helyezkednek, a pszichés sérülés kockázatának teszik ki magukat – Will Graham esetében ez például be is következik. Miközben a férfi profílozó a gyilkos alteregója, és fennáll a veszélye, hogy olyanná válik, mint ő, a női profílozó a gyilkos iránt kezd el delejes vonzódást érezni. A sorozatgyilkoshoz fűződő intenzív érzelmi kötődés miatt az olyan hősnők, mint Clarice Starling a Hannibal Lecter-sorozatból, Sara Moore különleges ügynök az *Egy gyilkos agya* (*Mindhunters*, 2004) című filmből vagy Illeana Scott az *Életeken át*ból egyszerre teszik kockára a kritikai távolságtartásukat, a szakmai elismertségüket, sőt az életüket is.

A női profílozó szakértelme azon a feltevésen alapul, hogy a sorozatgyilkos senki korábban ismert bűnözőhöz nem fogható, állandóan mozgásban lévő szexuális ragadozó. Ez a meghatározás az FBI viselkedéstudományi egységétől ered, és első ízben az Igazságügyi Minisztérium egy 1983-as sajtótájékoztatóján osztották meg a nyilvánossággal.<sup>5</sup> Az esemény egyidejűleg törekedett arra, hogy a sorozatgyilkost akut fenyegetést jelentő, valódi ragadozóként írja le, az FBI-t pedig az ekképp ábrázolt szörnyeteg elfogására leginkább alkalmas szakemberek gyűjtőhelyeként ünnepelje. David Schmid szerint a sajtótájékoztató és az azt követő bulvársajtó-hisztéria a meghatározás néhány lényeges elemét jelentősen felnagyította. Előtérbe került a sorozatgyilkos mozgékonyasága, torzult az általa elkövetett bűntények jellege, és – ami talán a legfontosabb – a sorozatgyilkosság mint természeténél fogva szexuális bűncselekmény került be a köztudatba.<sup>6</sup> Az Illeanához hasonló viselkedéskutatók szakértelme azóta is a meghatározás e három – az összes többi aspektust háttérbe szorító – elemén alapul. Illeana és a sorozatgyilkos, Martin Asher kapcsolatát a férfi mindenütt jelenlevő, fenyegető karaktere és a nyomozónő iránt érzett szexuális

<sup>5</sup> Schmid, David: *Natural Born Celebrities: Serial Killers in Americal Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 77.

<sup>6</sup> David Schmid arra a következtetésre jut, hogy „a feltételezés, miszerint a sorozatgyilkosság és a szexuális gyilkosság közé gond nélkül egyenlőségelet lehet tenni, 1983 óta többé-kevésbé nyíltan, gyakorlatilag minden sorozatgyilkossággal kapcsolatos eszmefuttatásban jelen van, függetlenül attól, hogy ennek színtere a tömegmédiá, egy tudományos értekezés, egy nyilvánosságra hozott rendőrségi dokumentum, vagy egy egyéni elkövetőről írt pszichológiai tanulmány.” Lásd: Schmid: *Natural Born Celebrities*. p. 78.

megszállottsága határozza meg. A viselkedéstudományi egység tagjaként Illeana szakmai tudása – a vizuális tömegkultúrában megjelenő valamennyi profilozóéhoz hasonlóan – arra épül, hogy a sorozatgyilkost veszedelmes szexuális ragadozónak tartjuk; a ragadozóval való szembeszegülés képessége és szándéka pedig egyrészt hitelessé teszi az ügynököt, másrészt nyomozásának szexuális felhangjait erősíti.

## Közös trauma, közös tudás

Noha a film erős és határozott karakterként ábrázolja, Illeana valójában nagyon is traumatizált személyiség, ami nyilvánvaló a munkája iránti beteges megszállottságából, de a későbbiekben fény derül arra a szörnyű múltbeli tragédiára is, hogy gyerekkorában véletlenül megölt egy csavargót. A film szerint ez volt az a meghatározó esemény, ami miatt Illeana a bűnüldözői pályát választotta. Illeana ezeket a traumatikus élményeket felhasználja a szakmai teljesítményéhez is, hiszen ezek segítségével képes felismerni más traumát elszenvedett vagy traumát okozó személyeket. A trauma mindkettejük által megtapasztalt élménye köti össze a sorozatgyilkost a női profilozóval. A sorozatgyilkos Martin Ashernek a fájdalmas gyermekkor emlékével kell megküzdenie, az anyja ugyanis nem szerette, az ikertestvére pedig (akinek halálát később végignézte, sőt akaratlanul talán elő is idézte) teljesen elnyomta. Míg Illeana úgy dolgozza fel az erőszakkal kapcsolatos tapasztalatát, hogy profilozó lesz, Martin úgy akar eltávolodni az átélt traumától, hogy erőszakkal elveszi más emberek személyazonosságát. Illeana lelki defektusa tehát nemcsak a nyomozónő szakmai teljesítményére hat ösztönzőleg, de a sorozatgyilkos zavaros lelkivilágát is segít megérteni.

Illeana és Martin gyermekkorára egyaránt rányomta a bélyegét az erőszak, és emiatt a bennük felhalmozódott tudásalap is rendkívül hasonló: voltaképpen egy, a legkülönbözőbb tényeket és tudományokat összegyűjtő adatbázis. A profilozó szakmai tudása (a sorozatgyilkoséhoz hasonlóan) többféle, eltérő forrásból merít, mint például a pszichológia, a kriminalisztika

vagy az intuíció. A kulturális kliséket közvetítő visszacsatolási hurok<sup>7</sup>, ami a sorozatgyilkos tájékozódását segíti, ugyanolyan fontos a profilozó tudásanyaga szempontjából is. A profilozó és a gyilkos is pontosan tudja, mi az az áttételezett erőszak, hiszen egyforma tapasztalatokkal rendelkeznek mind az erőszakra, mind pedig a pszichés fájdalmat patológiás cselekvésé alakító közvetítő mechanizmusról. Mindketten képesek az erőszak és a trauma sémáinak értelmezésére, reprodukálására és elemzésére, és ez a közös vonatkoztatási rendszer jelenti a kettejük közötti interakció alapját. Kommunikációjuk a bűntény helyszínén zajlik, még hozzá oly módon, hogy a gyilkos megrendezi, a profilozó pedig szemiotikai elemzés tárgyává teszi a tetthelyet. Mivel Illeana képes értelmezni a helyszín kialakításában rejlő jelentéseket, és a már említett tudásanyaggal rendelkezik, a gyilkos elméjét is mindenki másnál jobban ismeri, ami a kollégái és a gyilkos szemében is növeli a megbecsültségét.

Amint Martin találkozik Illeanával, magát szemtanúnak álcázva, illetve az általa elkövetett erőszakos cselekedeteken és a bűntényhelyszíneken hátrahagyott nyomokon keresztül azonnal kapcsolatot teremt a nővel. Amikor Illeana rájön Martin valódi kilétére, a férfi arról próbálja meggyőzni, hogy Illeana mindvégig a benne lakozó gyilkos iránt érzett vonzalmat, hogy a személyében végre egyenrangú társra lelt. Szembesíti őt azzal a szokásával, hogy a szobáját tetőtől talpig gyilkossági helyszínek fotóival ragasztja tele, és emlékezteti, hogy milyen ösztönösen tudja elemezni a tetthelyeket, ezzel pedig azt akarja elérni, hogy Illeana elismerje: egyforma tapasztalataik vannak az erőszakra, és ezért olyan szoros a köztük lévő (romantikus) kötődés, illetve ezért olyan hasonló a világnézetük is. Martin kitart amellett – ami sok profilozó-központú történetre jellemző –, hogy kettejük bimbózó románcában az egyik legmeghatározóbb elem a kölcsönös, ám nem szívesen beismert tisztelet egymás erőszakos cselekedetek terén mutatott szakértelme iránt – vagyis tulajdonképpen egymás intelligenciájának és magabiztosságának kölcsönös elismerése. A profilozó történetekben megteremtett „tökéletes párosítás” nemcsak a két konvencionális karaktertípus közötti

<sup>7</sup> Seltzer, Mark: *Serial Killers: Life and Death in America's Wound Culture*. New York: Routledge, 1998. p. 126.



**A helyszínelők  
(Marg Helgenberger)**

hasonlóságokat emeli ki, hanem azt is, hogy szakmai érvényesülésük, tekintélyük és hírnevük szempontjából az erőszak mindkettejük számára egyformán fontos.

A profilozó és a sorozatgyilkos közötti, titkolni vágyott tiszteleten alapuló kapcsolat számos, sorozatgyilkosokról szóló narratívában felbukkanó elem, függetlenül a nyomozó nemétől. A női profilozó és a gyilkos közötti kapcsolat azonban szexuális felhangot kap, a nyomozónő szakmai tudásának paramétereit pedig egyértelműen a világról alkotott testi tapasztalatai határozzák meg. A *The Bone Collector* (A csontember, 1997) című regény<sup>8</sup>, amelyben egy fiatal nőnek a kriminalisztika tudományába való bevezetését követhetjük nyomon, a szakmájában kiemelkedő nyomozót igazi „reneszánsz emberként” jellemzi: „Értenie kell a botanikához, ballisztikához, orvostudományhoz, kémiához, irodalomhoz, műszaki tudományokhoz. Ha ismeri a tényeket – hogy a magas stronciumtartalmú hamu valószínűleg jelzőrakétából származik, hogy a faca portugálul kést jelent, hogy az etióp éttermekben nem használnak evőeszközt... –, [akkor] nagy valószínűséggel meglátja azt az összefüggést is, ami alapján a bűntény helyszínén hátrahagyott nyomokból következtetni tud a gyanúsított kilétére.”<sup>9</sup>

A regényben leírt reneszánsz emberhez hasonlóan a női profilozó szakmai tekintélyét is növelik az egyéb

területekről származó ismeretei, különösen pedig a „női megérzés”, aminek szintén birtokában van, és aminek segítségével egyedi összefüggésekre lát rá. Ezeknek az összefüggéseknek a felismerésében rendszerint két dolog segíti: saját, nőként megélt tapasztalatai (amelyek révén bennfentes tudással rendelkezik a műfaj túlnyomó többségben nőnemű áldozatairól is), valamint a posztfeminista kultúra és az annak sarokpontjait jelentő divat, hírnév és önszegélyező retorika átfogó ismerete.

Clarice Starling például meg tudja mondani, hogy egy csillogó körömlakkot viselő nő nem származhat abból a kisvárosból, ahol a holttestét megtalálták; Illeana pedig sokkal nagyobb sikerrel tudja szóra bírni (és egyben profilozóként elemezni) Martin Asher anyját, mint a társaiként kapott francia–kanadai rendőrtisztek. A többi posztfeminista nyomozóhoz hasonlóan, mint amilyen Catherine Willows *A helyszínelők* (CSI: *Crime Scene Investigation*, 2000–) című sorozatból vagy Samantha Waters a *Pszichoszaruból* (*The Profiler*, 1996–2000), Illeana is jártas olyan hagyományosan női szakterületeken is, mint a divat vagy a fogyasztói kultúra. A női nyomozó – különösen a női áldozatok kapcsán – észreveszi ezeket az elhanyagolt részleteket is, és nem hivatalos tudását olyan helyzetekben is használja, ahol férfi megfelelői nem

8 A regényből 1999-ben azonos címmel film is készült. A nyomozó szerepében, az *Életeken áthoz* hasonlóan, itt is Angelina Jolie látható.

9 Deaver, Jeffrey: *The Bone Collector*. London: Hodder & Stoughton Ltd., 2006. p. 132.

tennék. A bűntény kivitelezése során a sorozatgyilkos sem számol a „női megérzéssel”, még ha tudásalapja oly hasonló is a női nyomozóéhoz. Így aztán a női profilozó posztfeminista kultúrában való tájékozottsága gyakran előnyt ad neki az általa üldözött gyilkossal szemben.

## „Ilyen nő kell nekem!”: a sorozatgyilkos-románc vizsgálata

Nőként Illeana mindenki másnál alkalmasabb arra, hogy a férfi gyilkos erőszakos tetteinek szexuális indíttatását felismerje. Azt mondja kollégáinak: „A tettes szexuálisan aberrált személy lehet... hátulról fojtogatta, levágta a kezét, bezúzta az arcát. Hirtelen, erőszakos. Ettől begerjed.”<sup>a</sup> A tetthely közvetítésével kommunikált üzenetet tehát a női profilozó nagyobb pontossággal tudja értelmezni, mint férfi kollégái. És mivel Illeana ilyen jól olvassa a jeleket – különösen a bűntény szexuális jellegét illetően –, a sorozatgyilkoshoz fűződő kapcsolata szexuális és romantikus felhangokkal telítődik. Ez a két minőség azonban nem felcserélhető. A bűnügyi narratívák a sorozatgyilkos által elkövetett szexuális indíttatású erőszakos bűncselekményekre összpontosítanak, és a gyilkost olyan férfiként ábrázolják, aki szexuálisan (és megszállottan) vonzódik a női profilozóhoz. Kapcsolatuk ugyanakkor romantikus természetű is. Ez az esetek többségében a magas kulturális pozícióval magyarázható, ami (Hannibal Lectertől Martin Asherig) számos sorozatgyilkos ábrázolásában meghatározó elem. A férfi művészeti, történelmi és irodalmi műveltsége gyakran a románcok és a lovagi kultúra (posztfeminista) eszmeiségére utal, illetve ezekből merít. A sorozatgyilkosok ráadásul – mint Martin Asher – úgy tekintenek a női profilozóra, mint egyenrangú társra, az egyetlen olyan emberre, aki képes megérteni erőszakos cselekedeteiket és megfejtetni a mögöttük megbújó mélyebb jelentéseket. Ez mindenképpen igaz a profilozó-sorozatgyilkos kapcsolatra *A báránnyok hallgatnak* és *Egy gyilkos agya* című filmekben és a *Pszichoszaru* című tv-so-

rozatban. Ez utóbbiban a Jack nevű sorozatgyilkos (Dennis Christopher) mindig vörös rózsákat hagy a tett színhelyén, így kommunikál Samantha Waters profilozóval. Illeana Scotthoz hasonlóan az *Egy gyilkos agya* című filmben főszereplő Sara Moore ügynök is szerelmi kapcsolatba bonyolódik az (akkor még ismeretlen) sorozatgyilkossal. A *Hannibalban* (*Hannibal*, 2001) Lecter elrabolja Clarice Starlingot, bedrogozza, majd rá akarja venni egy kannibalisztikus lakomán való részvételre, és e terv részeként tetőtől talpig kicsinosítja. Amikor Clarice ellenáll, és lépten-nyomon szembeszegül vele, Lecter csodálattal reagál, majd egy ponton azt mondja: „Ilyen nő kell nekem!”<sup>b</sup> Ez az egyszerre elismerést és birtoklási szándékot kifejező mondat kiválóan jellemzi a női profilozó és a férfi sorozatgyilkos közötti erotikus és romantikus felhangokkal telített kapcsolatot. Azonban míg e kapcsolat intim jellegét bizonyos filmek, mint a *Hannibal* is csupán sejtetik, az *Életeken át* félreérthetetlenül egyértelművé teszi a Martin Asher és Illeana között kibontakozó szexuális kapcsolat révén.

A női profilozó erőt sugárzó, magabiztos fellépéséhez ugyan nagyban hozzájárul a sorozatgyilkoshoz fűződő kapcsolata, szakmaiságát azonban e viszony teljességgel hitelteleníti. Az, hogy Illeana képtelen felismerni, hogy partnere – akihez szexuális-romantikus kapcsolat fűzi – maga a gyilkos, egyrészt fizikai veszélybe sodorja, másrészt a szakmai tekintélyét is aláássa. Miután Martin valódi kiléte lelepleződik, Illeana elájul. Később egy kollégája, Joseph Paquette (Olivier Martinez) nyilvánosan felpofozza, Illeanát pedig kirúgják, elveszíti a munkáját, aminek eddig minden mást alárendelt. Illeana hitelessége és szakértelme itt nemcsak a sorozatgyilkossal való szexuális(sá tett) kapcsolata miatt kérdőjeleződik meg, hanem önmagában véve a szexualitása miatt. A film burkoltan arra céloz, hogy Illeana – pusztán azzal, hogy vonzó nő – a munkahelyére is beviszi a szexet. Gondot okoz a kollégáinak, főleg Paquette-nek, aki hol vágyakozva, hol gyanakodva néz rá. Mivel energiáit arra pazarolja, hogy vagy flörtöljön Illeanával, vagy pedig szapulja őt, Paquette nem tud

a Ez a film magyar szinkronjának szövege. A filmben eredetileg elhangzottak szövegűbb magyar fordítása ez lenne: „*Van ebben valami szexuális jelleg... hátulról fojtogatta, levágta a kezét, bezúzta az arcát. Tapintható. Közvetlen. Ez az, amitől begerjed.*” [– A ford.]

b Az eredetiben: „*That's my girl!*”. A tanulmány szövegkörnyezetét is figyelembe véve a magyarra nehezen átültethető fordulatot végül e nem „pontos” fordítással oldottam meg. [– A ford.]

százszázalékosan a munkájára koncentrálni; ráadásul úgy dönt, hogy érzéseier és az általuk okozott szakmai eredménytelenségért Illeanát hibáztatja.

Ez a szexuális jellegű destrukció a bűntény helyszínére is kiterjed. Scott ügynököt a filmben először az áldozat sírjában fekvő látjuk meg. A kamera közeliben pásztáz végig lassan a testén, a világítás pedig tompa és visszafogott, inkább illene egy szerelmi jelenetnek. Amikor Illeana a hotelszobájában kiragasztott bűntényhelyszíneket ábrázoló fotókat vizsgálja, mindezt beállítás-ellenbeállítás szerkezetben látjuk, ahol a fényképek töltik be a beszélgetőpartner szerepét. Később ez a fotók formájában testet öltött karakter a hálósobában, a fürdőkádban és az étkezőasztalnál is a szerető pozíciójában jelenik meg.

Az erőszakos bűncselekmény szexuális tartalommal telítése, különösen az FBI széles körben elterjedt definíciója mellett, a legtöbb bűnügyi narratívában meghatározó tényező. A női profilozó még egy réteg szexualitást visz a cselekménybe, hiszen így az erőszakos tett szexuális természete és a női nyomozó szexuális ábrázolása között kapcsolat jön létre. Ez teljesen nyilvánvaló abból, hogy Illeana azonnal szexuális olvasatból közelíti meg a bűntényt. Olyan helyzetbe keveri bele a szexet, ahol az elválaszthatatlan az erőszaktól. Ez azonban azzal jár, hogy Illeana szexualitása is patologizálódik. A rendőr kollégák – és maga a film is – kimondatlanul úgy gondolják, hogy Illeana már azzal is szexuális tartalommal tölti meg az erőszakot, hogy e tárgyban nyomoz. Innen már csak egy lépés, amit ezek a filmek a sorozatgyilkos és a női profilozó beteges románcán keresztül próbálnak burkoltan megfogalmazni: hogy van abban valami alapvetően nyugtalanító, amikor egy nő sorozatgyilkosságok ügyében nyomoz.

Philip L. Simpson szerint a sorozatgyilkos gyakran a profilozó „eredendő bűnéért”, mondhatni a hibáért és gyengeségeiért kapott büntetés<sup>10</sup>. Ez adekvát lehet a férfi profilozó esetében, hiszen őt az esetek többségében elszigetelt, antiszociális, megszállott és gyakran valamilyen traumától sújtott személyiségként ismerjük meg (jó példa erre Will Graham *Az ember-*



A bárányok hallgatnak (Jodie Foster)

*vadász*ból vagy Somerset nyomozó a *Hetedik* [Se7en, 1995] című filmből). Ha azonban az Illeana Scotthoz hasonló női profilozókra gondolunk, a büntetés-teória sokkal félelmetesebb, hiszen ő a büntetést nem kizárólag a helytelen viselkedés miatt kapja, hanem a neve miatt is. Ilyen értelemben a női profilozót a testéből fakadó „eredendő bűn” határozza és bélyegzi meg. Nem menekülhet sem saját nemiséggel átitatott teste, sem a patologikus szexuális viszony elől, amire e test kárhoztatja. A női profilozónak a teste *dacára* kell tekintélyt és elismertséget szereznie, nem pedig általa. Ebből következően Illeana olyan mértékű erőszakkal, megaláztatással és szakmai hitelvesztéssel szembesül, amilyennel a férfi profilozók, mint Will Graham, sohasem.

10 Simpson, Philip L.: *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000. p. 24.

Míndezek ellenére a néző kétségkívül örömet lelheti az ilyen narratívákban. A bűnügyi filmek nyújtotta pozitív élmények egyik legfontosabbika, hogy a nő nyomozót a tudományos szakértő és a rutinos profi szerepében láthatjuk. Ennek az erős, tekintélyt parancsoló karakternek a megteremtésében rendkívül meghatározó szerepet játszik a nyomozónő és a vitathatatlanul gonosz gyilkos közötti kapcsolat. Miközben e viszony bemutatása szükségszerűen előtérbe helyezi a nyomozói szerep specifikus árnyalatait, nem szabad megfeledkeznünk róla, hogy ez a szerep mindig és önmagában is összetett. Ahogy Ronald Thomas fogalmaz a kriminalisztika és a nyomozó kapcsolatát bemutató történeti áttekintésben: „A tét nemcsak az áldozat vagy az ismeretlen tettes azonosítása, hanem... egyfajta érdekműködés is, a nyomozó személyében megtestesülő kriminalisztikai módszerek próbája.”<sup>11</sup> A sorozatgyilkos és a szakértő kapcsolata az utóbbi számára lehetővé teszi, hogy technológiai jártasságával, lexikális tudásával, illetve az erőszak és a traumatikus élmények terén szerzett ismereteivel a közönséget és kollégáit egyaránt elkápráztassa. Az ebből fakadó öröm azonban végső soron rövid életű, hiszen a nyomozónő ezzel egyidejűleg szakmailag hiteltelenné és áldozattá is válik.

A sorozatgyilkosokról szóló könyvében Mark Seltzer az erőszakot elsődlegesen identitásképző eszközként határozza meg: „A szexuális sorozatgyilkosságok esetében az önmeghatározásra való képtelenség csak átértelmezően a nemiségtől meghatározott erőszakba: mintha a nemi különbség erőszakos megerősítése maga az egyéniség, a másoktól való különbség megóvásának vagy kinyilvánításának egyik – kultúránkban a lehető legnyomatékosabb – módja lenne.”<sup>12</sup> Seltzer a későbbiekben is fenntartja, hogy az erőszak valójában szó szerint a nemek harca. A posztmodern kor identitás-fesztültsége (és

főként a posztindusztriális elidegenedés) szerinte nem más, mint „a legkisebb ellenállás útjának keresése a nemek különbözősége által kijelölt irányvonalak mentén”<sup>13</sup>.

Első ránézésre a szexuális indíttatású erőszak ilyen értelmezése a feminista kriminológia gyakorlatát idézi, amely a szexuális sorozatgyilkosságokat patriarchális struktúrákkal hozza összefüggésbe, és amely olyan feminista megközelítéseket hív életre, amelyekben a sorozatgyilkosságok specifikusan „nők elleni gyilkosságként”<sup>14</sup> aposztrofálódnak. Egyes kriminológusok, mint például Deborah Cameron és Elizabeth Frazer amellet érvelnek, hogy a szexuális sorozatgyilkosság (és alkalmasint a bűnügyi történetekben megjelenő szexuális jellegű erőszak általában) egy kontinuumon helyezhető el, amelynek egyik oldalán a látszólag ártalmatlan – mondjuk viccekben megnyilvánuló – szexizmus, az átellenes végpontján pedig a szexuális sorozatgyilkosság található.<sup>15</sup> Seltzer és Philip Jenkins azonban elveti a sorozatgyilkosság és a sorozatgyilkosság ábrázolásainak ilyen jellegű feminista értelmezését.<sup>16</sup> Seltzer szerint a feminista érvelés „magától értetődő, már-már tautologikus”<sup>17</sup>, Jenkins pedig túlzónak minősíti ezeket az állításokat<sup>18</sup>. A maskulinitás alapvetően (és pszichésen) szadista, erőszakos és nőgyűlölő állapotként való tételezése még nem ad megfelelő vagy kimerítő magyarázatot a női nyomozó-szakértő és a férfi sorozatgyilkos közötti romantikus kapcsolatra. Ugyanakkor hiba lenne nem észrevenni, amit a posztfeminista kultúra a profílozó és a sorozatgyilkos románcának dramatizálásával nyer: ez egyfajta fegyelmelési módszer, amely patologizálja, betegessé nyilvánítja mind a női szaktudást, mind pedig azokat a munkájukban sikeres nőket, akik ezt a szakmai tudást képtelenek összehangolni a nőiségükkel.

11 Thomas, Ronald R.: *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 2.

12 Seltzer: *Serial Killers*. p. 144.

13 *ibid.* p. 146.

14 Jenkins, Philip: *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. Hawthorne: Aldine de Gruyter, 1994. p. 139.

15 Cameron, Deborah – Frazer, Elizabeth: *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*. Cambridge: Polity Basil Blackwell, 1987. p. 164.

16 Lásd Seltzer: *Serial Killers*. pp. 142–144. és Jenkins: *Using Murder*. pp. 139–150.

17 Seltzer: *Serial Killers*. p. 143.

18 Jenkins: *Using Murder*. pp. 141–142.



Ha Seltzer érvelését követve elfogadjuk, hogy a sorozatgyilkos alakja a posztmodern kor jellegzetes tüneteként értelmezhető, akkor véleményem szerint azt is megállapíthatjuk, hogy a gyilkos mellett az őt üldöző női profilozó karaktere is a posztfeminista kultúra emberét foglalkoztató témákra és kérdésekre rezonál. Kettejük patológikus románca többnyire ugyanazokat az elveket hirdeti, mint a posztfeminista médiakultúra hagyományosabban nőinek tekintett alkotásai, mint például a romantikus vígjáték. Ez utóbbihoz hasonlóan a profilozó–sorozatgyilkos-kettősre épülő narratívák is, mint amilyen az *Életeken át*, olyan dolgozó nőkről szóló tanmesék, akik a karrierjüket nem tudják összeegyeztetni a „megfelelő” nőiséggel. Munkájának erőszakos jellege mégis megkülönbözteti a nyomozót a többi, szakmai sikerekre vágyó posztfeminista karaktertől, hiszen ő végül igen kemény büntetést kap a sorozatgyilkoshoz való érzelmi kötődése és a bűnügyi profilozás aktív gyakorlása miatt, még ha mindez az erejét, magabiztosságát és tekintélyét demonstrálja is.

Csábító lenne a sorozatgyilkos és a nyomozónő kapcsolatát a második hullámos feminizmussal szemben az 1980-as években kicsúcsosodó ellenreakció szó szerinti megtestesüléseként értelmezni, tekintve, hogy ez történetileg közvetlenül kapcsolódik mind az FBI sorozatgyilkosokról alkotott definíciójához, mind pedig a tömegkultúra sorozatgyilkosok iránti rajongásához. A sorozatgyilkos egy szexuális ragadozó, aki nyilvános helyeken vadászik áldozataira – elsősorban nőkre –, méghozzá látszólag bárminemű felfogható indíték nélkül, kivéve, hogy az erőszakot összekeveri a szexszel. Ahogy a gótikus rémet rendszerint a modernizmussal kapcsolatos félelmek szülöttének tekintik, ugyanúgy a sorozatgyilkos is értelmezhető a posztfeminista maszkulinitás büntető hajlamainak és szorongásainak kivetüléseként. A sorozatgyilkos és a profilozó kapcsolata sokkal összetettebb, semhogy pusztán egy ellenreakció megtestesülését lássuk benne.<sup>19</sup> Ez a viszony

jól mutatja a női szakmaisággal és tekintéllyel, a kockázat fogalmának a posztmodern korra jellemző változásával, a szakmai tudás megeremtésével és a szexualitás erőszakos kinyilvánításával kapcsolatos félelmeket. Linnie Blake szerint „*Hannibal Lecter és Clarice Starling valószínűtlen egyesülésében... annak lehetünk tanúi, ahogy a populáris kultúra különböző diskurzusai jólesően megnyugtató szintézisben egyesülnek*”<sup>20</sup>. A férfi sorozatgyilkos és a női profilozó egyesülésében sajnos azonban semmi „valószínűtlen” nincs. A kortárs posztfeminista kultúrában megfigyelhető tendenciák – úgymint az erős, tekintéllyel bíró nőekkel szembeni gyanakvás és az erőszak szexuális tartalommal telítése – mellett kettejük egymásra találása valójában nyugtalanítóan szükségszerű.

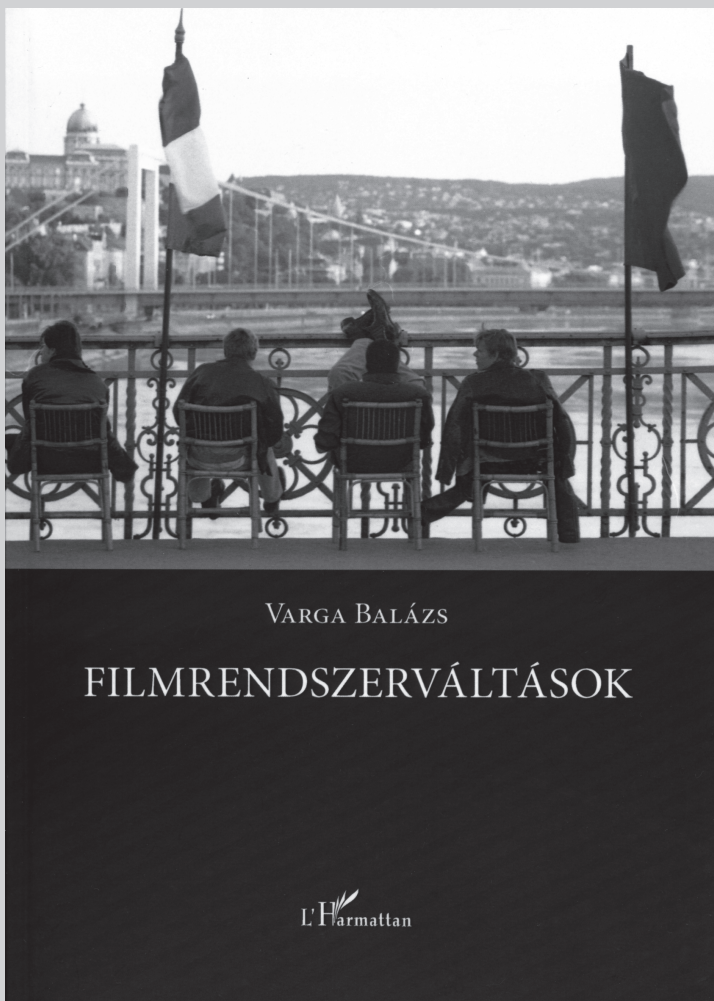
Czifra Réka fordítása

19 Ugyanolyan csábító az is, hogy a sorozatgyilkost a maszkulinitás sokat emlegetett válságának megtestesüléseként értelmezzük. Ám az efféle allegorikus olvasatok nem adnak magyarázatot az ábrázolások összetettségére vagy arra a következetességre, amellyel a sorozatgyilkos–profilozó-kapcsolat részt vesz a „megerősödött és kiteljesedett” posztfeminista femininitás megalkotásában.

20 Blake, Linnie: *Whoever Fights Monsters: Serial Killers, the FBI and America's Last Frontier*. In: Gillis, Stacy – Gates, Philippa (eds.): *The Devil Himself: Villain in Detective Fiction and Film*. Westport: Greenwood Press, 2002. p. 208.

# Varga Balázs: Filmrendszerváltások

A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010.



Hogyan alakultak át a magyar film intézményei a rendszerváltás utáni két évtizedben? Milyen erők, miféle hatások formálták a magyar játékfilmkészítés trendjeit? Hogyan változtak a finanszírozás, a forgalmazás, a movizás és a magyar filmes kánon erővonalai? Hol van a fiatalok, a függetlenek, a sztárok és a szerzők helye? Miként alakult át a populáris filmkultúra? Hová tűntek a középfajú filmek? A közönség tűnt el, vagy a kulturális fogyasztás alakult át? Milyenek mutatja magát a magyar filmkultúra európai és régiós kontextusban? Hol van a kortárs magyar film Magyarországa?

**Ez a könyv a rendszerváltás utáni két évtized magyar filmes rendszerváltásairól szól. Célkeresztjében a magyar film intézményi átalakulásai állnak, elemzései pedig azt járják körül, hogy ezek az átalakulások milyen módon befolyásolták a hazai filmkultúrát, a filmkészítési trendeket.**

Varga Balázs filmtörténész, az ELTE BTK Filmtudomány Tanszék tanára, a Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat szerkesztője.

## Szerzőink

### BARTAL DÓRA

1990-ben született Dunaszerdahelyen. Az ELTE BTK anglisztika alapszakán és filmtudomány mesterszakán szerzett diplomát. Kultúraszervezőként több hazai és külföldi filmfesztivál szervezésében, valamint dokumentumfilm intézmények munkájában vett részt. Filmkritikáit és fesztiválbeszámolóit a *Filmvilág*, a *PRAE*, az *Új Szó*, a *Filmtekercs*, a *Nisimazine* és a *Cineuropa Shorts* közölte magyar és angol nyelven. Tanulmányokat a nyitrai *Art Communication & Popculture* című folyóiratban és a *Metropolis*ban publikált.

### MOHÁCSI MÁRIA MELINDA

1988-ban született Budapesten. 2013-ban végzett az ELTE BTK történelem alapszakán, 2016-ban filmtudomány mesterszakon. A Budapest Film Academy forgatókönyvíró és rendező kurzusain gyakorlati képzésben vett részt. Az ELTE és a BFA együttműködésének keretei között 2015-ben forgatta le diplomafilmjét *Évforduló* címmel. 2015 óta jelennek meg filmkritikái a *Prizma* folyóirat internetes portálján.

### KIS KATALIN

1983-ban született Budapesten. Az ELTE pszichológia, valamint filmelmélet és filmtörténet szakán szerzett tanári oklevelet, majd a Közép-Európai Egyetemen Gender Studies M. A. és Comparative Gender Studies M. Phil. szakán diplomázott. Jelenleg a Dél-Kaliforniai Egyetem Cinema & Media Studies doktori programjának hallgatója. Főbb kutatási témái a film és a televízió, a feminista elmélet és a társadalmi nemek tudománya, valamint a queerelmélet és az LMBT-tanulmányok egyes metszéspontjai. Írásai többek között a *Lambda Nordica*, a *Sextures*, illetve magyarul a *Filmvilág*, *Prizma* és *Metropolis* folyóiratokban jelentek meg.

### CZIFRA RÉKA

1984-ben született Tatán. Az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet, valamint angol nyelv és irodalom szakán végzett. A *Metropolis*ban rendszeresen jelennek meg filmes témájú fordításai.

### LINDSAY STEENBERG

Az Oxford Brookes University Filmtudományi szakának tanszékvezető docense. Az erőszak és gender problematikáját vizsgálja a posztmodern és poszt-feminista médiakultúrában. Számos publikációja jelent meg a bűnfilm témájában, a valóságshow-kban megjelenő erőszakra és szimulációról, a harcművészetek filmbeli ábrázolásáról, valamint Guillermo del Toro filmrendezőről. Főbb kutatási területe az erőszak vizualizációja a felvilágosodás racionalista törvénytudományától a dokumentumfilmek és valóságshow-k látványos férfiasságmegjelenítéséig. Fő műve: *Forensic Science in Contemporary American Popular Culture: Gender, Crime, and Science* (2013, Routledge).

# A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

## 1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

### A. Folyóirat esetén:

**Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.**

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

### B. Könyv esetén:

**Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.**

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

### C. Tanulmánykötet esetén:

**Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.**

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

## 2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**: Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 20. no. 1.

**Editorial board:**

Yvette Bíró  
Gábor Gelencsér  
Tibor Hirsch  
Jenő Király  
András Bálint Kovács

**Editors:**

Györgyi Vajdovich  
Balázs Varga  
Teréz Vincze

**Editor of present issue:**

Teréz Vincze

**Editorial assistant:**

Helén Jordán

**Proof-reader:**

Éva Jagicza

**Contact information:**

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.  
Tel.: +36-20-483-2523  
(Helén Jordán)  
E-mail: metropolis@c3.hu  
www.metropolis.org.hu

**Editor-in-chief:**

Györgyi Vajdovich

**Female Characters in Contemporary Popular Film**

- 6 *Teréz Vincze: Feminisms – Editorial Introduction*
- 10 *Mária Melinda Mohácsi: The Character of Deviant Woman in Contemporary American Comedies*
- 28 *Dóra Bartal: ‘The Manic Pixie Dream Girl’ in Contemporary American Romantic Films*
- 48 *Katalin Kis: Feminist Hopes Shaky Realism and Breaking Conventions in Contemporary Rape-Revenge*
- 64 *Lindsay Steenberg: A Pathological Romance Authority, Expert Knowledge and the Postfeminist Profiler*

Metropolis is published by  
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation  
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér  
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.  
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154