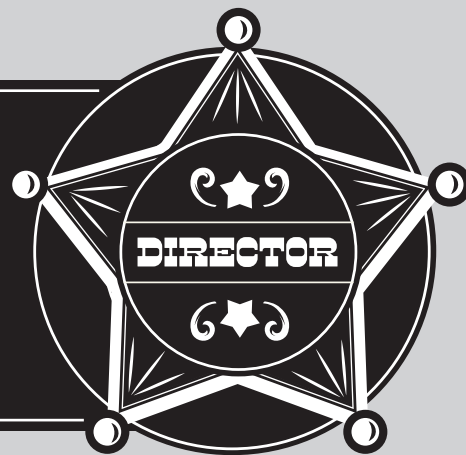


NEM NŐNEK VALÓ VIDÉK



VARRÓ ATTILA

NŐT HELYEZNI WESTERNFŐHŐS-SZEREPEBE ÖNMAGÁBAN FELFORGATÓ AKTUS. A FÉRFIAS VADNYUGATI ALAPELVEK KRITIKUSAI EGYRE GYAKRABBAN MEGTESZIK.

Nincs olyan klasszikus műfaj Hollywood történetében, ami szorosabb kapcsolatban állna a férfivilággal – legyen szó hősookról, szerzőkről vagy közönségről – mint a western. Civilizációtól távoli, pusztai túlélésről szóló kalandvilága egyfajta hímütópia, ahol egyedül a sokezer éves férfierények számítanak: a fizikai erő, agresszió, racionalitás, mobilitás dönt minden konfliktusban, míg a kommunikációkészség, empátia, intuíció és adaptáció kifejezetten lenézettnek vagy akár kontraproduktívnak számít a kőkemény, szűkszavú és vaslogikájú Vadnyugaton. A western arccal a Nyugatnak, de háttal a Nőnek áll, Budd Boetticher szigorú ítélete sommásan meghatározza a másik nem helyét a műfaji univerzumban („A nőből csak az számít, amit kívált, nem amit képvisel... önmagában a legkisebb jelentősége sincs”), utolsó erődje századunkban a férfidominanciának a civilizált Keletről terjedő női transzformációkkal szemben. Miközben az ezredfordulós akciófilmekben elszaporodnak a harcművésznők, a pornóipar egyre gyakrabban célozza A-kategóriás alkotásaival a szebbik nemet, és a horrorfilm is mindinkább nőközpontúvá válik, a western mai napig nem nőnek való vidék: hiába talál a kortárs vadnyugati kalandfilm éltető réteggözönségeket magának a geronto-westernektől (*Nincs bocsánat, Blackthorn*) az art-westerneken (*Jesse James meggyilkolása, Slow West*) át a horror-westernekig (*Burrowers, Bone Tomahawk*), kis számú női verziói markánsan szembefordulnak a műfaji elvárásokkal, főként kritikai olvasatokat,

mintsem eredményesen reprodukálódó westernváltozatokat eredményezve.

Legyen szó bármely zsánerről, a „női” jelző alapvetően saját motivációk mentén működő női protagonistát igényel, akihez a történet alapkonfliktusa kötődik – márpedig a vadnyugati filmben az ilyesmi ritka, mint a fehér bölény. Noha a főhős személyét nem minden esetben lehet egyértelműen eldönteni, a hangsúly akár adott filmen belül is áthelyeződhet (a *Johnny Guitar* konfliktusába a magányos címszereplő oldalán lovagolunk be, de Vienna párbajával áll helyre a rend; a *Molly and Lawless John*ban a szökevény banditahős fokozatosan antagonistává válik a magával csábított sheriff-feleséggel szemben), már az is elég árulkodó tény, hogy a műfaj legismertebb női hőseivel kivétel nélkül pozitív férfítárs mellé rendelve találkozunk (*Negyven puskás, Hannie Caulder, Cat Ballou, Gyorsabb a halálnál, Rosszlánnyok* vagy akár a friss *Jane Got a Gun*). Partnerrel vagy anélkül, Nőt helyezni westernfőhős-szerepebe önmagában szubverzív aktusnak számít: egyrészt a műfaj alapvető ideológiája a nő számára mindössze passzív és/vagy kiegészítő szerepkört kínál, másrészt erőszakközpontú kalandjellege ellentétes a klasszikus tömegfilmmel szembeni női elvárásokkal. Ennek az összeférhetetlenségnek legszembetűnőbb bizonyítéka a „magányos hősnő” műfaji oximoronja: míg a klasszikus vadnyugati férfihős egyik legjelentősebb vonása éppen a magányosság (akár társadalommal szembenálló renegát figura, akár a társadalmat segítő individualista), alaproblémája pedig a közösségbe történő integráció,

addig a nőalakok számára csak és kizárólag közösségi szerepek léteznek. Egy westernfilmben a nő vagy kezdetből egy család szerves részeként jelenik meg (lány, feleség, nővér) vagy ha netán független, akkor is a közösség mindennapi életének szorgos résztvevője – többnyire tanítónőként vagy *salon girl*ként próbálja megszerezni magának a házassághoz szükséges férfitartnert. A western világa egyszerűen nem igazán kínál mintát egy egyedülálló nőnek az életben maradásra, márpedig ha egy nőalak alapvető meghatározója és motivációja a közösségi státusz (családelállítás vagy családalapítás), akkor a peremlétbe vonzódo férfiközönséget nem csábítja azonosulásra, miközben a női nézőket az általuk képviselt értékek és számukra vonzó cselekvésmodellek elutasítására kényszeríti macsó kalandközegével. Míg a nőhorror gazdagon táplálkozhat jellegzetes női félelmek sötét humuszából, a nőkrimi gond nélkül közös nevezőre hozhatja a detektívtörténetek követelményeit a női erősségekkel, addig a „nőwestern” kifejezés valamelyik tagja szükségszerűen felszámolódik a másikkal szemben – és mindkét lehetőség egyaránt a műfaj revíziójával jár.

ENYÉM A BOSSZÚ

A férfiszerepben aktivizálódó női hős alakja jelenti a domináns stratégiát a kétféle felülírás közül, már a néma westernek hőskora óta: ez esetben a protagonista férfiruhával együtt magára veszi a hagyományos férfimotivációkat és cselekvésmódokat is. Amennyiben a klasszikus western ideológiájának központi eleme a 20. század első felében uralkodó



férficentrikus világkép reprezentációja (és konzerválása, lásd *A visszatérő* vagy a *Diablo* friss példáinak ellipszis-nőit), úgy egy domináns női hős eredendően ideológia-kritikát jelent – még akkor is, ha a történet végén megbűnhődik férfi-szerepéért vagy megtagadja azt. Akárcsak a noir *femme fatale*-jainál, a puszta állítás, hogy egy nő erősebbnek bizonyulhat a férfiaknál, sőt elpusztíthatja őket saját zsánerlelőjükön, megkérdőjelezi a hagyományos nemi szerepek érvényességét. Ha egy westernfilmben a főhős nő, az épp olyan automatikus revíziót jelent, mintha a férfihős gyenge gyilkos (*I Shot Jesse James*), komikus törpe (*Terror of Tiny Town*) vagy épp dagon lovagló makákó-sheriff (*The Lonesome Cowboy*): a „larger-than-life” férfihős felülírását, cáfolatát, ezen keresztül a műfaj világképének kritikáját jelenti, csak éppen a másik irányból – nem melodramái vagy vígjátékai hőssé degradálja, hanem fölé helyezi a műfajban hagyó-

„Végig kontrollálja a harcot”

(Logan és Noah Miller: *Sweet Vengeance* - January Jones)

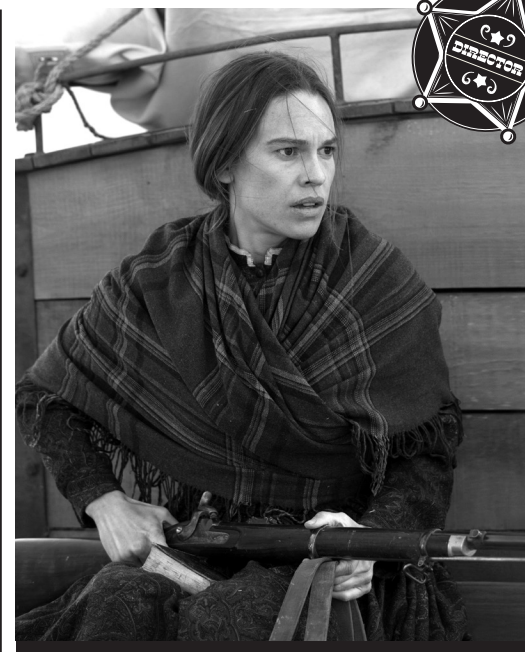
mányosan alacsonyabb rendűnek ábrázolt nőt (lásd az indiánwesternek példáját). Amint egy nő nadrágot húz és puskát ragad, szembesíti nézőjét azzal, hogy többre

hivatott a rá kiosztott zsánerszerepénél, sőt azzal is, hogy ez a leosztás (egyben a rá épülő világkép) szimpla előítéletek deszkáira épül: a vadnyugati nők mindössze azért szorulnak katedrák, pultok, zongorák mögé, mert oda kényszerítik őket – ellenkező irányú mozgató erő esetén mindarra képesek, amire a férfiak.

A nőwesternben legelterjedtebb „férfi-nő” protagonista esetében ez az erő legtöbbször a férfi-hozzá tartozó halála (eltűnése vagy cselekvésképtelenné válása): amennyiben természetes úton történt, a nő önálló gazdálkodásba kezd (*The Ballad of Josie*, *The Keeping Room*) – amennyiben azonban erőszakos halál szakítja el a szeretett férfitől, a helyébe lép, férfijelmezt ölt és jogos bosszút áll gyilkosain. A női bosszúwesternek a filmszoport egyik fő

szubszánerét jelentik, és talán a legnagyobb múltút: akad köztük már 1920-ból (a *Woman's Vengeance* hősnője apja gyilkosaival végez, majd rendhagyó párhuzamos-montázs finálé során menti meg fuldokló szerelme életét) és szép számmal előfordulnak az aranykor szegénysori westernjei között (a *Renegade Girl* bosszút áll bátyja indián gyilkosán, majd szerelme karjai közt hal meg; a céllövész *Two-Gun Lady* szülei halálért áll bosszút a gyilkos fivérek húga(!) segítségével; a *Gunslinger* férje megöléséért ragad puskát és sheriff-csillagot). De nagy klasszikusait a *Hannie Caulder* hamisítatlan *rape-revenge* filmje és a *Gyorsabb a halálnál* párbaj-westernje jelentik (utóbbi nőhősét egyenesen a *Volt egyszer egy Vadnyugat* Harmónikájáról mintázták). Noha mindkét film rendületlenül megőrzi elődei férfitartományok alakját (akárcsak a *Cat Ballou legendája* vagy a *Belle Star Story* spagetti-westernje) ritka kivételt jelent a nőwesternnek között, nemcsak a szokatlanul domináns kalandjelenetek révén, de azért is, mert nélkülözi a szerelmi integrációt a fináléban, ami kívül-belül visszaváloztatná a hősokeket hölgygé. Ugyanakkor felhőtlen horizont helyett mindkettőjüket a halál árnyéka kíséri az utolsó jelenetekben: mind a poncsós Hannie, mind a ballonkabátos Lady a bosszúját bevégezve ellovagol a naplementébe, ám egyiküket rejtélyes fekete lovas követi útján, a másik pedig már a döntő párbajt is „halottként” vívta meg.

A 2010-es években felerősödött nőwestern-hullám bosszútörténetei már az új évezred keze nyomát viselik magukon. A Rachel „Tank Girl” Talalay által rendezett *Hannah's Law* (2012) Hallmark-westernje hibátlan feminista átértelmezése a klasszikus modellnek, kislánykorában lemeszárolt családja miatt profi fejvadász-szá vált hősnője a nyitánytól egyenrangú ellenfélként jelenik meg Dodge City kemény férfiuniverzumában (az ostromfinálé leszámolásában fegyverforgatói tudásával és precíz stratégiájával végig „kontrollálja a harcot”-ot), miközben nem tagadja meg női vonásait sem. Szöszí fejvadászfruskája minden körülmények között élve adja törvénykézre prédáit, a vérdíjat egy árva ház fenntartására fordítja és két akció között pasikról cseveg postakocsi barátnőjével vagy ágyba bújzik a neki tetsző bájgúnárral. Noha épp úgy traumatizált nőhősként jelenik meg, mint Hannie vagy Lady, és több ponton is férfi-harcostársaknak köszönheti életét, Hannah esetében már teljes érvényű a



műfaji ideológia-kritika: független hősként lép a képbe és diadalmasan távozik új célok felé, udvarias nemet mondva a civilizáló férfszerelmre (amit a *My Darling Clementine*-t kifordítva Wyatt Earp kulturált jófiú-marshallja képvisel), ugyanakkor a főgonoszal való leszámolás során sem kell feladnia elveit – végig megtartott férfiöltözeke rabruhából manifesztóvá válik. A 2013-as *Sweet Vengeance* rape-revenge filmjének férfivilágkép-kritikája még erőteljesebb: miután exprosti-hősnőjét megövezgyíti és megerőszakolja a szomszédos nagygazda (aki nem mellesleg többnejű szektavezér), Sarah egy maradéktalanul ellenséges közegben száll szembe a hímsoviniszta városlakókkal és szektapagokkal – még az elmaradhatatlan férfi-partner (egy patológus, lezülött *bounty hunter*, aki csupán szerencsés véletlennek köszönhetően végez a háromszög-fináléban a nőre vadászó prédikátorral) sem támogatóként, inkább riválisként jelenik meg az antagonistá elleni harcban – ezúttal a pap a rossz, a kurtizán a jó és a magányos hősnék mindössze a csúf szerepe jut.

KOLT ÉS KORZETT

A nőwestern legéletképesebb alfaját érhető módon azok a filmek jelentik, ahol ez a revízió leginkább összhangban van mind a női, mind pedig a férfiközönség igényeivel: ezt a csalóka kompromisszumot jelenti a rosszlány-westernek csapata, amelyekben a hagyományos bandita-westernekbe eleve kódolt elmentmondásosság jól megfér a női revízióval. Tekintve, hogy a szubzsáner az első Jesse James-történetek óta antihősré (pontosabban negatív protagonistára) építi sikerét, mindkét nembeli közönség számára járható középút születik a női baditawesternből – a férfszerelmben bújó hősnők a férfiak szemében éppen úgy tiltott vágy tárgyaként jelennek meg, mint a bankrabló vadnyugati gengszterek, bűnös izgalommal figyelhetik lázadásukat, ami ezáltal nem annyira a leosztott genderszerepek, mint inkább az intézményes rend, a törvények korlátai ellen irányul. Elég egy pillantást vetni a legnépszerűbb kortárs darabokra (*Roszlányok*, *Bandidas*, *Gang of Roses* 1-2.), hogy lássuk hősnőik átmeneti jellegét – noha banditakarrierjükhez férfiruhadarabokat hűznek, a kolt mellé korzett is jár: félig átszexualizált férfifítések, félig komoly tüzerejű akcióhősnők (lásd dús idomok-

kal ellátott kolléganőiket Barb Wire-től Lara Crofton át a Marvell-filmek Fekete Özvegyéig). Míg a férfiak figyelmét elvonják a történetről a dekoltázsok, a női közönség büntetlenül azonosulhat olyan saját nembeli protagonistákkal, akik aktívan és eredményesen irányítják sorsukat akár a (férfi)szabályok ellenében is. Ráadásul ezeket a banditalányokat többnyire épp olyan pozitív motivációk sarkallják bűntettekre, mint a bosszúwesternnek hősnői: jogos önvédelem miatt válnak törvényen kívülivé (*Roszlányok*, *Far Side of Jericho*), kishűg meggyilkolását megtorolni állnak össze egy végső akcióra (*Gang of Roses*), vagy épp női Robin Hoodként harcolnak a mexikói parasztokért *Viva Mariától* a *Bandidas*-ig. Sikerük ezáltal kezdettől borítékolható, mindössze következetesen ragaszkodniuk kell a vadnyugati férfimódszereikhez: valahányszor egy banditánő a saját neméhez kötődő módon próbál megoldani egy konfliktust, súlyosan meglakol érte (lásd a *Roszlányok* félholtra korbácsolt hősnőjét, aki bízott személyes meggyőző erejében a hajdani banditaszeretővel szemben, a *Gang of Roses* szerelembe csábult prostituáltjának halálát vagy a megkínzott tanítónőt a *Far Side of Jericho* három bankrabló-özvegyéből).

Noha a rosszlány-western első fénykorát az 50-es években élte, amikor a B-stúdiók sorra hozták ki a vadnyugati férfivárosok törvényeivel harcosan szembeálló *femme fatale*-ok történeteit (hasonló restabilizáló társadalmi szerepet vállalva a világháború után, mint a film noir), a klasszikus korszak női revíziós kísérletei még rendre feminista kudarcra értek véget: a rebellis hősnők hol viszszaabújnak a habos szoknyákba egy nemes szívű férfi kedvéért (*Outlaw Women*, *Woman They Almost Lynched*, *Calamity Jane*), hol férfiruhában éri őket a végzetük (*Renegade Girl*) vagy csapatuk egyenlő arányban osztozik a két sorson (lásd a *Dalton Girls* négyfős nővér-bandájának sorsát). A korabeli rosszlány-westernek lázadói egészségtelen dühöt táplálnak a férfinnemmel szemben, a megbízható puskát választják a megbízhatatlan falosz helyett, az erőszakot a szex helyett (a *Dalton Girls* egyik tagja arról énekel a tábornúz mellett, hogy „a férfi család és kétszínű, de a puskám sosem hagy cserben”, a másik azzal vigasztalja a kishűgot beavató rablása előtt, hogy „az első min-

„A nőnek maradás jelenti az igazi tétet”

(Tommy Lee Jones:
A kelleetlen útitárs -
Hillary Swank)

dig a legrosszabb”), *outlaw* tevékenységük még frusztrációktól elfojtott félelmektől vezérelt kényszerpálya a végső, gyógyító tűzharci.

Ezek a korai nőfilmek csupán kacérkodnak a revízióval, vadnyugati közösségeik a polgárháborús zűrzavarban női irányítás alá került káosz-városok (az *Outlaw Women* beszédes nevű Las Mujeresét és a *Woman They Almost Lynched* Border City-jét egyaránt női polgármester vezeti), vagy matriarchális renegát-ranchok (a *Negyven puskás* gazdaságától a *Rancho Notorius* bandita-búvóhelyéig) – ezek az amazon-disztópiák mind addig pusztítónak bizonyulnak, amíg a Férfi kemény kézzel vissza nem szerzi hatalmát. Az ezredfordulás utódok épp ellentétes módon ábrázolják a fizikai erőszakot választó nőcsoportok sorsát, explicité téve a műfajkritikát: a *Roszlányok* csapata, a Rózsák Bandája vagy a civakodó két *bandidas* széthúzó női közössége a rablókalandok során összerázódik és leválik a férfiakról (a *Dalton Girls*ben épp az ellentétes folyamat zajlik le végzetes következményekkel); a *Tizedes háremének* lányiskolai társaságát és a *The Keeping Room* farmerlányait pedig konkrétan az álnok férfi-antagonisták megölése kovácsolja szorosabb egységbe (míg a Siegel-opusz előképét jelentő *One King Four Queens* törvényen kívüli női kommunáját még sikeresen bomlasztja fel a manipulatív szerencsevadász, mialatt párt választ belőle).

EMBERTELEN VILÁG

A nőwestern legfontosabb fordulatát a 2010-es években mégsem a diadalmas igazságosztó-amazonok vagy a pozitív renegátnő-utópiák jelentik, hanem egy olyan témavariáns kibontakozása, ami már nem a kényszerűen felvállalt és átvett férfikarakterekben látja a női siker egyetlen útját, hanem saját, markáns karaktertípust talál közönségének, és ennek a karaktertípusnak a sorsát mutatja be. A végkimenetel itt már másodlagos fontosságú, nem egy transzgresszív aktus büntetése vagy jutalmazása a tét, a művek egyszerűen azt mutatják be, konkrétan mit jelentett nőként helyt állni a valódi vadnyugaton minden sikerével és kudarcával együtt. Ezeknek a filmeknek a hőseit leginkább a „telepesnő” szóval lehetne összefoglalni, ami máris rámutat revíziójuk jóval erőteljesebb mivoltára a zsánertársaihoz képest. Hagyományos westernben a telepes többnyire statisza, legritkébb esetben főhős (és akkor is csak azért, mert kilép saját közegéből egy kalandhős-szerep kedvéért, mint a *Ben Wade és a farmer* esetében), a küzdelmes hétköznapiak középpontba állítása ugyanis éppen a western műfajalapját jelentő kalandcselekménytől fosztaná meg a Nyugat világát – vadnyugati drámát teremtve belőle (lásd a *Mennyei napok* példáját). Nem véletlen, hogy a telepesnőt középpontba állító korai példák semmilyen tekintetben nem számítanak westernfilmnek, hiába felelnek meg a földrajzi és időbeli kritériumnak: míg a Doris Day-t felvonultató *Ballad of Josey* 1967-ből harsány romantikus komédia a férfi lelövése után saját gazdálkodást indító hősnő küszködéseiről, a Liv Ullmann-féle *A farmer felesége* 1974-ből lassú folyású, érzékeny párkapcsolati dráma a nyakas hegyi telepes és a Keletről rendelt feleség összecsiszoló-dásáról a vadonban. Hasonlóképp nem westernfilm a következő lépcsőfokot jelentő két filmdráma a 90-es évek elejéről, amelyeket előszeretettel neveznek a feminista western alapköveinek (főként mert elsőként köthetők női rendezőkhöz Hollywoodban): nagyszámú pozitívumai között azonban keresve sem találunk kalanderényeket. A *Thousand Pieces of Gold* (Nancy Kelly, 1991) és a *Little Jo balladája* (Maggie Greenwald, 1993) arról mesél, hogyan boldog függetlenül és megtörhetetlenül a Kinából Nyugatra hurcolt parasztlány illetve a kitagadott

bostoni polgárlány saját családi környezetéből kiszakadva a kíméletlen férfinormák világában – az epizodikus történetek fő konfliktusát mindkét esetben egy interracialis kapcsolat jelenti, amit Little Jo esetében még az is bonyolít, hogy a hősnő férfinak adja ki magát új világában, csupán a felfogadott kínai bérmunkás előtt leplezi le valódi nemét (a film első felének bizonyítási történetéből szerelmi drámát faragva).

A határvidéket a kalandtalan vadnyugati drámák és a kalandos westernrevíziók között a 2010-es évek népesíti be (nem melleleg jobbnál jobb filmekkel), amelyek közös stratégiával mozgásba lendítik a korábban statikus telepesnőt, felhagyva a megtelepedéstörténetekkel olyan küldetésbe helyezik őket, amely során az életben maradás felszíne alatt a nőnek maradás jelenti az igazi tétet. A filmcsoport túlnyomó részét jelentő partner-westernnek esetében ez a küzdelem negatív kimenetelű, farmerhősnők a kalandokat veszteséggel zárják a (jelképes) Apa-figurának tekinthető férfitárs oldalán – a küldetés sikerének többé-kevésbé a Lány (azaz a romlatlan, tiszta nőiség) az ára: a *Missing* humánus hősnője gyógyítóból gyilkossá válik a női *Kutatók*-történetben (míg John Wayne hőse pozitív irányú transzformáción megy át), a *Félszemű* elszánt, életerős fruskája szomorú aggszűzként végzi (miután karjával fizet azért, hogy kézbe veszi a férfituskát és maga számol le apja gyilkosával), a friss *The Homesman* (a magyar DVD-kiadásban *A kelleetlen útitárs* címen) farmernője pedig olyan módon lép ki az önként vállalt heroikus küldetésből (három vadnyugatba beleőrült nőt kell visszavinnie Keletre!), ami bátran nevezhető az egyik legtragikusabbnak a teljes műfaj történetében. Noha ezek a filmek nem szükkölködnek kalandelemekben, kalandjaik már a pokol felé vezető lépcsőfokok, női résztvevők mind inkább azzal szembeülnek küldetésük során, hogy ezt a világot képtelenség a saját értékeikhez, elvárásaikhoz, álmaikhoz igazítani – nem rátermettségüket bizonyítják vagy saját közösséget teremtenek a férfivilág ellenében, hanem ennek a férfivilágnak a totális embertelenségét, élehetlenségét szemléltetik, lerombolva a hagyományos westernfilm idealizáló férfialomvilágát.

Ezt a „nem embernek való vidék”-ítéletet legtisztábban épp egy olyan női telepes-western szemlélteti, amit nő is rendezett: Kelly Reichardt 2010-es

Meek's Cutoff-ja minden ízében feminista westernalkotás, ami immár a műfaji dekonstrukcióban látja a női nézőpont érvényesítését. Pionirtörténete a nyugati édenkert felé vándorló telepescsoport kálváriájáról megőrzi a kalandnarratívát, tétje a pusztta túlélés a sivatár vidéken, de a főhősnek választott farmerfeleség intenzív szubjektivitását felhasználva folyamatosan távol tartja nézőjét az izgalmaktól, akciói a horizonton túl vagy verbális formában zajlanak (ezzel szemben lomha perceken át szemlélhetjük a női munkák epizódjait vagy éppen egy mítoszrombolóan hosszú ideig zajló pusztatöltést). Reichardt ezekkel a formai fogásokkal összhangban tematikusan is cáfolja a vadnyugat kalandmítosztát, amikor a férfifigurákat (élen a pusztulásba vezető kerületutat javasoló karavánvezetővel) inkompetens, gyenge, agresszív alakoknak mutatja és a végkifejletben az aktív/pozitív hősnő kezébe adja a csoport vezetését, egy szívfejtető szépségű nyitott befejezéssel új fejezetet nyitva a történetben. Üzenetét épp a film hímsoviniszta vezetőjével, Meekkel mondatja ki: „a nők káoszából születtek és új dolgokat hoznak a világba, a férfiak pusztításból, és rendet teremtenek benne” – és ez az ítélet mintha a műfaj eredendő női revizionizmusára is vonatkozna. Míg a *Sweet Vengeance*-hősnő vagy a harisnyakötős banditák fő eszköze még a tárgyiasító férfitekintet kihasználása, pompázó nőiességüket vetik be csaláteként és fegyverként (Sarah az egyik jelenetben egy elegáns esernyővel böki ki az öltözőfalán át leskelődő rőfös szemét), a női öltözéküket megőrző telepesnők már teljesen függetlenítik magukat a férfiértékrendtől, filmjeik pedig arról mesélnek, miért *nem* hozható közös nevezőre a műfaj és a női nem. Nem véletlen, hogy a közelmúlt *mainstream* szerzői westernjei előszeretettel mellőzik a női karaktereket (*Seraphin Falls*, *Jesse James meggyilkolása*, *A visszatérő*) vagy az életmű korábbi darabjaival szemben kifejezetten demonizálják őket (*Salvation*, *Aljas nyolcas*), mintha ezt a százéves férfiuni-verzumot próbálnák megvédeni a női erózióktól és megőrizni maguknak, jól tudván, hogy ebben a műfajban az egyik fél rendre elhull a párbaj végén. Mert ha valami halálra ítélteti a régóta, többször is elparentált westernt, az nem a lézerkard vagy a szuperhős-képességek – hanem a végzetes női tekintet. •