

BÁLINT EMMA

A konyhából a csatatérre

A társadalmi nemi szerepek filmes megjelenítése Hófehérke karakterén keresztül

Hófehérke egyike a legrégebbi, legnépszerűbb és leggyakrabban újraértelmezett meseszereplőknek. Történetének első és legmeghatározóbb írásos változata¹, amelyen adaptációk tömkelege alapszik, az 1812-ben a Grimm testvérek által kiadott *Gyermek- és családi mesék* (*Kinder- und Hausmärchen*) gyűjteményben jelent meg német nyelven. A magyar nyelvű fordítások a Grimm testvérek által írt utolsó, 1857-es változaton alapulnak, melyek közül a legismertebbek Benedek Elek *Hófehérke* (1904), valamint Adamik Lajos és Márton László *Hófejírke* (1989) című változatai. Kiadásainak sokasága és sokszínűsége ellenére a 20. század közepe óta mégis leginkább az 1937-es Walt Disney-rajzfilm, a *Hófehérke és a hét törpe* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) révén, mintsem mesekönyvekből ismerik az elárvult és mostohaanyja által halálra ítélt hercegnő történetét. Az elmúlt több mint kétszáz év során a mesének számos olyan adaptációja született, amelyben Hófehérkét nem egyszerűen egy szerencsétlen sorsú és naiv gyermekként, hanem egy erősebb és bátrabb, önmagáért kiállni és önmagát megvédeni képes fiatal nőként ábrázolják. A legújabb ilyen filmes feldolgozás az amerikai Universal Studios 2012-ben bemutatott *Hófehér és a Vadász* (*Snow White and the Huntsman*) című filmje, melyben Hófehérke a meggyilkolásával megbízott Vadással az oldalán indít csatát gonosz mostohája ellen. A Grimm testvérek által népszerűsített népmesék azonban természetesen nem csak angol nyelvterületeken, hanem a világ minden pontján inspirálták és inspirálják a mai napig a művészeket, amelyeknek már csak azért is érdemes figyelmet szentelni, hiszen sajátos nézőpontjaiknak és a kultúr-

specifikus referenciáknak köszönhetően képesek felfrissíteni a közismert és megszürkült történeteket. Ilyen például az 1984-es *Hófehér*, egy Magyarországon készült egész estés *Hófehérke*-paródia, melyről különleges jellege ellenére kevés tanulmányban és kritikai esszében lehet olvasni. A Disney-gépezet Hófehérke karakterével korhű és könnyen értelmezhető példaképet akart állítani a gyermekeknek az által, hogy a gyermekeket a moziterembe kísérő szülők számára is elfogadható, már-már kli-sének számító nemi szereppel és jellemmel ruházták fel. Emiatt, bár a rajzfilmkészítés technikai szemszögéből nézve a *Hófehérke és a hét törpe* korszakújító volt, karakterfejlesztés szempontjából teljesen tradicionális. Ezzel szemben a magyar készítésű *Hófehér* és a hollywoodi *Hófehér és a vadász* forradalmasítottak: míg az előbbi a humor felől közelít, az utóbbi pedig igyekszik autentikusabbá tenni a történetet, mindkettő megkísérli felszabadítani a főszereplőt a Disney által egyértelműsített és ráégetett nemi sztereotípiák alól a maga módján. Hófehérke karaktere ezáltal alkalmazkodott a kortárs közönségek elvárásaihoz, és ezzel egyidejűleg a mese alapvető szerkezeti felépítése és morális üzenetei is megváltoztak. Ezen tanulmány célja, hogy a fent említett három *Hófehérke*-adaptáció időrendi sorrendben történő elemzésén keresztül mélyrehatóbban megfigyeljem és bemutassam Hófehérke karakterének filmes fejlődését. Nemcsak a szereplők külső megjelenését, hanem tetteiket és megfogalmazott gondolataikat is figyelembe veszem. Első és legfontosabb kérdésem, hogy valóban az asszertivitás és az önvédelem irányába fejlődött-e Hófehérke ezekben a reprezentatív filmekben. A hercegnő új és javított kiadásai első ránézésre nagyon különbözőek, de valóban kevésbé szorulnak rá az egyébként ritkán megjelenő és jelentéktelen férfi szereplők segítségére, mint az irodalmi mesében vagy a *Hófehérke*-adaptációk számára oly meghatározó Walt Disney-rajzfilmben? A mesében számos utalás van arra, hogy Hófehérke lányból asszonnyá vagy legalábbis feleséggé cseperedik, de vajon ez ezekben a filmes adaptációkban is bekövetkezik?

A filmek és a karakterek variációinak tárgyalása során elsősorban feminista filmelméleteket használlok, köztük Laura Mulvey nézni valóság („to-be-looked-at-ness”) fogalmát és Mary Ann Doane az álcázásról (masque-

rade) szóló elméletét. Ezek mellett a mesekutatás legkiemelkedőbb szerzőinek, Bruno Bettelheim pszichoanalitikai és Jack Zipes szociokulturális megközelítésű írásaira is támaszkodom. Mindketten nagy hangsúlyt fektetnek a mesék szocializáló és nevelő szerepére a gyermekek életében. Az irodalmi mesék mellett Bettelheim már az 1970-es években, a filmkutatás hajnalán felismerte a film médiumának hatalmát, különös figyelmet szentelve a Walt Disney Productions akkoriban is korszakalkotónak számító rajzfilmjeire. Mivel a *Hófehérke és a hét törpe* volt az első egész estés animációs játékfilm, nemcsak a későbbi *Hófehérke*-adaptációkat, hanem a hercegnős tündérmesék kánonját és az animációs mesefilmkészítés egészét is meghatározta. Ennek ellenére, mivel a filmes adaptációk is tükrözik és formálják a kultúráról alkotott elméleteket, szükség van arra, hogy folyamatosan megújuljanak, épp úgy, ahogy arra is, hogy a kutatók újra és újra elővegyék és elemezzék őket. Ahogyan az nemrégiben egyértelművé vált, széles körben elfogadott tény, hogy a mesék amellett, hogy támpontokat nyújtanak olvasóiknak/nézőiknek ahhoz, hogy megtalálják a saját helyüket, és véleményt tudjanak alkotni az őket körülvevő világról, formálják és legitímálják célközönségük, a gyerekek identitását, köztük nemi identitásukat, ezért fokozott szükség van arra, hogy (újra)értelmezésük által azonosítsuk a nem csak a készítésükkor, hanem a mai világban is értékes és hasznosítható értékeket megerősítő változatokat.

Hófehérke útja a mozivászonig

Hófehérke történetét nemcsak a Grimm testvérek módosították és írták újra és újra a *Gyermek- és családi mesék* (*Kinder und Hausmärchen*) című gyűjteményük több kiadásában, hanem a fordítások során is szivárogtak bele változások, beleértve Hófehérke karakterfejlődését, a szépség fogalmának és jelentőségének újraértelmezését, valamint a királynő és Hófehérke kapcsolatának ingadozását. A négy itt elemzett irodalmi változat közül – az eredeti német mellett a Jack Zipes által angolra fordított, illetve a Benedek Elek és Adamik Lajos által magyarba átültetett meséket említtem – a fejlődést, illetve annak hiányát a német változat közvetve

emeli ki azáltal, hogy mindvégig gyermekként, semleges nemben utal Hófehérkére, és még a herceg érkeztekor sem nevezi nőnek. Ezzel egyidejűleg ugyanebben a verzióban Hófehérke felnőtt, mostohaanyjával vetekvő hiúságát is bizonyítja az, hogy jóhiszeműen elfogadja a vénasszonynak álcázott királynőtől a jótanácsokat és a tradicionális divatcikkeket és női kellékeket, hiszen a lelke mélyén pont azokra vágyik; pontosabban arra, hogy ő is teljes értékű felnőtt nő lehessen (BETTELHEIM 1977; 210). Erre utal az erdőben töltött időszak is, mely Hófehérke felnevelésének a periódusát, egy a társadalomba való beavatási szertartás legfőbb próbáját hivatott reprezentálni, melynek különböző megjelenítése és értelmezése a filmek esetében fog nagyobb jelentőséget hordozni.

Míg Hófehérke szépségét mindegyik verzióban mindenki csodálja, sőt, a német változatban a herceg egyenesen azért szeretné hazavinni Hófehérkét koporsójában, hogy tovább gyönyörködhessen benne, a királynő szépségét csak az angol változat említi egyértelműen, valamint csak itt találunk utalást arra, hogy a vadász részben a szépsége miatt sajnálja meg és engedi szabadon Hófehérkét. Érdekességként említhető, ám inkább egyszerű fordítási sajátosságként könyvelhető el, hogy míg a német és angol változatokban a tükör szerint Hófehérke ezerszer szebb a királynőnél, addig Adamik fordításában mindössze százszor.

Az angol változatban nem Hófehérke mostohaanyja, hanem maga az édesanyja válik féltékennyé, és akarja megöletni saját lányát, és más változatokban is értelmezhető úgy, hogy a mostoha és az édesanya a szülő szigorú és kedves oldalainak a megtestesülései (BETTELHEIM 1977; 70). Az, hogy a királynő terve mindvégig az, hogy megegye a kislány tüdejét és máját, és ezzel szó szerint bekebelezze Hófehérkét és annak (belső) szépségét, csak az angol változatban kerül említésre, pedig karaktereik egymástól való függése mindenkor érezhető. Sőt, miután Hófehérke a mérgezett almától végleg meghalni látszik, a királynő azt mondja, most már békében nyugodhat, mintha mostohagyermekével együtt ő is meghalt volna. Bár egyértelműen jelentőséggel bírnak ezek a gyakran nüansznyi különbségek, ezek a változtatások mégis elenyészőek azok mellett, amelyeket a Disney-gépezet és az azt követő filmadaptációk sora hoztak létre.

A legkorábbi filmes meseadaptációkat a 18. században készítették a mozi elsősorban francia úttörői, melyek *féerie* néven váltak ismertté; ezekben azonban nem a narratíva és a karakterek fejlődésére, inkább a filmes médium technikai oldalára helyezték a hangsúlyt (CRISTIAN-DRAGON 2008; 12, ZIPES 2011; 31). Ezekkel szemben állnak a Walt Disney-féle animációs tündérmesék, melyek cukormázzal beborítva és a végtelenségig leegyszerűsítve helyezik át a közismert történeteket az új médiumba. A filmművészet fentebb említett korszakalkotó műve, a *Hófehérke és a hét törpe* elkészítése által tehát Disney nem csak az adott mese legelfogadottabb formáját, hanem a mindenkori, gyermekeknek szánt tündérmese tökéletes szerkezetét is meghatározta, sőt, védjegyezte azt (ZIPES 2011; 116). Ezen két irányzatból kiindulva felismerhetjük a mai napig népszerű klasszikus és kísérleti filmes meseadaptációk közötti alapvető különbségeket: az előbbi, melynek fontos képviselője és népszerűsítője a Disney-gépezet, a mese ismertségéből próbál profitálni, lehetőleg szöveghű, óvatos és széles körben elfogadható adaptációkat gyártva, míg az utóbbi gyakran megkérdőjelezi a klasszikus tündérmeséket meghatározó heteropatriarchális és egyéb hierarchikus alapokra épült rendszereket, és gyökeresen megváltoztatja a mesék szerkezetét, nem ritkán a rigid Disney-változatok megszólítása és parodizálása által. Mindemellett *Hófehérke* története azért is különleges filmtörténeti szempontból, mert magában hordozza annak lehetőségét is, hogy felidézze és feketén-fehéren ábrázolja a korai, 20. század eleji hollywoodi filmek naiva-vamp ellentétét, melyet Sandra M. Gilbert és Susan Gubar az angyal-nő valamint a szörny-nő ellentétéként határoz meg (GILBERT-GUBAR 1979; 36). A szépség itt azonban nem csupán a külső jegyekre, hanem inkább a viktoriánus házi angyal szerepét is meghatározó belső, a személyiségre vonatkozó jellemzőkre utal: szép az, aki kedves, segítőkész, csendes és engedelmes, tehát példás női viselkedést gyakorol (ZIPES 2011; 120). Ebben a párosban a gonosz királynő, aki szemmel láthatóan birtokolja ugyanazokat a szépséget meghatározó jegyeket, mint *Hófehérke*, legalább olyan fontos és izgalmas szereplő, mint az engedelmes, naiv és jószívű *Hófehérke* (ZIPES 2011; 115), filmes alteregója pedig egyidejűleg iskolapéldája a film noirból ismert *femme fatale* karakternek

is, egy az anyaság antitézisét megtestesítő, aktivitás és passzivitás között megrekedt női karakternek, aki minden ereje és bátorsága ellenére csupán hordozója, de sosem teljes jogú birtoklója a hatalomnak (DOANE 1991; 2), ahogyan azt számos gyilkossági kísérletének kudarcba fulladása is mutatja. A királynő, aki egyszerre bizonyítja és cáfolja azt az egészen Platónhoz visszavezethető gondolatot, miszerint a szépség és a jóság, illetve a csúfság és a gonoszság együtt járnak (BAKER-SPERRY–GRAUERHOLZ 2003; 718), mindenekefeletti gyönyörűségre való törekvésében éppen ezt a tulajdonságát félredobva egy ráncos, görnyedt vénasszonynak álcázva magát próbálja elcsábítani az erdő mélyén bűvő Hófehérkét.

A megfilmesített mesékben a fiatal női karakterek mellett mégis háttérbe szorulnak az idős nők és a férfiak (BAKER-SPERRY–GRAUERHOLZ 2003; 717–722). A *Hófehérkében* a vadász magára ölt ugyan egy cselekvő patriarchális szerepet (GILBERT–GUBAR 1979; 39), melyben helyettesíti a királyt, a férjet és az apát (BETTELHEIM 1977; 206), mégsem sikerül eleget tennie sem a feleség, sem a gyermek kéréseinek és igényeinek. Ugyanakkor meglepő módon, attól függetlenül, hogy oly kevésszer jelenik meg férfiszereplő a mesében, a történetet az irodalmi változatokban is a Laura Mulvey által felvázolt nézés élvezetének rendszere irányítja: a férfi aktív, a nő pedig passzív szerepet tölt be (MULVEY 1999; 62). A női passzivitás és szépség kiemelése által legitimálják a domináns nemi szerepeket (BAKER-SPERRY–GRAUERHOLZ 2003; 711), mely értelmében a férfi idealizált egóként jelenik meg, akivel azonosulni szeretne az olvasó/néző, a nő pedig a szkopofilikus nézés tehetetlen, erotizált tárgyává válik (MULVEY 1999; 64). A *Hófehérke* mese lényege tehát abban rejlik, hogy mit jelent a szépség a nők számára, és hogy hogyan tudja azt a férfi tekintete manipulálni (ZIPES 2011; 117), ami a vizuális adaptációkban még inkább előtérbe kerül.

Éppen ezért talán még a királynőnél is érdekesebb szereplő a tükör, aki hatalommal rendelkezik, legalábbis a nők felett. Sok adaptációban férfiként jelenik meg, talán épp az elhunyt király gondolatait tolmácsolva. Gilbert és Gubar szerint ez a férfihang a patriarchális rendszer antropomorfizálása, amely a nők egymásnak uszításán dolgozik (GILBERT–GUBAR 1979; 38), így ő a valódi főgonosz, mivel egyedül ő határozza meg a

szépségideált, és az ő királynéval ápolt kapcsolata okozza a fő konfliktust (ZIPES 2011; 116). Bár a királynő szebb Hófehérkénél, ezt nem tudja, mert a tükörben nem önmagát látja, csak a tükör által diktált elvárásokat (ZIPES 2011; 122). Az, hogy Hófehérke bele sem néz a tükörbe, jelentheti azt, hogy nem akarja megismerni önmagát, de azt is, hogy (még) nem áll készen arra, hogy alávesse magát a patriarchális nemi szerepek elszájtására.

Ennek értelmében a *Hófehérke és a hét törpe* főhőse alkalmazkodik a meseben is uralkodó sztereotípiákhoz, s egy hasonlóan jelentéktelen funkciót tölt be a nézés tárgyaként és a történekek passzív elszenvedőjeként. Míg azonban a Disney-féle Hófehérke mosogatva és söprögetve várja hercege eljövetelét, alátámasztva azt, hogy „a tündérmese a kiszolgáltatott, elesett nőfigurákat kedveli inkább, akikkel szemben a férfi nagylelkű és lovagias lehet” (BOLDIZSÁR 2003; 41), a *Hófehér* főhősnője egy mármár nevetségesen szerencsétlen és egyszerű fiatal lány, aki kevés sikerrel ugyan, de igyekszik saját kezébe venni élete irányítását; miközben a *Hófehér és a vadász* egy erősebb, sőt, harcias hercegnőt állít a csatáterre, rácáfolva arra, hogy a főhősnő szerepe és funkciója kizárólag a ház vagy család körüli problémák megoldása, és nem a hétfejű sárkány legyőzése (BOLDIZSÁR 2003; 27). A továbbiakban a mese filmváltozatainak vizsgálatán keresztül tárgyalom a női karakterek kapcsolatát, a férfi karakterek, köztük a tükör bíráló és irányító szerepét, valamint Hófehérke külsejének és jellemének alakulását.

Hófehérke és a hét törpe (1937)

A mese fentebb tárgyalt irodalmi változatai olyan fontos témákat, morális és etikai kérdésköröket pedzegetnek, mint a felnőtté válás, az érettség, a szexualitás és a halál, de a Disney Stúdió a széleskörű népszerűség érdekében, valamint a cég profitorientáltsága okán leegyszerűsítette és leegyszerűsítette a történetet. Így a rajzfilm a szerintük helyesnek tartott szexuális szerepeken, viselkedési formákon és szokásokon alapul (ZIPES 2006; 206), melyet a korabeli és a mesékhez illő, elsősorban a nemi szerepkörökre vonatkozó sztereotípiák alkalmazásával értek el. Ezzel a

rajzfilmmel a Disney-gépezet nemcsak „a hercegnő narratívát” tette magáévá szinte monopolizálva azt (WHELAN 2012; 22), hanem a lányok ideális személyiségét és viselkedésmódját is meghatározta (WHELAN 2012; 23–24). Ezek azonban több szempontból is károsak: nemcsak azok létjogosultságát bizonyítják a közönség számára, hanem a szereplők személyiségének formálását és fejlődését is akadályozzák.

A Hófehérke és a hét törpe készültekor a stúdiót olyan külső hatások érték, mint a kitörni készülő második világháború, az 1930-as évekbeli amerikai gazdasági válság, valamint, még közvetlenebb módon, a hollywoodi Mozgóképelőállítási kód szabályzata. Ez utóbbi célja az volt, hogy az általuk meghatározott morális és etikus mércének megfelelő szabályok alapján megtisztítsák a mozivásznak az immorális tartalmaktól, beleértve a gyermekeknek szánt rajzfilmeket is (CRISTIAN–DRAGON 2008; 73). Érthető, hogy ilyen nyomások alatt Disney igyekezett egy olyan elvarázsolt és a valóságtól távol eső helyet létrehozni, ahol szülők és gyermekek egyaránt gondtalanul és biztonságban érezhették magukat.

A meseország kapuját jelző vaskos mesekönyv kinyílásával egy, a történetnek autentitást kölcsönző középkori helyszínre transzportálják a nézőt, ahogy ez bevett szokás a tündérmesék (audio-)vizuális adaptációiban. A könyv vizuális trópusa mellett a herceg is keretként szolgál a Disney-rajzfilmben, hiszen, mintha csak azért vonulna háttérbe, hogy Hófehérke megtalálhassa magát, csupán a film elején és végén jelenik meg. Mégis, továbbra is ő tekinthető annak a szereplőnek, akinek a tekintete alatt a film eseményei kibontakoznak, és aki nélkül Hófehérke sem léphet saját fejlődésének következő szakaszába (MULVEY 1999; 64). Ezáltal a herceg férfiként azzá a karakterré válik, akinek a jelenléte szükséges bárminemű változás előidézéséhez, és aki előre tudja mozdítani a történetet.

Ahogy a mese, úgy a rajzfilm is a névtelen gonosz királynővel kezdődik, aki tükrét nézi. A tükörben egy fehér, kifejezéstelen és nemtelen maszk jelenik meg, akinek a hangja azonban egyértelműen férfié, s a patriarchális réteg véleményét tükrözi (GILBERT–GUBAR 1979; 38). Hófehérke hamarosan egyedül találja magát a sötét erdőben, majd a horrorfilmbe illő jelenetet a törpék kunyhójához való megérkezése zárja.

Hófehérke bekopog, és választ nem kapván, nem éppen udvarias fiatal hölgyhöz illően, besétál. A mesével ellentétben nem enni, inni, majd aludni tér, hanem körülnéz, és a kunyhó elhanyagolt állapotát felmérve azonnal nagytakarításba kezd. Nem várja meg, ahogyan a Grimm testvérek szövegében tette, hogy a törpék felajánlják, akkor maradhat, ha főz, mos és takarít rájuk, hanem teljesen egyedül ismeri fel, milyen funkciót tud betölteni a törpék életében. Amikor a törpék rátalálnak, hamar egy angyalhoz hasonlítják, ezzel utalva arra, hogy a kunyhót feltakarítván remekül megtestesíti a viktoriánus házi angyal ideálját (GILBERT–GUBAR 1979; 39), de még nem helyezik ellentétbe a szörnyeteg királynővel.

Disney abban is az elsők közé tartozik, hogy nevekkal és személyiségekkel látta el a törpéket, akik olyanok, mint a nevetlen, engedetlen gyerekek, és mindössze a komikus hatás érdekében kaptak ekkora helyet a történetben. Ám még így is Hófehérke felett állnak, hisz megszabják neki, hogy mit szabad és mit nem szabad csinálnia a házukban. A gonosz királynő rögtön a mérgezett almával kínálja mostohalányát, a szépségápolási kellékek elmaradnak, és ezzel Hófehérke hiúsága is leplezve marad. Nemcsak azért fontos azonban az alma, mert attól szenderül mély álomba a hercegnő, hanem a mitológiához és a Bibliához kötődő konnotációi miatt is. Az, hogy Hófehérke elfogadja az Afroditéhoz és a tudás fájához köthető gyümölcsöt, azt hivatott jelezni, hogy saját véleménye szerint vágyódik a felnövés iránt, szexuális és intellektuális értelemben is (BETTELHEIM 1977; 212). Azonban, ahogyan azt a törpék aggodalma elővetíti, nem áll teljesen készen arra, hogy önálló nő legyen. Hófehérkének a törpék anyjaként betöltött szerepe is csak álcaként fogható fel, mely a sajátos személyiségjegyeinek és funkciójának hiányát hivatott elrejteti. Mary Ann Doane definíciója szerint az efféle álca a női flörtölés és viselkedés túljátszásával egy látványos, figyelmet elterelő felszínt képez, mely elrejteti a valódi és egyedi személyiség hiányát (DOANE 1991; 25). Ez egy mesterséges és performatív nemi szerep, ami mindig az ellenkező nem elvárásai alapján jön létre (BUTLER 2010; 64). Hófehérke tehát nagymértékben függ a férfi karakterektől, és teljes mértékben passzív szerepet tölt be, melyet a királynő elősegít azáltal, hogy morbid művészeti alkotást csinál Hófehérkéből, melyben férfiak gyönyörködnek

(GILBERT–GUBAR 1979; 40). Tulajdonképpen a gonosz királynő és Hófehérke is rab: egyikük a tüköré, másikuk az üvegkoporsóé (GILBERT–GUBAR 1979; 36). Utóbbi később az őt először megvásárolni akaró, majd szexuálisan zaklató és elrabló hercegé is. Ez a meglehetősen kicsavart történet az alapja a Disney boldogságreceptjének, melyet azóta rengetegszer újrahasznosítottak a hercegnős rajzfilmjeikben (ZIPES 2011; 88). A királynőt végül nem a törpék vagy a leendő királyi pár bünteti meg, hanem a természet: ezáltal mindenki ártatlan marad, s csak a gonosz fizet halálával a tetteiért.

Hófehérke, bár arcfelépítése alapján leginkább egy hároméves kislánnyra hasonlít, a korabeli elvárások szerint tipikus szépség. A Disney-verzió magába foglal olyan korai 20. századi amerikai és hollywoodi ideálokat is, mint a Garçon hajstílus és a vékony testalkat. Ez a divatos Hófehérke mégis ízig-vérig hercegnő, aki nem tudja megvédeni magát, és a film legmozgalmasabb jeleneteiben nem is vesz részt (ZIPES 2006; 205). Anynyira engedelmes és magatehetetlen, hogy szinte elveszíti a történetben az aktív funkcióját és tökéletes megtestesítőjévé válik annak, amit Laura Mulvey néznivalóként („to-be-looked-at-ness”) definiált. Az ilyen női karakter exhibicionista módon kerül a látvány passzív tárgyává, hogy vizuális örömet nyújthasson a heteroszexuális férfi néző számára (MULVEY 1999; 63). Mesefilmek esetében természetesen a szereplők és a történet elsősorban inkább gyerekeknek mutat egy szigorúan ellenőrzött követendő példát.

A *Hófehérke* egy klasszikus narratívát tár nézői elé, melyben a nők élete a férfiak tekintetének tükrében játszódik le (ZIPES 2011; 116), még hozzá egy szigorúan heteroszexuális rendszerben. A filmben szereplő karakterek és a nézők is a nőt, Hófehérkét nézik mint erotikus, vagy legalábbis mint a sztereotipikus és társadalmilag elfogadott nemi szerepek és jellemzők értelmében példát mutató passzív és engedelmes tárgyat (MULVEY 1999; 63). Bár a hollywoodi filmek ügyesen kombinálják a látványos elemeket és a narratívát, a nő képe mindig megállítja a diegézist (MULVEY 1999; 63). Bár, mint már említettem, a férfiaknak nem jut nagy szerep, Hófehérke mégis csak rajtuk keresztül, vagy velük ellentétbe állítva definiálható (MULVEY 1999; 124): Hófehérke a halott király gyermeke,

a törpékről gondoskodó pótanya és cseléd lány, amely szerepét azonban elveszíti a szimbolikus újjászületését és a nekrofil csókot követően, átalakulva a herceg menyasszonyává, elfoglalva az előre meghatározott pozícióját hercegnőként. Hófehérke látszólag irányító szerepe a törpék anyukájaként tehát nem tart sokáig, mégis fontos, mivel ez az időszak jelöli a film egyik fő mondanivalóját, vagyis a nők „házasítását,” vagy a háztartás vezetésére és a családjuk ellátására való nevelését (ZIPES 2006; 204). A cél, hogy a gyerekeknek megtanítsák a helyes és társadalmilag elfogadott viselkedési formákat, még mielőtt kitörne a második világháború, amelynek következményei arra fogják kényszeríteni a nőket, hogy munkába álljanak.

Mivel a klasszikus tündérmesék kivétel nélkül a patriarchális szimbolikus rendben alapuló szexuális és nemi szerepekkel operálnak (ZIPES 2006; 194, BACCHILEGA 1997; 10), így azok adaptációi sem tudják elkerülni e szerepek megjelenítését: akár elfogadják és használják, akár megtagadják és felülírják azokat. A legrégebbi népmeséket meghatározó aktív férfi és passzív női szereplők ellentéte (MULVEY 1999; 125) a Grimm testvérek által lejegyzett *Hófehérké*ben, sőt, a történet számos filmes adaptációjában is megfigyelhető. Habár az irodalmi *Hófehérké*ben a női fejlődés és féltékenysége (BACCHILEGA 1997; 31), Hófehérke és a gonosz mostoha problematikus kapcsolata (GILBERT–GUBAR 1979; 36), pszichoanalitikai értelmezésben pedig az Ödipusz-komplexus legyőzése (BETTELHEIM 1977; 195), és nem a megfelelő férj felkeresése irányítja a történeteket, a mese mégis csak akkor tekinthető befejezettnek, ha a főhősnő elfogadja és elfoglalja a számára előírt szerepet feleségként és hercegnőként.

Hófehér (1984)

A *Hófehér*, ez az izgalmas, groteszk és satirikus, szócickekkel és kultúr-specifikus utalásokkal tűzdelt paródia felnőttek számára készült, amire a tudós, Tutegál mester még a film elején figyelmezteti is a nézőket. Bár Hófehér továbbra is a viktoriánus házi angyal szerepét tölti be, annyira rosszul csinálja, hogy nem tekinthető példaképnek. Az ilyen parodikus ábrázolások különösen a posztmodern korban terjedtek el (BACCHILE-

GA 1997; 20), és gyakran tekinthetők a Disney rajzfilmjeire adott válaszként, melyekben előtérbe kerül a királynő és az ő pszichikai állapota, illetve melyekben a főszereplő hercegnő általában bátrabb és önállóbb (MAIO 2012; 205). Ezeket Jack Zipes egyenesen a Disney-t megdöntő vagy felülíró („de-Disneyfied”) meséknek és filmeknek nevezi (ZIPES 2011; 15). A *Hófehér* írója, rendezője és tervezője, Nepp József már az 1960-as években kiemelkedő résztvevője volt a magyar animációs színtérnek. A nevéhez olyan ismert rajzfilmek és sorozatok fűződnek, mint *A Mézga-család* és a *Macskafogó* (M. TÓTH 2010; 55), ám talán éppen felnőttes humora miatt, a *Hófehért* csekélyebb népszerűség övezi.

Mint minden *Hófehérke*-történet és a tündérmesék nagy hányada, a magyar *Hófehér* is egy királynő gyermek utáni vágyakozásával indul (BOLDI-ZSÁR 2003; 30), mely azonnal megadja a rajzfilm parodikus hangvételét. Sőt, Nepp még egy tipikus afrikai fekete bőrű királynőt is becsempészett a sorba, amit a Disney Stúdió csak 2009-ben mert megtenni *A hercegnő és a béka* mozivásznonra vitelével. Bár a vészjóslóan szürke bőrű, szívtelen és határtalanul boldogtalan és életunt Lady Konstans Frizsider királyné nem vágyik gyermekre, az egyetlen még meg nem mérgeztetett udvarhölgye, Arrogancia meggyőzi, hogy kötelessége utódot nemzeni az iránta egyébként meglehetősen közömbös király számára. A túlságosan is segítőkész szolgáló egy mérgezett tűt nyújt a királynőnek, aki zavarában egy albínó gyermekre vágyik, és egy csepp vér elhullajtása után azonnal meghal.

A mese tehát gyász hírrel indul, de itt a királynő tölti be a közszemlére tett halott szerepét, nem Hófehér. A királyné halálát Arrogancia hetekig titokban tartja, egyrészt, hogy véghezvihesse tervét, miszerint a királyi udvar professzora, Tutegál mester könyökpuszikért cserébe kotyvaszt egy királyi gyermeket, másrészt mert tart tőle, hogy ha a király megtudja, „hogya felesége gyereket vár, még képes és utólag meglátogatja az ágyban”, utalva többek között a Walt Disney-rajzfilmben alkalmazott halottébredtő csókra. Hófehér végül az idős és bolond király, Utolsó avagy Oroszlánszagú Leó egyik tyúkjának, Kolumbának tojásából születik meseterséges megtermékenyítésen keresztül. Miután elébe hozzák a pólyába csavart vörös szemű, tollas hercegnőt, egy katona egy pillantást vetve rá

nyomban elájul, a nézőknek pedig az egyik karjánál többet nem is mutatnak. A király szerint azonban „egy trónörökösnél nem a fej a fontos”, majd ő a lány nemi szerve láttán borul ki. A halott Frizsider ágyánál Arrogancia máris felajánlja a kezét a királynak, és a „gyász-születésnapplal egybekötött lakodalmi temetés” közepette Hófehérről teljesen megfélemez mindenki. A három film közül itt ábrázolják a legszembetűnőbben azt, hogy mennyire gyenge jellemek az apa és a vadász – aminek az irodalmi mese elemzéseiben is nagy jelentőséget tulajdonítanak –, hiszen sem Hófehérke, sem a mostoha szükségleteinek és kéréseinek nem képesek eleget tenni (BETTELHEIM 1977; 205). A vadász neve itt találó módon Szatíró, egy szemtelen és reménytelenül szerelmes férfi, akinél nem egyértelmű, hogy Arrogancia kezére vagy fityiszt mutató jogaára pályázik. Hófehér úgy viselkedik, mint egy vadonban nevelkedett gyermek: négykézláb közlekedik, csontot eszik és morog. Végül már öt-hat éves korban kidobják a várból, mert kolbászt lop. Ekkor szembesülhet először a néző a lány addig trükkösen eltakart arcával. A mesében Hófehérke statikus, passzív és gyönyörű, mint egy tükörkép (BACCHILEGA 1997; 29), mely vonásokat a magyar rajzfilmben tovább fokoznak Hófehér albínó vonásai és márványszoborhoz hasonló arca. Egy kovácmester magához veszi, hogy inast neveljen belőle, ahol a lány már szögeket eszik, de természetfeletti erejét meglátva megijed és elzavarja. Mindeközben az udvarhölgyből lett királynő, Első avagy Egetverő Arrogancia, addig etette a királyt, míg végül a Kolumbából készült sóstorta után szó szerint kipukkant. Első önálló uralkodói tetteként kivitette az egyik trónt azzal az indokkal, hogy arra már nem lesz többé szükség az ő birodalmában, amely Ravenna királynő, a *Hófehér és a vadász* egyaránt férfigyűlő gonosz mostohájának jellemrajzához is tökéletesen illene. A professzor Arroganciának ajándékoz egy tükört, és megdicséri gyönyörűségét, amiután a királynő a saját tükörképét csokolja meg. A tükör ezen változata, amelyet sorstükörnek hív a kitalálója, valójában egy tükör mögé rejtett papagáj, aki vissza tudja mondani mindazt, amit valaki a tükör elé állva kívánt, illetve amit a professzor tanított neki. Mivel ez a tükör tehát valójában nem bír varázserővel, Tutegál mester maga válik a tükörbe rejtett férfivá, aki nem épp észrevétlenül irányítja a királynőt.

Idővel Hófehér visszatál a várba, akinek a mester éppúgy, mint Arroganciának, könyökpusziért cserébe ajánlja fel segítségét.

A *Hófehérke* hét törpéjével először a vörös hajú herceg találkozik az erdőben, aki egy hatalmas fehér lóval próbálja kompenzálni apró és törékeny természetét. A hét napjairól elnevezett törpék hangját a többi férfi szereplő adja, de még a külsejük, sőt, részben a személyiségük is hasonlít ikertesvéreikéhez. Vasárnap a rangidős törpe például ugyanannyira mindenhatónak érzi magát, mint az öreg király, míg Szerda, a Szatíróról, a vadászról mintázott törpe részegen próbál csókot lopni Hófehértől. A törpék, akiknek egyébként az a munkájuk, hogy a bányában visszaöntsék a földbe az olvasztott aranyat, egy vöröstéglás neoklasszikus stílusú, fehér karókerítéssel körbevett házban élnek. Rajtuk, valamint a gonosz királynő karakterén észrevehető, mekkora befolyása van a Disneynek, mivel ők voltak azok, akik először egyedi jellemekkel ruházták fel a törpéket. A *Hófehér* törpéi viccet csinálnak a jól ismert „hejhó” kezdetű dalból, de ezen a néhány poénon kívül nincs nagy hangsúly a törpéken, hiszen eleve újrahaznosított karakterek.

A már említett Alfonz herceg a várba érkezve először Hófehért próbálja elcsábítani. Valószínűleg rövidlátósága miatt nevezi angyalnak Hófehért. A királynő a szobájába hívja a lányt, és amikor megtudja, hogy a szomszédos ország hercege megkérte a kezét, vérszemet kap. Egyszerre néznek a tükörbe, és a látvány hatására Arrogancia összetöri a tükörét. Megpróbálja a vadással megöletni, de Hófehér, attól tartván, hogy Szatíró, „szemtelenkedni” akar vele, megszökik. Hófehér erdőbeli bolyongása elmarad, mintegy jelezve, hogy ennek a Hófehérnek esélye sincs a fejlődésre és felnövésre. A törpék ki akarják dobni a házból, mivel nem csak, hogy óriás, de nő is, sőt, szörnyetegnek és sárkánynak is nevezik. Ebben a változatban tehát Hófehér az angyal is és a szörny is egy személyben (GILBERT–GUBAR 1979; 38). Miután leitatja a törpéket rumos teával, megengedik, hogy maradjon, de amikor másnap lerombolja a házukat takarítás címszó alatt, mintegy demonstrálva csekély értelmi képességeit is, azok egyenesen a gonosz királynőhöz mennek panaszt tenni.

A tudós új tükört készít, de a tükör helyett ismét ő bókol Arroganciának, sőt, figyelmezteti a királynőt arra, hogy vigyázzon a szépségére. Csak sí-

rásának hatására ajánlja fel a tudós Arroganciának, hogy átváltoztatja. Ezután egy kézformából álló és egy férfarcot is ábrázoló melltartót ad neki, legyantázza a lábát, bepúderozza és fehérre festi a haját, míg végül úgy néz ki, mint Marie Antoinette. A szomszédos Retrográd hercege, Alfonz kedvéért cicomázza így ki magát, mégis Hófehért megy meglátogatni, mintha őt is el szeretné csábítani.

Hófehér valójában nem haragszik sem a királynőre (BETTELHEIM 1977; 72), sem másra a királyi udvarból, és anélkül, hogy felismerné, megvendégeli mostohaanyját egy szelet sütőporral készült almáspitével, amelytől a királynő a földre rogy. Eközben Alfonz is megjelenik, beleszeret a halottnak tűnő királynőbe, és még csókolgatja is. Miután a királynő boldogan ellovagol új hercegével, a tudós megpróbálja Hófehért meggyőzni arról, hogy legyen ő az új királynő, kevés sikerrel. A hercegnő házassága után a tükör bűvöletében töltött körforgás folytatódna (ZIPES 2011; 116), de Hófehér ennek ellenáll. Habár (ismét) elutasítja Alfonzt, az udvarlót és a királynői rangot, így is szerepet kap a házasság fogalma a mese végén, még ha csak annak megtagadása által is (MULVEY 1999; 126). Ehelyett, miután melléhez szorította és megpuszilta a törpéket, azok megengedik, hogy velük maradjon. A törpékkel töltött idő a növekedésről és fejlődésről kellene, hogy szóljon (BETTELHEIM 1977; 201), azonban egyértelmű, hogy ez a Hófehér nem áll készen a továbblépésre. A mesékben az erdőn keresztül tartó út az önmegismerés és a felnőtté válás szimbólumaként jelenik meg, gondoljunk csak az erdő szerepére a *Hófehérke* mellett a *Piroska és a farkas* vagy a *Jancsi és Juliska* történeteiben. Nem véletlen ezért, hogy a sötét erdőben kétségbeesetten bolyongó Hófehérekét csak a Disney- és a Sanders-féle filmekben örökítették meg, hiszen a parodisztikus *Hófehérben* a főhősnőnek esze ágában sincs felnőni.

Hófehér és a vadász (2012)

A *Hófehér és a vadász* a gótikus filmeket kedvelő tinédzser, valamint felnőtt nézők számára készült, így az ő ízlésükhöz alakították a történetet és a film színvilágát és látványtervét. A film, mely pont 75 évvel a jól ismert

Disney-rajzfilm bemutatása után látott napvilágot, innovatívan egy harcias Hófehért mutat be, melyben még a feminizmus néhány alapelveivel is eljátszadoznak, és bár a főhősnek valóban sikerül kitörnie a házias és engedelmes sztereotípiából, csak látszólag válik önálló nővé. Ennek a történetnek a vadász a narrátora, és még Hófehér anyjának a lány védjegyévé vált három színhez kapcsolódó kívánsága is az ő mély hangján hangzik el. Mivel Hófehér apja míg élt sem tudta kielégíteni a lánya és a felesége kívánságait, miközben a törpék egy pre-Ödipális gyermeki fejlődési szinten ragadtak, William, a történet hercege, pedig egyszer már cserbenhagyta Hófehért, a Vadászra hárul a feladat, hogy betöltse az egyetlen hősies és férfias karakter szerepét (BETTELHEIM 1977; 206). Lehet bármilyen depressziós vagy alkoholista, ő az egyetlen, aki meg tudja menteni Hófehér életét a Disney által bevezetett újraélesztő csókkal. Éppen ezért nem meglepő, hogy a Vadász foglalja el a címben a Disney esetében a törpéknek ítélte helyet, Hófehér életében pedig ő tölti be a herceg védelmező és hősies funkcióját.

Ahogy a Walt Disney-rajzfilmben a gonosz királynőnek, úgy itt a segítő Vadásznak sincs neve. Mivel ezt a filmet a készítőik egy jövedelmező franchise-nak szánták, csak kiegészítőivel együtt alkot teljes egészet, és csak a regényesítésből ismerhetjük meg a Vadász nevét. A regény és a film közötti legmeghatározóbb különbség Ravenna királynő múltjának részleteibe menő ismertetése, ezáltal a gonosz motivációinak megjelenítése és karakterének humanizálása, valamint a Hófehér és a Vadász közötti romantikus kapcsolat alakulása. A könyv olvasója tehát még többet tudhat meg arról, miért vált gonosszá Ravenna királynő, és több Hófehér és a Vadász közötti innuendó tanúja lehet, mint a film nézője.

Egészen sokáig, a királynő halálától Hófehér Williammel szövődő barátságán keresztül Ravenna és a király házasságáig, a Vadász narrálja az eseményeket, amikor is a gonosz királynő veszi át a szót. Ravenna királynő gyűlöli a férfiakat, és már gyermekkorában megtanította neki az anyja, hogy a szépsége lesz a legfontosabb eszköze, ha valamit el akar érn az életben. Ravenna világlátása miatt szokták feministának tekinteni a filmet (PORS 2012), de a helyzet nem ilyen egyszerű, hiszen a feminizmus nem egyenlő a férfigyűlölettel. A királynő még a nászéjszakán végez

újdonsült férjével, és helyette tükrével ápol bizalmas viszonyt. A hatalmas, kerek alakú, rézből készült lemezből egy szintén rézszínű, teljesen felismerhetetlen alak folyik ki, aki mindig mély és határozott férfihangon szólal meg. A tükör csak és kizárólag a királynőhöz tartozik, és az ő részét alkotja, hiszen ő az egyetlen, aki a belőle kicsorduló alakot látja és kommunikálni tud vele. A tükör emellett egy Oscar-díjra is hasonlít (PORS 2012), amely diszkrét kikacsintás lehet a szépségben és fiatalosságban versengő hollywoodi színésznők felé.

A királynő tejben fürdik, ami által egyrészt fehér, sőt, hófehér lesz, másrészt teljessé, tökéletessé, és örökkévalóvá válik, akár egy márványszobor. A királynő célja nem az, hogy megölje a mostohaanyját, hanem csak az, hogy eltávolítsa a színről, hogy ő lehessen a legszebb (BETTELHEIM 1977; 196). Kettejük versenyében inkább a belső szépség számít, annál is inkább, mivel Charlize Theron, a királynőt alakító színésznő sokak szerint szebb Kirsten Stewartnál, a Hófehért alakító színésznőnél (PORS 2012).

Egy földre ejtett alma elszürkülése és rohadása jelzi az idő múlását, amíg Hófehér a tömlöcben raboskodik, ahová mostohaanyja zárta be. Végül Finnek, a királynő testvérének ügyetlensége hozza el neki a szabadulás lehetőségét, de a másik foglyot, akiből Ravenna már kiszívta az életerőt, mint egy dementor vagy lidérc, különösebb probléma és megbánás nélkül hagyja maga mögött. Hófehér, ahhoz képest, hogy tíz évig élt egy apró, sötét és nedves verembe zárva, önmagát meghazudtoló gyorsasággal és ügyességgel menekül a kastély csatornarendszerén keresztül egészen a tengerpartig. Habár egyedül szökött meg a tömlöcből, a vízpartra érve egymás után csatlakoznak hozzá az őt védő segítőtársak, a szelíd fehér lótól kezdve a Vadászon és a nyolc törpén át, egészen egy hadseregnyi férfig, akik az utolsó és mindent meghatározó csatajelenetben küzdenek mellette. A ló egészen a sötét erdőig elviszi, ahonnan is meg kell kezdenie önálló útját, ami valójában mindössze addig tart, amíg utol nem éri Finn és csapata, beleértve a Vadászt is. Hófehér valószínűleg nem tudta volna egyedül túlélni a hosszú utat, hiszen az erdőben a Vadász még a kezét is segítségül nyújtja, hogy felsegítse a dombon felfelé haladva.

Hófehér valamilyen szinten ellenáll az előre meghatározott nemi szerepeknek azzal, hogy csatába hívja a kint éppen őt gyászoló férfiakat és kardot ragad (BUTLER 2012; 449). Itt William, a herceg megfelelője mellett a csata ad olyan keretet, mint a Disney-adaptációban a könyv és a herceg. A *Hófehér és a vadászban* azonban fontosabb a harc, mivel a történelemhez híven ettől függ, hogy haladhat-e előre a történet vagy sem. A csata közben, bár a segítségére rohan William is és a Vadász is, Hófehér egyedül öli meg a királynőt, és közli vele, hogy nem kaphatja meg a szívét.

Hófehér és a gonosz királynő az egyedüli női karakterek, akik számítanak a mesében, melyek közül Ravenna királynő jelleme és háttértörténete egyértelműen komplexebb és izgalmasabb Hófehérénél. Kortárs fiatal alkotók körében nagyon népszerűvé vált a hercegnő-narratívák efféle újraértelmezése (WHELAN 2012; 30). Hófehér mégis bebizonyítja, hogy ő az egyik legklasszikusabb hercegnő, aki akármilyen bátornak és ügyesnek is mutatja magát, tradicionális hősnő marad, nem irányíthatja és szervezheti az életét férfi karakterek közbenjárása és manipulációja nélkül (ZIPES 2006; 204). Hófehér egyedüli jellemvonásai továbbra is a kedvesség, ártatlanság és igazságosság. Egyre harciasabbak a Hófehérek is, mint a mesebeli hercegnők általában (MAIO 2012; 207), amelyre Hófehér anyja már az első jelenetben utalt, amikor nemcsak a rózsza színét, hanem annak erejét is kívánta a gyermeke számára. Hófehér hiányosságait ez alkalommal nem a női jellemzők túlhangsúlyozásával, hanem férfi attribútumokkal próbálják elfedni. A ruhái semlegessé válnak, miután a Vadász levágja róla a szoknyáját az erdőben a gyorsabb haladás érdekében, de a végső csatajelenet előtt a Vadász megdicséri Hófehérekét, hogy jól áll neki a páncélruha, az angol „mail” szót használva, mely kiejtésben teljesen megegyezik az angol „male” vagyis férfi kifejezéssel. Ugyanakkor Hófehér a férfias megjelenése ellenére továbbra is nőként, sőt, a férfiak segítségére szoruló nőként viselkedik.

Bár látszólag nem alkalmazkodik a társadalom által diktált nemi szerepekhez, nem is nyújt újdonságot. Kathi Maio szerint Hófehér, mint egy „lelencből lett Jeanne d’Arc”, a film leggyengébb pontja, hála a színésznőnek (MAIO 2012; 209). Whelan szerint a progresszív hercegnő nem

egyszerűen visszautasítja a korábbi hercegnők által megformált sztereotipikus viselkedési formákat, hanem a nemi szerepek közti egyensúly viszszahelyezésére is törekszik. Magáévá teszi a kívánatos férfiattribútumokat, mint az aszertivitás, ugyanakkor megőrzi a pozitív női jellemzőket, mint az együttérzés (WHELAN 2012; 29). Tehát az, hogy férfijellemzőket ölt magára, ha csak látszólag is, ugyanannyira értelmetlen, mint a csendességre és szófogadásra nevelő klasszikusabb Disney-hercegnők.

Habár a film megpróbálja megdönteni a segítségre szoruló hercegnő sztereotípiáját, valójában megerősíti azt. Habár a nők házimunkára való ösztönzése elmarad, és a Vadász, a legmeghatározóbb férfialak a háttérben marad a koronázási ceremónia alatt, még mindig ő az egyetlen, aki nélkül nem történhet változás, és aki nélkül nem haladhat előre a történet. Sőt, az ő közbenjárása nélkül nem maradt volna élve az erdőben, és később nem éledt volna újra Hófehér. Az utolsó jelenetben a Vadász ugyanúgy húzódik háttérbe, amikor Hófehér elfoglalja méltó helyét a trónon, ahogyan a *Hófehérke és a hét törpe* hercege, illetve Alfonz herceg távol maradtak, amíg Hófehérke és Hófehér a törpékkel éltek, csak azért, hogy a történetek végén mindhárman visszagaloppozhassanak, és hazavihessenek egy királynőt lóháton. A film utolsó kockáin egy kastélykapu záródik, hasonlóan a Disney-rajzfilm becsukódó könyvéhez.

A *Hófehér és a vadász* közel állt ahhoz, hogy egy példás hercegnőt állítson nézői elé, de ezzel is több probléma adódott és adódhat még a jövőben, mivel a *Hófehér és a vadász* trilógiának tervezték a kitalálói. Mivel a filmet felnőtteknek készítették, nincs olyan szerepe, mint például a Disney-rajzfilmnek, hogy gyerekek millióinak mutassa meg, hogyan viselkedik helyesen egy hercegnő; illetve a magyar Hófehérral ellentétben a hollywoodi *Hófehér és a vadász* már most franchise-zá nőtte ki magát, aminek az eladhatóság növelése az elsődleges mozgatórugója.

Befejezés

Disney Hófehérkéje és hercege a lemenő nap fényében andalognak a kastély felé, Nepp Hófehérje boldogan és bizakodón öleli magához a hét törpét, Sanders Hófehérje pedig elégedetten és magabiztosan foglalja

el méltó helyét a trónon. Ezek alapján úgy tűnhet, hogy nincs itt semmi probléma. Azonban amit az állóképekben nem lehet megmutatni, az az, hogy az első Hófehérkét meg sem kérdezték, szeretne-e a herceggel tartani, hogy a második Hófehér azért szorítja ilyen vehemensen magához a törpéket, mert ezzel szeretné biztosítani, hogy továbbra is náluk maradjon, és nem szükséges sem férjet keresnie magának, sem felelősséget vállalnia apja országáért, illetve hogy a harmadik Hófehér nem másra, mint a Vadászra néz ilyen vágyakozva a trónról, aki valószínűleg hamarosan ott fog ülni mellette.

Bár az irodalmi *Hófehérke*-adaptációk között találhatunk valóban innovatív értelmezéseket, a főhős a fenti filmes adaptációk mindegyikében passzív szereplő marad, aki elfogadja a ráruházott szerepeket és engedelmesen alkalmazkodik hozzájuk. A Walt Disney-féle Hófehérke, bár végig a film középpontjában van, a néznivalóság („to-be-looked-at-ness”) szerepét tölti be. A személyiségjegyeinek és egyedi életcéljainak hiányát a tervezői a Grimméktől ismert és a 20. század elején népszerűnek számító szépségideálok ötvöztetésével előállított álca (masquerade) mögé rejtették el. Egy kedves, ártatlan, jószívú fiatal lány, Hófehérke csak a mesében egyébként alig-alig megjelenő férfiak oldalán definiálható: mint a király lánya, a törpék pótanyukája, és végül, mint a herceg leendő felesége. A magyar Hófehérke, aki nevéhez híven valóban tetőtől-talpig hófehér, a Disney-hercegnőhöz hasonlóan kiábrándító. Bár egy nagyon humoros és élvezhető rajzfilmet készített Nepp József és csapata, a főhősnőjük szintén nem mutat semmilyen fejlődést, de még az eredeti mesében erre utaló jeleket is elhagyták az adaptációból, valószínűleg nem véletlenül. Míg Hófehérkénél megvan a távoli lehetőség, hogy valamikor önállósuljon, Hófehérenél semmi ilyesmiről nincs szó. A *Hófehér és a Vadász* főhősnője, akit szintén a kicsinyítőképző nélküli Hófehér néven ismerhetünk, az egyetlen olyan Hófehérke, aki megpróbál szembemenni a patriarchális rendszer által ráosztott szerepekkel, és valamilyen szinten sikerül is neki. Hófehér személyiségéről nem sokat tudunk meg, de ez lehet, hogy az őt alakító színésznő hiányosságaiból fakad. Mindent egybevetve, ez a Hófehér az egyetlen, aki valóban elindul az önmegismerés útján. Sajnos azonban ez a férfiasnak álcázott hercegnő sem mutat változást a

nők filmbeli elnyomásának szempontjából, hiszen a vártömlöcből csak azért szabadul ki, hogy gyerekkori barátját, Williamet megtalálja, az úton végig védelmezi a Vadász és a nyolc törpe, ráadásul még a trónon ülve is a Vadász elismerő tekintetét fürkészi.

KIADÁSOK

- GRIMM, Jacob and Wilhelm (2014): *Little Snow White* (ford.: Jack Zipes). In Jack ZIPES ed.: *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Princeton UP, Princeton, 170–177.
- GRIMM, Jacob és Wilhelm (1904): *Hófehérke* (ford.: Benedek Elek). In *Grimm testvérek összegyűjtött meséi*. Lampel R. Könyvkiadó
- GRIMM, Jacob és Wilhelm (1999): *Sneewittchen – Hófejírke* (ford.: Adamik Lajos). In *Aschenputtel. Fünf Märchen. – Hamupipőke. Öt mese*. Corvina, Budapest, 97–125.
- HANDEL David (rend.) (1937): *Snow White and the Seven Dwarfs*. Walt Disney Productions. DVD. Walt Disney Studios Home Entertainment, 2001
- NEPP József (rend.) (1983): *Hófehér* (1983): Pannónia Filmstúdió. DVD. Soundcard Kft
- SANDERS, Rupert (rend.) (2012): *Snow White and the Huntsman*. Universal Studios Home Entertainment, 2012

IRODALOM

- BACCHILEGA, Cristina (1997): *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*.
- BAKER-SPERRY, Lori–GRAUERHOLZ, Liz (2003): The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales. *Gender & Society*, 5., 711–726.
- BASILE, Giovanni Batiste (1893): *The Young Slave. SurlaLune Fairy Tales* <http://www.surlalunefairytales.com/sleepingbeauty/stories/youngslave.html>
- BETTELHEIM, Bruno (1977): *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Vintage Books, New York
- BOLDIZSÁR Ildikó (2003): *Varázslás és fogyókúra*. Didakt Kft., Debrecen
- BUTLER, Judith (2010): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York
- BUTLER, Judith (2012): Gender is Burning. Questions of Appropriation and Subversion. In MIRZOEFF, Nicholas ed.: *The Visual Culture Reader*. Routledge, New York, 448–462.
- CRISTIAN, Réka M.–DRAGON Zoltán (2008): *Encounters of the Filmic Kind*. JATEPress, Szeged
- DOANE, Mary Ann (1991): *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, New York
- GILBERT, Sandra M.–GUBAR, Susan (1979): *The Queen's Looking Glass. Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity. The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, New Haven, 3–44.
- M. TÓTH ÉVA (2010): *Aniráma*. Kortárs Könyvkiadó, Budapest
- MAIO, Kathi (2012): Beauty Fades But Fairy Tales Never Die. *Fantasy & Science Fiction*, 5., 204–210. <https://www.sfsite.com/fsf/2012/km1209.htm>
- MULVEY, Laura (1999): Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the sun* (King Vidor, 1946). In THORNHAM, Sue ed.: *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh UP, Edinburgh, 122–130.

MULVEY, Laura (1999): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In THORNHAM, Sue ed.: *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh UP, Edinburgh, 58–69.

PORS, Mary (2012): *Snow White and the Huntsman. The Fairest Feminist of them All. Time*. <http://entertainment.time.com/2012/05/31/step-monster-snow-white-and-the-huntsman>

University of Pennsylvania Press, Philadelphia

WHELAN, Bridget (2012): Power to the Princess: Disney and the Creation of the 20th Century Princess Narrative. *Interdisciplinary Humanities*, 29.1: 21–34.

ZIPES, Jack (2006): *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Routledge, New York.

ZIPES, Jack (2011): *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. Routledge, New York

JEGYZETEK

¹ A kevésbé szilárdan bizonyítható forrásokra, melyek időrendileg megelőzték az oly sok klasszikus mese szerzőjeként elismert Grimméket – a *Hófehérke* esetében ilyenek például a feltehetőleg valóélet-beli inspirációként szolgált Margaretha von Waldeck nevű grófnő élete (1533–1554) és Giambattista Basile *A kis rabszolgány* (1634) című meséje – nem térek ki rá, mivel ezek a jelen tanulmány szempontjából, melyben egyértelműen a Grimm fivérek változatán alapuló és ahhoz köthető filmeket elemzek, nem relevánsak.

Számunk szerzői

- ANDRÉ Ferenc** (1992) költő, slammer, szerkesztő
- BÁLINT Emma** (1990) doktorjelölt
- BICSKEI Anikó** (1987) képzőművész, illusztrátor
- BÍRÓ Tímea** (1989) költő, újságíró
- CIROK SZABÓ István** (1995) költő
- DÁNIEL András** (1966) író, grafikus
- DUDÁS Robert** (1997) egyetemi hallgató
- FENYVESI Ottó** (1954) költő
- GAVRAN, Miro** (1961) próza- és drámaíró
- JÓDAL Rózsa** (1939) író
- KOLAROV, Igor** (1973–2017) író
- KORMÁNYOS Ákos** (1992) költő, pszichológus
- LAPIS József** (1981) szerkesztő, tudományos munkatárs
- LAPIS-LOVAS Anett Csilla** (1987) PhD-hallgató
- MÁSIK Tivadar** (1987) író
- MÉSZÁROS Anikó** (1987) író
- OLÁH K. Tamás** (1990) költő, teatrológus, dramaturg
- OROVEC Krisztina** (1982) műfordító, újságíró, szerkesztő
- TÉKISS Tamás** (1987) író, tanár
- UTASI Anikó** (1966) főiskolai tanár
- VARGA Viktória** (1988) műfordító, pedagógiai asszisztens

A szám megjelenését a Szerb Köztársaság Művelődési és Tájékoztatási Minisztériuma, a Tartományi Művelődésügyi, Tömegtájékoztatási és Vallási Közösségi Titkárság, a Magyar Nemzeti Tanács, Újvidék Város Önkormányzata, a Bethlen Gábor Alap, valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A jelen folyóiratban szereplő tartalmak nem feltétlenül tükrözik a kiadványt támogató Újvidék Város Önkormányzatának hivatalos álláspontját.

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2020. október-november.

Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Virág Gábor. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.hid.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetésekor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj belföldön 1400 dinár. Egyes szám ára 150, kettős szám ára 250 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 70 EUR – Készült a Grafoprodukt nyomdájában, Szabadkán. – YU ISSN 0350-9079

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása

A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő

Berényi Emőke. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940); 9. évf., 1. sz. (1945)– . – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350–9079

COBISS.SR-ID 8410114