

Bartal Dóra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## A jelenség definíciója és feminista vonatkozásai

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tésből adódó szélsőségeket napjaink genderkonceptióinak populáris reprezentációjának megértésében.

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

## Filmtörténeti előzmények

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

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

### A screwball comedy hősnői

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Hippi lányok, neurotikus románcok

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

26 Rowe, pp. 116–125.

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

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

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

30 ibid. p. 183.

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

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

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

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

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

### Neotradicionális önfeláldozó álomlányok

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

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

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

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

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

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

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

## Az őrült tündér álomlány a kortárs filmben

### A figura megteremtése

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

40 *ibid.* p. 3.

41 Welker: *Forever Your Girl*.

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

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

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

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

### Az őrült tündér álomlány dekonstrukciója

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Frances Ha  
(Mickey Sumner, Greta Gerwig)

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

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

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

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

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

### Az őrült tündér álomlány újrajátsza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dóra Bartal

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

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

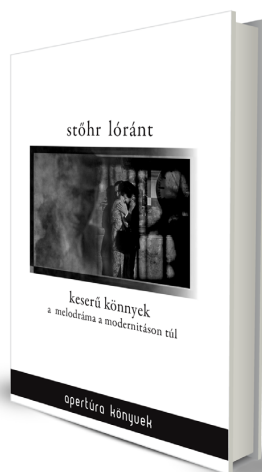
In the historical introduction the author explores how comic female characters have been transforming throughout the years and how the changing ideals of femininity and masculinity affected modern-day representations of romantic relationships. The author argues that the funny and vivacious female figures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

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

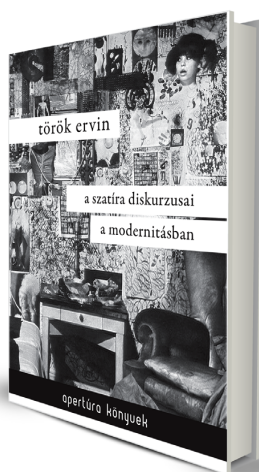
70 Hansen-Miller; Gill. "Lad Flicks". E-könyv, nincs oldalszám.

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

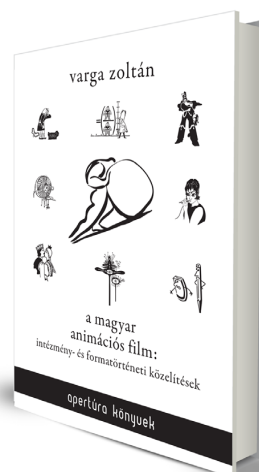
## Apertúra könyvek - eddig megjelent köteteink



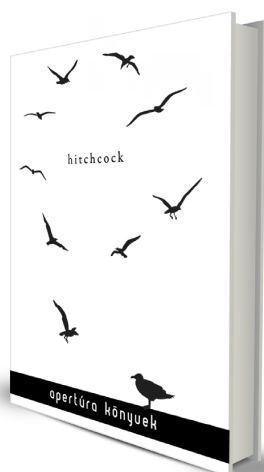
Stóhr Lóránt: Késérű könyvek.  
A melodráma a modernitáson túl



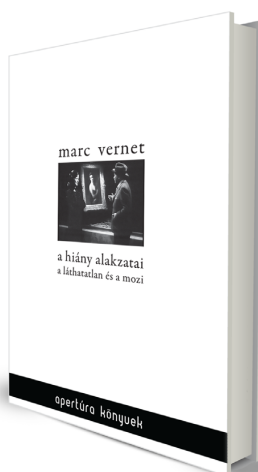
Török Ervin: A szatíra diskurzusai a  
modernitásban



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



Hitchcock. Kritikai olvasatok



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



Verbális és vizuális narráció.  
Szöveggyűjtemény