

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.¹ A devianciához szorosan hozzátartozik a norma fogalma is, amely egy adott kultúrára, illetve társadalomra jellemző, közös megegyezésen alapuló szabályokat és értékeket jelöli.² A deviancia e szabályokat és értékeket kezdi ki.³ 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.⁴ 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.⁵

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,⁶ a másik szerint azonban pontosan a nőiség megtagadása, elhagyása minősül annak.⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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”.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹²

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.¹³ 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.¹⁴

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 nőiség-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.¹⁵

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.¹⁶ 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.¹⁷

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.*”¹⁸ 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.*”¹⁹ 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 „mennyiségi” 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.*”²⁰ 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.²¹ Mary Ann Doane *Film és maszk* című tanulmányában leírja, hogy az aktív cselekvő nő úgy kompenzálja a férfiaság ellopását, hogy túlhangsúlyozza a nőiességgel összefüggő 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: *Nőiesség, 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.²² 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.²³ 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.”²⁴

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.²⁵ 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 nőkarak-terek 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 nőkarak-terek a pszicho- és erotikus thrillerekben, akiket szintén megbüntet és legyőz 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 nőkarak-tereket: 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 nőkarak-terek 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 nőkarak-terek 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 nőkarak-terek a protagonista pozíciójába kerültek. Ha műfajelméleti (és gender) szempontból közelítünk a jelenséghez, tekinthetjük a deviáns hősnőket felvonul-tató vígjátékokat a műfaj újításaként, vérfrissítéseként, ami alapvető feltétele a sikeres műfaj filmgyártásnak. Az adott filmek sikeressége a közönség (Hollywood esetében elsősorban az amerikai/nyugati társadalom) vágyait, igényeit elégíti ki.²⁶ A „siker cenzúrája” révén pedig a közönség maga is az alkotófolyamat részévé válik.²⁷ 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 feltű-nő deviáns Femme Fatale alakját, és egybeolvasztották azt egy kortárs nőfigurával, a Karrieristával. Ez mindkét filmben a thriller műfaj jellegének megidézésével jár együtt. Azonban míg a thrillerben a deviáns nő szinte mindig antagonist, 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 műfaj 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.”²⁸ 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 nőtípusa 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 nőtípusa. 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 férfit 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 férfit 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.²⁹ 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, kábítószert is fogyaszt³⁰ (számos jelenetben marihuánát szív, íróasztala alsó fiókjá tele van különböző kábítószerekkel).

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 hajszá 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 készit 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, kiteszított 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).³¹ 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” döbbeneti 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.³² 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.³³

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 velejárája. A nők a „szépség mítoszában” való megfeleléssel ugyanis azokat a szerepeket éltetik, amelyeket a patriarchális világ erőltet rájuk.³⁴ 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 férfiával. 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 luxusszállodai 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 hősnőnk 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.³⁵

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).³⁶ 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.³⁷

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.³⁸

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 felgöngyöltése 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 szorosan 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 férfipólo 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 férfipozíciójának 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)³⁹ 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 értékésként kezeli és a cselekmény előmozdításának szolgálatába állítja. A deviancia értékésként 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 szadizmus. 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”.⁴⁰ 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 szadista 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 szadizmus. 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.

⁴⁰ 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 filmben. 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 világrétegben 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.