

RENDRŐNŐK ÉS HOMME FATALOK

Gyengébb igen

VARRÓ ATTILA

HIÁBA JÖTTEK DIVATBA A KŐKEMÉNY NYOMOZÓNŐK A KRIMIKBEN, A 90-ES ÉVEK NŐI ZSARU-THRILLEREI SÖTÉT, FULLASZTÓ LIDÉRCNYOMÁSOK.

Bizonyára nem véletlen, hogy a 20. század egyik alapműfajának nevezhető detektívregényben a két legismertebb női nyomozó egy kedélyes idős hölgy és egy cserfes csitri: két csavaros eszű, ártalmatlan hobbi-nyomozó, az aktív szexuális időszak két szélén – szemben (férfi)jerejük teljében lévő kopó-kollégiáikkal. Több mint fél évszázadon át úgy tűnt, egy krimihős nő bátran lebuktathat bárminemű bűnözőket, mindössze két dologra kell vigyázni: ne bánjon lőfegyverekkel és ne szexeljen – a pusztá gondolat, hogy egy reprodukív nő a jog és igazság nevében térdre kényszeríti a törvényszegőket, épp oly riasztónak tűnt a korabeli kiadók szemében, mint ha abortuszra menne vagy saját neméhez vonzódná. A Mrs. Marple és Nancy Drew kettős trendjének hosszas uralmát – elgondolkodtató módon – újfent nem a 70-es évek feminista mozgalma törte meg a tömegkultúrában. Miként a hollywoodi fősodorban az ultrakonzervatív 80-as évektől hódíthattak teret a női rendezők, úgy a krimi irodalom is ekkor rukkolt elő a régóta joggal várt *hard-boiled* íróknál és detektív-amazonjaikkal, akik nem csupán szellemi téren, de tesztileg (legyen szó bűnyóról vagy szexről) és lelkiileg (öntörvényű renitensek, mindenre elszánt igazságosztók) is méltó riválisai voltak Sam Spade-nek vagy Mike Hammernek. A klasszikus amerikai bűnyügyi irodalom 40-es évektől 60-as évekig terjedő fénykora számtalan kiváló női íróval ajándékozta meg a műfajt: nem egy közülük stabil helyet foglalt el a topszáz listák felső harmadában, legyen szó Dorothy B. Hughes, Patricia Highsmith, Margaret Millar vagy Elizabeth Sanxay Holding életművéről.

Ám ezek a szerzőnők még nagy ívben elkerülték az erős női detektív hős tabusértőnek (ezáltal piacilag károsnak) tartott alakját: szinte kizárólag esendő, kiszolgáltatott, csapdába szorult kisemberekről írták regényeiket, a különbséget csupán az áldozat neme jelentette közöttük (férfi oldalon a *Ride a Pale Horse* és a *Két idegen a vonaton* fullasztó noirjaival, női oldalon a *Beast in View* és a *The Blank Wall* hátborzongató pszichológiai thrillereivel).

A 80-as évek elején azonban megindult a női detektív regényhulláma: a 70-es években uralkodó 1%-ról a 90-es évek derekára 10%-ra ugrott arányuk. Az 1982-es évtől komoly sikereket elkönyvelő triumvirátus, a chicagói V.I. Warshawski (Sara Paretsky: *Kártalanítás*), a Santa Teresai-i Kinsey Millhone (Sue Grafton: *A mint alibi*) és Sharon McCrea San Francisco-ból (Marcia Muller: *Ask the Cards*) eltérő módon viszonyul a klasszikus magánkopó erényekhez: a cinikus Warshawski jól bánik az öklével és pisztolyával, az empatikus McCrea visszafogott Holmes-i analitikus, az idealista Millhone akár Philip Marlowe kishúga is lehetne. Abban azonban hajszálra megegyeznek, hogy önállóságuk nem társul számkivetettséggel, magánnyal: hű barátnők, segítőkész férfiszaktársak (rendőrnnyomozók, újságírók) veszik körül őket, sőt előszeretettel bonyolódnak kisebb-nagyobb szerelmi kalandokba, még akkor is, ha a pasik többsége képtelen lenyelni a detektív-hivatásukkal járó békákat. Magánéletükben és szakmailag egyaránt jól érzik magukat a bőrükben: árnyalt személyiségek, teljes életet élnek, a maguk sajátos hóbortjaival. Karrierjüket a hivatalos bűnüldözés intézményes

keretei között kezdték (Warshawski az államügyészi hivatalnál, Millhone a kaliforniai rendőrségnél, McCrea egy biztosítási nyomozócégnél), ahonnan nem antiszociális viselkedés vagy hivatali vétségek miatt kerültek el, hanem egy értelmesebb életpálya vágyától hajtva – hogy rács mögé juttathassák a vétkeseket, a politikai vagy gazdasági érdekek kötőfékei nélkül. Noha egyik író nő sem tartozik a műfaj élvonalába, karakterábrázolás terén akár Block-kal vagy Christie-vel is felveszik a versenyt: detektív hős nőik szinte életre kelnek a regények lapjain, minden izükbén hitelen és meggyőző zsánerfigurák, akik hús-vér emberek között folytatják vesztélyes mesterségüket.

A BÁRÁNYOK ELHALLGATTÁSA

A hollywoodi filmipar hamar észrevette a regények nyomán feltámadt közönségigényt, de meglehetősen lassan reagált és igen óvatosan tapogatózva, mintha csak a szélesvásznú elretentőbbnek tűnnének a papírkötésben még vonzó hős nők – sokatmondó, hogy az ekkortájt divatba jött „női partner” kísérleti motívuma kezdetben sci-fi köntösben jelent meg a fősodorbéli bűnyügyi filmekben, afféle jövő zenéjeként (*Gyilkos robotok*, *Nemezis*, *Robotzsaru*, *Pusztító*). Az első álomgyári fecskék egyik stratégiáját komoly, elismert és gyakorlott veteránok képviselték, akik a hagyományos filmdrámák felől közelítették meg a női törvényőr karakterét, jócskán megpakolva feloldásra váró komplexusokkal – ezzel is jelezve, hogy egy nő számára a nyomozóiskola alapkövetelményei közé tartozik valami kiadós lelki probléma, az a bizonyos „bárányok hallgatása”, amelyet gond nélkül előkaphat, ha igazolni kell pályaválasztása okát. Bob Rafelson *Fekete özvegyének* (*Black Widow*, 1987) sorozatgyilkos-vadász FBI-nyomozója, a Costa Gavras-féle *Becsapva* (*Betrayed*, 1988) fajvédő terrorcsoportjának soraiba beépülő ügynöknő és Sidney Lumet haszid gyémántkereskedők között kutató New York-i rendőrnője, az *Idegen közöttünkben* (*Stranger Among Us*, 1990) egyaránt magányos, tartós kötődésre képtelen, családi problémákkal terhelt figurák, akik az első adandó alkalommal beleszeretnek az ügy egyik központi szereplőjébe. Habár ezek az álompasik igencsak széles skálán mozognak, legyen szó a soron következő

milliomos-áldozatról, a fő gyanúsítottat jelentő rasszista kisgazdáról vagy a zárt zsidó közösség leendő rabbijáról, mindegyikük egyfajta konzervatív szupermacsó a maga sajátos módján – a kudarcba fúlt szerelem pedig bús tanúbizonyossága a nyomozónő magánéleti krízisének, amelyet hivatása inkább elmélyít, mint megold vagy menekülést kínál előle. Mindhárom thriller bűnügyi szála a műfajtól elvárt eredménnyel ér véget, a gyilkosok elnyerik méltó büntetésüket: a különbség csupán annyi, hogy a történet végére a hősnő is elveszít valamit, ami kiutat jelentett volna számára boldogtalan rendőri életéből – a házasság felé.

Különösen szembetűnő a három film egységes törekvése arra, hogy a rendőri munkát egyfajta álruha, maszk, szerepjáték gyanánt állítsa be a hősnő számára (a *Fekete özvegy* második felében a felfüggesztett nyomozónő egy hawaii nyaraláson próbál beférkőzni a gyilkos bizalmába): feszült beépülésztorikat követünk, ahol megsokszorozódik a nyomozó személyes identitáskrízise. Miközben a 80-as években divatosává vált erotikus thrillerekben a rendőrség előszeretettel használt csinos csalétket a különféle szexuális bűnözők és sztriptízgyilkosok horogra kerítésére, akár saját női munkatársait sem kímélve a szex-tárggyá alacsonyításától (lásd *Too Scared to Scream*), az ellendőzist jelentő „női zsarú”-kínálatból egyedül Costa-Gavras műve jutott el arra a pontra, hogy mindezt rendszer-szintű kizsákmányolásként ábrázolja. A csalétek-motívum hangsúlya nem a hímsoviniszta gondolkodásmód kritikáján volt, inkább a női hős önáltatását, a rendőri munka pótszer-mivoltát kívánta érzékeltetni: amennyiben Piszkos Harry szenteli életét az erőszakos bűnözők üldözésének, az elhivatottság, ha Piszkos Mary, az élethazugság. Ugyanezt az álca-motívumot használta a korai rendőrnő-filmek másik (kevésbé jelentős) csoportja, csak épp játékos humorforrásként – mint ahogy magukat a filmeket is korábbi kasszasikerek női jelmezbe bujtatott vígjáték-verzióinak szánták. Az 1983-as *Esőkabát* (*Trenchcoat*) a klasszikus noirok kliséiből összetákolt Disney-komédia, 1987-es *Végzetes szépség* (*Fatal Beauty*) a *Beverly Hills-i zsarú* felmelegítése a géppuskaszájú Woopi Goldberg-gel, az 1989-es *Próbarendőrök* (*Vice Academy*)

a *Rendőrakadémiát* helyezi női közegbe egy laza epizódfüzér keretében, amelyek során a butuska rendőrlány-tanocok hol prostinak, hol pornószínésznőnek öltözve próbálják összeszedni a diplomához szükséges tíz letartóztatást (ez a faék egyszerű modell öt további folytatást eredményezett tíz év alatt).

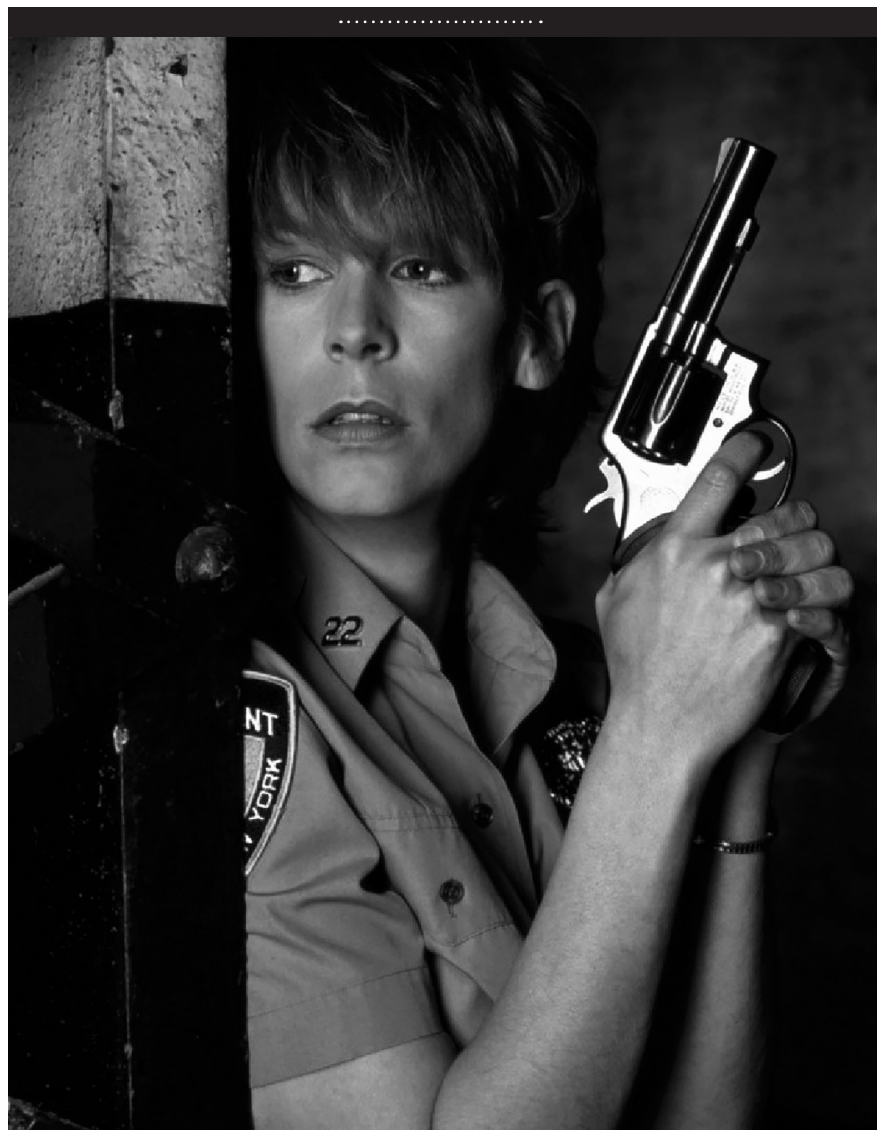
De még a vígjáték kis kanál cukra sem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy beadja a lelkiileg egészséges, szellemileg átlagon felüli és kinézetben átlagos *hard-boiled* nyomozónők triplán keserű piruláját: míg a *Végzetes szépség* – ismét csak – lappangó traumából farag öntörvényű rendőrnőt (ifjúkori drogfüggőségével kislánya halálát okozta, ezért lett kábítószer-osztagos), a *Próbarendőrök* inkompetens kadétticái kizárólag szexuá-

lis vonzerejüknek köszönhetik gyér sikereiket. A korszak legismertebb álomgyári zsarunője, egyben az első vérbeli magándetektív a felhőzatalban, ötvözi mindkét hozzáállást, humorforrásként használva a dögös álcára épülő szerepjátékokat és az anyaszereptől való rettegés leküzdését. A *V, mint Viktória* (*V.I. Warshawski*) 1991-es thriller-vígjátéka különösen beszédes műfaji kísérlet, nem csak úttörő-szerepe, de adaptációnivolta révén is. Jeff Kanew rendező és három írója Sara Paretsky magánzsaruja köré szőtt saját történetet, az első

három regény (*Kártalanítás*, *Holtpont*, *Killing Orders*) motívumaiból: egyrészt összeválogatva belőlük a bevált női poénforrásokat (ragaszkodás a csinos cipőkhöz, civakodás a csélcsp szeretővel), más-

„Jócskán megpakolva feloldásra váró komplexusokkal”

(Kathryn Bigelow: *Kék acél* – Jamie Lee Curtis)



rész több ponton szakítva a formabontó vonásaival. Paretsky boldog függetlenségben élő magádetektívjától eltérően Kanew hősnője Hawks-komédiákba illő *screwball*-románcot folytat a rivális újságíró-figurával; rámenős, szemtől-szembe módszerek helyett szívesebben nyúl az átverések és álcázások eszközához; ráadásul rögtön befogadja a meggyilkolt álompassi kamaszlányát, és bájos anya-lány kapcsolatot alakít ki vele a közös nyomozás során (míg a *Kár-talanítás* hasonló fruska-figuráját V.I. inkább egy barátnő gondjaira bízta, hogy zavartalanul folytathassa munkáját). A Paretsky-regények állandó magánéleti problémáját, a jogos bizalmatlanságot a tartós párkapcsolattal szemben, felváltják az anyasággal kapcsolatos kétségek, amelyek a páros detektívesdi sikereivel lassan szertefosznak – nem véletlen, hogy a fordulatok után végül a kislány vér szerinti anyja bizonyul a halált érdemlő főgonosznak (a forrás-művekben kivétel nélkül a Nagy Fehér Férfi áll a bűntények mögött). Itt érdemes megjegyezni, hogy amennyiben férfiak írták-rendezték a korabeli női rendőr filmeket, szívesen választottak

női antagonistát (*Fekete özvegy*, *Idegen közöttünk*, *Kettős álarc*), esetleg olyan férfit, akit impotenciája (*Fear*, *Tökéletes másolat*) vagy szexuális orientáltsága (*A bárányok hallgatása*) megfoszt a férfiasságától. Ezeket a hősnőket gondosan olyanra gyúrták a szorgos férfizek, hogy minél kisebb fenyegetést jelentenek a férfierőn alapuló világra: valahogy mindig sérült árúként jelentek meg a thrillerekben, alakjukkal a tradicionális nemi szerepek előbbre valóságát hirdelve az emancipáció ellenében – hiszen a sok évtizeden át a nőközönségnek címzett „sikerese vagy boldog” álomgyári üzenetéhez.

MAGÁNYOS NYOMOZÓK

Amikor a 80-as évek derekán a feltörekvő rendezők megvetették a lábukat Legújabb-Hollywoodban, a három bűnügyi alapkarakter közül (nyomozó-bűnöző-áldozat) az első került utoljára a kezük közé – lévén a rendőrnő jelentette a legnagyobb kihívást a klasszikus műfaji normákhoz szokott közönségnek. Nem mintha a perem-

vidéken nem lettek volna korábban is izgalmas próbálkozások női filmesek részéről (*Variety*, *Harapós hölgy*), de még ezekben is a „woman-in-peril” hagyományos thriller-figurája alakult a cselekmény végére tevékeny, céltudatos, akár teljes diadalt arató nyomozóvá (a *Harapós hölgy* [*Lady Beware*, 1987] kirakatrendezője leleplezi kéjgyilkos zaklatóját, csapdába csalja egyik művében, majd átadja a rendőrségnek). Még mielőtt az *A bárányok hallgatnak* 1992-es Oscar-esőjével szalonképessé tette a női nyomozó alakját a műfajban, három rendező is szerencsét próbált vele a fősodorból (valamint két másik a *straight-to-video* kategóriából), változó színvonalú végeredménnyel, de egyaránt kisebb-nagyobb műfaji revízióval. A korszak hagyományos zsaru-thrillerei egyrészt makacsul követték az öntör-

vényű magányos bosszúálló Piszkos Harry-formuláját (legfeljebb több humorral, lásd *Die Hard*-széria), másrészt ötvözték a *buddy movie* vígjátéki formulájával (*Halálos fegyver*, 48 óra) – a női verziók legradikáli-

„Egy komplett generáció csalódásából fakad”
(Lizzie Borden: Szerelmi bűntények – Patrick Bergin és Sean Young)



sabb lépése az volt, hogy merészen az előbbi választották; a legizgalmasabb húzása pedig az, hogy átfestették noir-árnyalatúra, arany középutat találva női elődeik áldozat-thrillerei (*Sima száj, Siesta, Fegyvermánia*) és a Rafelson/Lumet/Costa-Gavras-féle hollywoodi nőzsaru-dramák között.

Ezek a rendőrök távolról sem nagydumás vígjátéki figurák, inkább eltökélt, kemény, de alapvetően magányos hivatásosok, akik a körülöttük lévő világot távolságtartással, sőt elidegenedve szemlélik. Kathryn Bigelow harmadik nagyjátékfilmje, a *Kék acél (Blue Steel)* egy újonc rendőrő beavatását követi végig, amely során szadista macskagégér párharc áldozatává válik, miután egy sáros manhattani bróker előbb ellopja a fegyverét, majd elcsavarja a fejét, végül terrorizálni kezdi – a fiatal rendőrő egyszerre csalódik friss szerelmében és friss szakmájában, végül saját kezébe véve a törvényt bosszút áll a férfin. A közepes színésznőből (és Clint Eastwood nejéből) rendezőnévé váló Sondra Locke filmje, *A bűn vonzásában (Impulse)* egy erkölcsrendészeti nyomozónő története, aki belekeveredik egy maffia-leszáolásba, majd úgy dönt, lelép a hozzá került piszkos pénzzel, hogy kiszabaduljon a fullasztó rendőri kötelékből. A feminista független filmes Lizzie Borden első mainstream mozifilmje, a *Szerelmi bűntények (Love Crimes)* az államügyészi hivatal törekvő munkatársnőjéről szól, aki nyomába ered egy nőket kihasználó/bántalmazó szexuális ragadozónak, majd maga is a bajszos bájgúnár rabjává válik, míg nem aztán felülkerekedik zsarnokán és börtönbe juttatja. Katt Shea (szintén ex-színésznő) férjével írt elsőfilmje, a *Meztelen halál (Stripped to Kill)* már vérbeli szexploitation darab egy sztriptíz-táncosnők közé beépült nyomozónőről, szürreális vetkőzőszámokkal és nyíl-egyenyes krimiszállal, amelynek végén a hősnő lelövi az eszelős gyilkost – az úttörő lesbikus filmdramájáról (*A szerelem sivataga*) híres Donna Deitch tékapolcos Trimark-filmje, a *Bűnös ösztön (Criminal Passion)* pedig az *Elemi ösztön* precíz női verziója egy renegát zsarunőről, aki viszonyba kezd a kéjgyilkosságokkal vádolt szupercsacso építésszel, majd leleplezi és hidegvérrel kivégzi a kollégák érkezése előtt.

Bármily meglepő, hősnőjüket és alapszituációjukat tekintve ezek a fil-

mek sokkal közelebb állnak a férfielődeik által jegyzet nőzsaru-bűndramákhoz, mint a korabeli női *hard-boiled* regényekhez – még az álruha-motívum is végigvonul bennük (a *Meztelen halál* és a *Bűn vonzásában* beépített rendőrnőjétől a *Szerelmi bűntények* álcázott nyomozásán keresztül a *Kék acél*ig, ahol maga a rendőruniformis válik a történet végére álruhává). A pályaválasztás hátterében ezúttal is trauma vagy pszichés probléma lapul (a *Kék acél* és a *Szerelmi bűntények* esetében brutális apafigura árnya kísért, a *bűn vonzásában* és a *Bűnös ösztön* rendőrőit a sötét oldal izgalmi, a hatalom és erőszak vonzzák), amelyek destruktív hatással vannak a magánéletre. Egyik hősnő sem képes tartós kötődésre, ám ezt nem kezelik olyan lezseren, mint hasonszőrű férfitársaik – szeretnének stabil kapcsolatot, ugyanakkor képtelenek megbízni a férfiakban és mint kiderül, bizalmatlanságuk egyszer sem alaptalan. Ezek a zsarunőfilmek a férfienlenek felett aratott győzelem ellenére épp azért válnak noir-történetekké, mert egyöntetűen a kísértés és bűnbe csábulás melodramai meséjét mondják fel a bűnfilmes díszletek között, még akkor is, ha a thriller-szál minden esetben az antagonistá meglakolásával zárul. Mi sem jelzi ezt szebben, mint a női rendezők erős zsánervonzalma a csábító alfahímekhez, akikről mindig kiderül, hogy alattomos, önző és manipulatív gonosztevők: afféle *homme fatalok*, akikben épp oly dőreség megbízni, mint Phyllis Dietrichson-ban, Brigid O'Shaunessy-ben vagy épp Catherine Trammelben. Míg azonban az *Elemi ösztön* végén a detektív hős boldogan elmerül az „élünk mint hal a vízben és baszunk mint a nyulak” mámorában, mit sem sejtve az ágy alatt heverő jégvágóról, addig Bigelow, Borden vagy Deitch hősnője a fináléra magára marad áruól szereleme véres testével. Szívszorítóak ezek a műfaji duplacsvarovok, hajszálpontosan a thriller és noir pengeélére helyezve: egyfelől ott az eksztázis, ahogy a hősnő jól megérdemelten szitává lövi a szemét pasit, másfelől ott az aljas utcák üressége, ami ezután várja (az öt filmből éppen a két színésznő/filmes feleség, Locke és Shea alkotása zárul klasszikus szerelmi happy enddel, méghozzá egy nemes lelkű zsarutárssal).

Ami ezeket a filmeket markánsan megkülönbözteti a férfimesterek kezéből kikerülő bűndramáktól, az nemcsak a szupercsacso-antagonisták sötét alakja (amelyet szintén csak Costa-Gavras mert bevállalni, de még ő is a finálé erőteljes kompromisszumával, esendő szerelmes férfit faragva a bős rasszistából, aki jóformán öngyilkossággá alakítja a végső leszámolást). Noha a korabeli rendezőnők is szinte egyöntetűen tragikus noir-alakként jelenítik meg hősnőjüket (lásd még *Campion Nyílt sebét* vagy Kusama *Pusztítóját*), a körülötte lévő világot inkább szubjektív olvasatként, mintsem a Lumet vagy Costa-Gavras filmjeiben szereplő objektív társadalmi valóságként ábrázolják – akárcsak az akkoriban készült női bűnfilmek túlnyomó többsége (*Harapós hölgy, Siesta, Dobozba zárt szerelem, Poison Ivy, Meztelen halál 2.*). Hatalmas különbséget jelent, hogy egy film azt állítja, a rendőri pályát választó nők torzult személyiségek és bukásra vannak ítélve (ne feledjük, még Clarice Sterling is alulmarad Dr. Lecterrel szemben) – vagy azt, hogy ezek a nők ilyennek látják/érik magukat. Miként a klasszikus noir táptalaja a frusztráció, tehetetlenség, elidegenedés alapérzése volt a világháború utáni férfilelekben – és a neo-noir revíziós hulláma is részben vietnámi importnak számít –, úgy a női noir felvirágzása is egy komplett generáció csalódásából fakad: ezúttal a másik nemnél, az ultrakonzervatív Reagan-érában, egy hősieles küzdelem után, amely az előző évtizedben átfórmálni látszott az évezredes gender-tradíciókat. Monokrómra szűrt képek, bizarr nézőpontok, légies kameramozgások, expresszív *chiaroscurók*: a *Harapós hölgy*, a *Kék acél*, a *Szerelmi bűntények* vagy akár a *Bűnös ösztön* sejtelmes álomvilágba helyezett lidércnyomások, ahol a férfirétek sötét varázssal láncolják magukhoz a hősnőket, fittyet hánynak a történetlogika törvényeire és szinte legyőzhetetlen túlvilági lényeknek tűnnek. Az ellenük való harc sokkal inkább a hősnőbe vert félelmek (brutális apák) és szexuális elnyomás (szadista szeretők) leküzdéséről szól, a sötét végkifejletek tanúbizonysága szerint inkább kevesebb, mint több sikerrel: míg a 90-es évek erotikus thrillerei erős nemek voltak a *female power*-re, a női noirok inkább gyenge igeneket jelentettek rá – szomorú szépségük mai szemmel nézve megrendítő. •