

Hilary Radner

Új Hollywood új nője. Gyilkosság gondolatban – Sarah és Margi

Absztrakt

Hilary Radner tanulmánya a közelmúlt két kultuszfilmjének, a *Terminátor 2.* és a *Fargo* példáján azt vizsgálja, hogy a klasszikus hollywoodi filmben a nőiség reprezentációjaként szolgáló *femme fatale* figura milyen változásokon megy át. Tézise szerint az elemzett filmek női figurái által közvetített testkép nagyban eltér a korábbi filmek reprezentációitól, amennyiben ezek - eltérő módon - nem egy erotizált és egyben fetiszizált testképet visznek színre. A *Fargo* „kozmológiája” egyben elutasítja azt, hogy a filmet mint látványt egyfajta hallucinációs kompenzációként, a patriarchális „ökonómia” részeként értelmezzük: a *Fargo* a határvidékek, a pionírok, a felfedezőik mítoszát helyezi hatályon kívül. Ennek a „mítosznak” vagy narratívának a dekonstrukciója a nőiség szerepének, a női test újfajta inszenírozása révén történik.

Szerző

Hilary Radner a University of Notre Dame docense. *Shopping Around: Feminine Culture and the Pursuit of Pleasure* című könyve 1995-ben jelent meg, társszerkesztője a *Film Theory Goes to the Movies* és a *Constructing the New Consumer Society* című köteteknek.

Új Hollywood új nője. Gyilkosság gondolatban – Sarah és Margi

Mit keresek én itt? (nevetés) Mindenek előtt méltatnám azt a nagyon is átlagon felüli női csoportot, akikkel együtt jelöltek. Nekünk, ötünknek szerencsére megvolt a lehetőségünk – nem csak alkalmunk, hanem lehetőségünk – gazdagon összetett karaktereket játszani, és gratulálok a *Working Title* és a *Polygram* producereknek [...], hogy megengedték a rendezőknek, hogy önálló szereposztó döntéseket hozzanak, a minőséget alapul véve, és nem csak a piaci értéket. Bátorítanám az írókat és a rendezőket, hogy továbbra is ilyen valóban érdekes női szerepeket találjanak ki, és ha már azon vannak, akkor a férfiaknak is kitalálhatnak néhányat.

Frances McDormand, Oscar díjátadás, 1996, Legjobb színésznő díj



Frances McDormand a Velencei Filmfesztiválon (balról a harmadik)

Frances McDormand feltűnően rendhagyó alakja volt az 1996-os év Oscar gálájának – (1997. március) – ezt a rendhagyó jelleget kihangsúlyozta a különbség közte és Juliette Binoche között, aki abban az évben a legjobb női mellékszereplőnek járó Oscart nyerte el. Binoche ragyogást árasztott, átsuhant a színpadon, és a helyzetnek megfelelően zaklatott volt. Sikerült megsértenie a veterán hollywoodi sztárt, Lauren Bacallt, miközben megpróbálta tiszteletét leróni. McDormand egy nagyon egyszerű, a hollywoodi sztenderdhez képest puritán kék ruhát viselt, Binoche választékosan pazar estélyi ruhájához képest. McDormand félszegen ment fel a lépcsőkhöz, sápadtnak látszott, nem viselt sminket, csupasz háta pedig inkább izmosnak tűnt, semmint

erotikusnak. Mereven lépdelve ment át a színpadon, mint egy helyét vétett „butch” a „femme” szerepében.^[1] Bár nyilvánvaló volt a meghatódottsága, elég önuralma volt, hogy inkább méltósággal, semmint patetikusan viselkedjen jelölt társaival szemben. Ahogy a kamera egyesével elidőzött a társain, még inkább hangsúlyossá vált, hogy McDormand elutasítja a hollywoodi sztár szerepét. A „vesztésekről” készült klasszikus közelképek úgy tűnt, hogy arra szolgálnak, hogy bekeretezzék a csillogó ajkakát, az ékszerrel díszített nyakakat és a bonyolult hajköteményeket, melyek a négy másik jelöltet jellemezték, és ami gyakran éles ellentétben állt a szerepekkel, amelyeket eljátszottak. Frances McDormand – annak ellenére, hogy az Oscart tartott a kezében -, nem illett a helyhez.

A feministák leszólhatják önalávető rajongását az író-rendező férje iránt – akiről a köszönő beszédében azt állította, hogy „nőt csinált” belőle. Ő maga is ironikusan kommentálta a forgatásról szóló megjegyzéseiben: „Ez az első alkalom a tizenkét év során, amióta lefekszem a rendezővel, hogy megkapom a munkát, minden kérdés nélkül”.^[2] Története sok tekintetben beleillik a hollywoodi sémába.^[3] Annak ellenére azonban, hogy túlságosan is ismerősnek tűnik, története mégsem illik bele ebbe a sémába. Új Hollywood új női gyakran ellentmondásos pozíciókat foglalnak el, melyek által történeteik – miközben megerősítik az uralkodó modellt – „megakasztnak” bizonyos mozzanataikban, és felfejtik az ismerős narratívát, legalábbis helyenként és átmenetileg. Bárhogy is legyen, az *apóriának* ezek a mozzanatai nyitottá teszik az elbeszéléseket más elbeszélésekre, a nőiség más történeteire. Mi is a jelentősége ezeknek a mozzanatoknak? Íródtak-e be változások ebbe a reprezentációs rendszerbe, amelyet Raymond Bellour újra és újra olyan gépként jellemez, amely az állam és a család kölcsönösségén alapul, és amelynek a célja a heteroszexuális pár megteremtése?^[4]

A „psychofemme” népszerűsége – hogy egy cikk címét idézzem, amely a *Mirabellában*, egy iskolázott olvasótábornak készült női magazinban jelent meg – az általános aggodalomra utal, ami a párkapcsolatok státuszát illeti a kortárs kultúrában.^[5] Glenn Close és Sharon Stone kitűnik a klasszikus Hollywood azon hagyományos *femme fatale*-jének megformálásában, aki „pszichóvá” vált, és aki többé már névlegesen sem áll a férfi irányítása alatt. A magazin ezt a szerepet a félresiklott heteroszexualitás figurájaként emeli ki. Vajon a „psychofemme” a nő elmebajának a kifejeződése, akit a heteroszexualitás őrzött meg? A heteroszexualitás végérvényesen elmebetegségnek van kikiáltva? Ez a nőalak esetleg az egészséges válasz a férfi eredendő és sokkal fundamentálisabb esztelenségére? Stanley Cavell szerint a klasszikus hollywoodi paradigmán belül a filmek egy típusa „a férfiasság azon eszméje” körül forog, amely „önmagában tekintve aljas vagy szadisztikus”. Cavell azt sugallja, hogy a klasszikus hollywoodi moziban a „férfi [...] aljassággal szennyezett”.^[6] A stúdiókorszak filmjeiben, amelyeket Cavell vizsgál, ez a „romlottság” vagy a nők áldozatvállalásában fedezhető fel (melodráma), vagy a nők belenyugvásában a férfiak gonoszságának traumájába, a nő „megnevelésében”, ahogy azt Cavell megfogalmazza (újravezetési komédia). A „psychofemme” elutasítja ezeket az alternatívákat, az önkorlátozásnak ezeket a programjait, melyek nem ingatják meg a heteroszexualitás hajóját. A „psychofemme” azt kérdezi: hogyan reagálhat a nő, amikor ezt a gátságot a heteroszexuális férfi definitív

tulajdonságaként ismeri fel, amikor látja a férfi megkerülhetetlen elmebaját a hollywoodi mozi történetében?

Az erre a kérdésre adott válaszként Hollywood létrehozta a *femme fatale* egy újabb generációját, a „psychofemme”-ot – a nőt, aki elutasítja a férfi erőszakot. Erre két kiemelkedő példát is találunk a kortárs hollywoodi filmekben: a *Terminátor 2. Az igazság napját* (1991) és a *Fargót* (1996). Ezekben a filmekben közös, hogy felvetik a férfi esztelen erőszakosságának, a halál, pontosabban a gyilkosság örült erőszakosságának a kérdését. A *Terminátor 2.* a „psychofemme” értelmi alapját annak logikus (és extrém) határáig viszi, miszerint csakis az etikai parancs mániákus (erőszakos) követése ad megfelelő választ a férfi esztelenségére. Ehhez hasonlóan a *Fargo* olyan kozmológiát épít fel, amelyben csakis az örülettel határos, mindent elsöprő etikai parancs által irányított nő képes ellenállni a férfierőszak teremtetten káosznak. Az etikai imperatívusz, amely ezeknek a főhősöknek a cselekedeteit nyilvánvalóan irányítja, megkülönbözteti őket a hagyományos *femme fatale*-októl. Maguk az elbeszélések annak a tágabb problematikának a szimptomatikus bemutatását kínálják, amely a női kultúra és a férfierőszak közötti kapcsolatból adódik.^[7] A nőiség kérdése és válasza a férfi erőszakra a populáris kultúrában igen gyakran megjelenik. Ez a válasz legkézzelfoghatóbban talán a test reprezentációjának a terminusaiban nyilvánul meg, amely testen a legláthatóbb módon megy végbe a férfi erőszak, és amelyet a nő mint a harc és a hatalom területét szerzi vissza. A testtel való ilyen törődés jelöli ki a jelenkori nő krízisének legfontosabb területét az arra irányuló törekvésében, hogy létrehozza a női identitást, és minden bizonnyal fontos szerepet játszik a női kultúra egészében is. Így nem véletlen, hogy a konkrét női testhez kapcsolódó paradoxonok sora jellemzi az olyan egy-ötletes film narratíváját,^[8] mint amilyen a *Terminátor 2.*, amely a nő azon kísérlete körül forog, hogy megmentse az emberiséget a férfi erőszakától és robotjaitól.

A Cameron-film kritikai elemzése többnyire annak az átalakulásnak a szerepét hangsúlyozza, ahogy a kiborg gyilkosból apává válik.^[9] Ezzel ellentétben a populáris kultúra és a női nézőközönség általában azokon a változásokon akad fenn, amelyek a női sztár, Linda Hamilton testen mennek végbe. A *Terminátorban* (1984), amelynek a *Terminátor 2* a folytatása, Hamilton teste tisztán heteroszexuális összefüggésben jelenik meg: a kamera hosszasan elidőzik törékeny, kerekded és termékeny hajlatain a film egyetlen szexjelenetében. Ez az egyetlen légyott, amely mintha azt szolgálná, hogy bizonyítsa házasságra érettségét, azt a valutát, amely forgalomba hozható a férfiak között, és amely valószínűtlenül vezet a terhességéhez. A film utolsó jelenetében a terhesség képével úgy találkozunk, mint az infláció, mint a női test ügytelenségének, sebezhetőségének jelével, ami egyben erejének forrása is. Ezt az erőt hangsúlyozza a főhősnő új határozottsága és eltökéltsége, ahogy hozzáértően vezeti a négykerekűjét Mexikó vad tájain keresztül, hogy szembesüljön rendhagyó sorsával. Ez a sors olyanként jelöli meg őt, mint aki kívül esik a cseregazdaságon, mint akinek a terhességéből következően összemérhetetlen a helyzete. Ezt a sorsot egy gyilkosság határozza meg, amely lehet, hogy a jövőben már be is következett, és amelynek a megszületendő fia az áldozata. Ez a meg nem született gyermek, akinek az a rendeltetése, hogy megmentse az emberiséget, visszaküldi az apját a múltba, hogy az anyja

megtermékenyítésével biztosítsa a jövőjét, amelyben most él. Így a fia adományozza neki azt a gyereket, aki ő maga.



*Sarah Connor (Linda Hamilton)
a Terminátor – A halálosztóban
(The Terminator. James
Cameron, 1984)*



*Sarah Connor (Linda Hamilton)
a Terminátor 2. – Az ítélet napja
ban (Terminator 2: Judgement
Day. James Cameron, 1991)*

A *Terminátor 2*-ben az elbeszélésnek ez a csavart logikája annak a hiper-racionalitásnak a megnyilvánulása, amely Sarah Connort (a Linda Hamilton által játszott szereplőt) és az elmezavarát jellemzi. A férfiak erőszakossága vezet a gépek uralta jövő örületéhez. Kizárólag a nő racionalitása, amely magának a racionalitásnak a határát jelöli ki, képes megmenteni az emberek/férfiak fajtát [„man” kind]. Annak leszünk a tanúi, ahogy a férfiasság és a nőiesség hagyományos szembeállítása, amely szembeállításban a férfi a racionalitással, a női az irracionalitással társul, a feje tetejére áll. Nyilván, a filmben úgy tűnik, hogy a férfiak racionálisan járnak el. Kezdetben még Connor fia is meg van győződve anyja örületéről. Mégis a férfiak racionalitását a végtelen profit logikája adja, amelyben a hasznos hajtó vállalkozás válik az értelemmel bírás mércéjévé, tekintet nélkül a következményeire. Sarah Connor kísérletet tett arra, hogy egy másik érvényességi mezőt juttasson érvényre, ezért elmeegógyintézetbe zárták. Innen kell megszöknie, hogy megmentse a fiát (és az emberiséget) a jövőtől.

A nőiségnek ez a paradox formája Jacques Lacan Antigoné leírására emlékeztet, mely szerint Antigoné annak a határnak a bevésődése, amely az emberi és a nem emberi között húzódik. „Antigoné úgy jelenik meg [...] mint az emberi lény tiszta és egyszerű kapcsolata mindazzal, aminek csodálatos módon ő válik a hordozójává. Tudniillik azzá a jelölő töréssé válik, amely rettenthetetlen erőt kölcsönöz neki, hogy mindenki mással szemben, aki vele szembeszegül, az legyen, aki.”^[10] Az angol fordításban megváltozik az eredeti nem megjelölése.^[11] „Ő-ből” [she] – Antigonéból – „ő” [he] lesz, aki a „hatalmat” birtokolja.^[12] Ez az eltolódás arra az átalakulásra utal, amely Sarah Connor testén jelenik meg, akit kezdetben a terhesség, legvégül pedig egy tudatos döntés változtatott meg, és ami ahhoz vezetett, hogy a teste a tevékeny akaratot kezdte el jelölni.^[13] Más szóval csak az abszolút racionalitásnak, az emberiség megmentését célzó etikai imperatívusznak való örült elköteleződése az, ami az emberiséget mint olyat megóvjá. Ez az örültség, amely az ő „rettenthetetlen” akarataként a testére írva jelenik meg, a testet megkerülhetetlenül valami mássá teszi, mint ami ő maga, vagyis a jelölés határán lévő jellel alakítja – a természet (mint anyaság) afirmációjává, egy nem természetes test előállításának révén. A női test így számos átalakuláson megy át, beleértve a terhességet is.



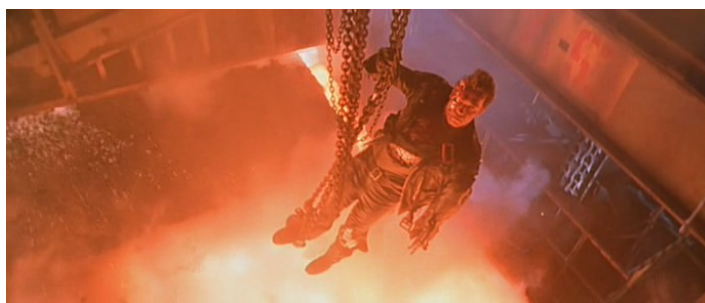
Világpusztulás (Terminátor 2: Az ítélet napja [The Terminator: Judgement Day. James Cameron, 1991])



Hamilton testének átalakulása

Az a tény, hogy ez nem valós – hanem fiktív – átalakulás, nem csökkenti ennek a képnek az erejét. A terhesség által okozott változások ismerős, ha nem is mindig megnyugtató tényei az ember szaporodási biológiájának.^[14] Connor/Hamilton életet ad egy gyereknek és egyben egy „új önmagának egy új testben”, amely megkeményedett, megedződött, kis mellűvé és feszsévé vált. Ez a test dacol a szülés utáni nőről kialakult sztereotipikus képpel, amely a nőt általában gyengébbnek, sebezhetőbbnek mutatja a terhesség megpróbáltatásainak következményeként. Connor/Hamilton karja izmos és edzett, amit az ujjatlan póló („izompóló”) ki is hangsúlyoz, amelyet mindig hord, és amely inkább a karját, semmint a mellét teszi a csodálat tárgyává. Ez a test gyakori tárgya volt a vitáknak; átalakulásának történetét a sajtó a narratíva egyik fontos elemeként tárgyalta.

Az *Us* magazin 1991. szeptemberi számában feltett kérdésre – hogy „miként sikerült egy 34 éves nőnek, akinek kevesebb, mint egy évvel a forgasztás előtt fia született, olyanná alakítania a testét, ahogy egy kiborg kinéz? [...] – Hamilton azt válaszolta, hogy ez három hónapos intenzív tréning eredménye: futás, biciklizés és edzés Anthony Cortes személyi tréner felügyelete alatt.”^[15] Fontosak a változások, amelyet Hamilton az edzőjének a segítségével a terhességét követően az izomzatán végrehajtott, mert a nézők tudják, hogy azok „igaziak”. Ez az új izomzat az igazolható jele a teste felett szerzett uralmának. Ez a pszichikai szimbóluma annak, hogy nem csak a saját sorsát, hanem végül az egész emberiségét is képes irányítani. Ez a test az erotikus vonzerő határát jelöli ki. E gesztus a test státuszát az emberi és a gépi közötti határként fogalmazza meg.



A cyborg önfeláldozása

Az emberi és a gépi közötti határ olyan határ, amelyet a *Terminátor* filmek különböző síkokon újra és újra játékba hoznak, legfeltűnőbben éppen a sztárok testein keresztül. Időnként, ahogy a film

újra és újra felhívja rá a figyelmet, Sarah kiborg szövetségese (Arnold Schwarzenegger) inkább tűnik emberinek, mint Sarah Connor maga, mindazonáltal Sarah az az embergép, aki az emberiség megmentésének etikai imperatívuszát testesíti meg. Mániákus megszállottsága hozza létre az örületet, amely kijelöli a normalitás lehetőségét. A gép racionalitása által képviselt férfi-örületet csak a nő örült racionalitása képes megsemmisíteni. Ezt az örült racionalitást osztja meg a kiborggal (Schwarzeneggerrel), akit azáltal „humanizál”, hogy megtanítja neki az önfeláldozás szükségességét. Sarah és fia belőle teremtenek anyát. A film végén a kiborgnak el kell pusztítania önmagát, hogy biztosítsa az emberiség túlélését. Ez az áldozat azáltal vált lehetővé és értelmessé, hogy Sarah Connor már feláldozta saját normalitását.

Nem meglepő, hogy Susan Jeffords filmesztéta ezt az átalakulást az anyaságként értett nőiség szörnyűséges eltörléseként írja le.

Sarah Connor figurája a második filmben megismétlődik, és az ellenkezőjébe fordul át. Az elsőben bizonytalan volt, félt, és gyenge volt; az újjászületett figura erős akaratú, félelem nélküli és erős [...]. Az „új” Sarah Connor úgy néz ki, mint az a zsoldos, akivé a közbeeső évek során készült. Katonai ruhákat és nehéz fegyvereket hord, és teljesítendő küldetése van. Az új, erős karakter végső bizonyítéka, hogy még a fiát is elfelejti szeretni. ^[16]

A sajtó is kiemelte annak az anyaságnak a „nem természetes voltát”, amelynél az emberiség túlélése elsőbbséget élvez a gyermekhez való érzelmi kötődéssel szemben. Hamilton azt nyilatkozta a *Village View*-nak, hogy „eléggé nehéz volt visszatartania Eddie Furlong iránt érzett természetes anyai ösztöneit, aki filmbeli fiát, John Connort alakította”.^[17] Egy bizonyos nőiesség eltörlése ellenére, vagy talán éppen ezért, a női nézők vég nélkül és irigykedve kommentálták ezt a figyelemre méltó új testet. Ezek a reakciók a *Shape* magazin (egészséggel és a testgyakorlással foglalkozó női magazin) egyik mostani cikkének a megfogalmazását visszhangozzák: „Ha van bicepszed és tricepszed, kinek van szüksége gyémántokra?”^[18] Úgy tűnik, mintha a nőknek le kellene mondaniuk az anyaság, a házasság, a nőiesség (gyémántok) egyértelműen látható jegyeiről, hogy az anyaságot mint a cselekvőség egy formáját felvállalják. Ez Sarah feladata, megint Lacant idézve, „hogy reprezentálja azt a radikális határt, amely létezése egyedi értékét affirmálja”^[19] – Antigoné esetében ez a bátyjára, Sarah Connor esetében a fiára vonatkozik – legvégül magára az emberiségre a *Terminátor 2.* kozmológiájában.

Antigoné kérlelhetetlensége sehol sincs megmagyarázva. Vele ellentétben a két film egy folyamatot ábrázol, amely során Sarah Connor az „átlagos” nőiességből az „átlagon felüli” nőiesség felé mozdul el. Anyából „macha killerette”-é^[20] válik, Lacan Antigonéjává változik, a férfiak örültsége saját határáig tolja, és nem mutat „sem félelmet, sem szánalmat”.^[21] Ez a gyilkos teste – és ugyanakkor egy gyilkos test. A *Terminátor 2*-ben az új test úgy jelenik meg, mintha válasz lenne Sarah álmára, amelyben az emberiség kihalásának válik a tanújává – annak a „holocaustnak” a tanújává, amellyel a film kezdődik. A film sajátossága, hogy benne álom és tapasztalat szintaktikailag összemosódik; nézőként utólag jövünk rá, hogy egy álmot láttunk, Connor rémálmat. Bárhogy is legyen, ez a rémálom az igazság státuszára tesz szert a narratívában. Annak a

halálnak az igazságára, amely már megtörtént a jövőben, ha Connornak nem sikerül megváltoztatni a jelent.

Amikor Connornak sikerül megváltoztatnia a jelent, ugyanúgy, ahogy megváltoztatta a testét is, a narratíva egyes mozzanataai a nézőt visszairányítják a nőiesség és anyaság ideálja felé, amely megérti, de nem bocsátja meg Connor szörnyeteg mivoltát. A film végkifejletében Sarah áldozatát a kiborg hajtja végre, ő pedig visszatér az „anyasághoz”. Sarah és a fia barátságosan elhajtanak az újfent ismeretlen jövő felé, ahol a fiú ténylegesen azzá a gyerekké válik, aki sohasem volt. A fiú többé már nem az emberiség megmentője, hanem egy gyerek, akinek a jövője nem jósolható meg. Hamilton szintén tervezte, hogy nőiesebbé alakítja a testét. „[...] most, hogy a *Terminátor 2*-nek vége, azon dolgozik Cortes-zel, hogy fenntartsa, de módosítsa az alakját. »Kicsit nőiesítenem kell az alakomat«, nyilatkozta [...].”^[22] Akárhogy is, ez az új „nőiesség” ugyancsak kihangsúlyozza a testet, mint az átalakulás terepét. Ez egy igen fontos, intertextuálisan terhelt asszociáció marad.

Linda Hamilton különleges átalakulási történetét, túldeterminált kapcsolatát a nőiességgel és a testével más, hasonló történetek váltották fel és egészítették ki, mint amilyen például Demi Moore története. Terhességét és „újraformálódását” a *Vanity Fair* a nyilvánosság előtt dokumentálta. 1991 augusztusában a magazin címlapján tűnt fel; meztelen hasa Annie Leibovitz fotóján jelezte az állapotát. Ezt a képet botrányosnak tartották. Kevésbé botrányos, de ugyancsak „sokszor kibeszélt” címlapfotó jelent meg róla 1992 augusztusában (szintén a *Vanity Fair*-ben), amelyen öltönyt rajzoltak Demi Moore most már újjáformált, erotikusan ábrázolt, hajlékony, a korábbi kiteltségéből, a terhesség megpróbáltatásaiból felépült testére. Ez az újjáalakulás különbözik Hamiltonétól, mivel inkább a nyilvánosság tekintete előtt önmagát uraló érzéki testet hangsúlyozza, nem pedig a cselekvésre kész testet (ez Hamilton esete). Paradox módon az akcióra készség a filmszínészek világában a „kamera tekintetére” való felkészültséget jelenti, mint ahogy azt Moore későbbi tevékenysége bőségesen bizonyította. Noha Moore-t gyakran dicsérték a testéért, a testetlenített, inkább a terhesség, semmint az akarata által „kipárnázott” McDormand volt az, aki 1997-ben megkapta a legjobb színésznőnek járó Oscart.

Azáltal, hogy egy Hollywoodhoz „nem illő” hősnőt helyez előtérbe, a *Fargo* a leginkább sokatmondó annak az átalakulásnak a tekintetében, amelyen Hollywood új nője átesett –mindenek előtt azért, mert világosan utal a test újrafogalmazására. Azt lehet mondani, hogy enneka testnek az átalakulása a *Terminátortól* a *Terminátor 2*-ig a női kultúra meghatározó vonulatán belül jelentkező folyamatot reprezentálja, amikor a női testet a cselekvésnek és a megvalósításnak a heteroszexualitáson kívüli területként veszik tulajdonukba, mégpedig az önmagaság jellegzetes technológiáinak a használata révén. A *Fargo* a *femme fatale* testétől, mint a voyeurisztikus tekintet tárgyától, egy másik irányú elmozdulást visz színre. Hamilton teste a nézőt az erotika határával szembesíti; ez az erotika van megtagadva és eltörölve a *Fargo* kontextusában. Margie (Frances McDormand), a *Fargo* hősnője, elutasítja, hogy eljátszsa az erotizált test szerepét. Elutasítja, hogy a mozizás helyzetére jellemző fetisiztikus szkopofília tárgyává váljon – ez az a szerep, amelyről Laura Mulvey kimutatta, hogy azt történetileg a „nőnek” tulajdonították, és ez határozta meg a nőt mint olyat a klasszikus hollywoodi moziban.^[23]

A fetisizált test a félreismerő test – olyan test, amelyet a hímnemű szubjektum tagadása hoz létre, aki azt hiszi, hogy a nő nem kasztrált, és hogy az anya mindenható (noha tudja, hogy nem ez az eset áll fenn). Ahhoz, hogy a *femme fatale* mint fallikus nő varázsa fennmaradjon, szükségszerűen – Stanley Cavell szavaival – „a halál adományozójává” válik. Noha a halál késleltethető, a szubjektum mégis ugyanúgy részt vesz a halál ökonómiájában.^[24] A *Fargo* kiindulási pontja az eldöntetlenség pillanata, amely kívül esik a tudás határán. A filmben *Fargo* helyszínnek is alig nevezhető, hiszen a film narratívája Brainerd, Minneapolis és egyéb helyszínek – mondhatni a semmi – közötti utat járja be.



Megdermedt tél, fehér mezők, két fény (Fargo. Joel Coen, 1996)

David Denby, a népszerű kritikus így fogalmaz: „A megdermedt télben, a fehér mezőkön és a fehér levegőn keresztül egy kocsi közeledik felénk. A fehérség úgy burkol be mindent, hogy nem tudjuk megmondani, hol húzódik a föld és a levegő határa”.^[25] Az emlékezetes kezdő jelenetben a két fény, amelyben a nézők később azonosítják az autó elülső lámpáit, idegtépően lassan közeledik

a vászon szó szerint értendő fehér „haván” keresztül a kamera felé.

A forma kiemelkedik és értelmezhetővé válik, de ez a megértés és tudás egyben kijelöli annak a határát, ami tudható és megérthető. Ahogy az elbeszélés kibontakozik, egyben világossá válik, hogy ez a határ a test és egyben mindannak a határa, amit a test kínál fel az identitás terepeként. Bárhogy is legyen, az itt megjelenő test nem a klasszikus Hollywood fetisizált teste. Ez a test dacol a fetisizmussal; az arra irányuló voyeurisztikus vizsgálódás révén ígéz meg, hogy mi lehet egyáltalán ez az új test.



A rendőrnő testének igényei vannak (Fargo. Joel Coen, 1996)

A *Fargo* középponti szereplője egy rendőrnő, Margie, Marge Gunderson nyomozótiszt, akinek feladata egy gyilkos kilétének a felderítése. A rendőrnő megérdemli a kamera tekintetét, noha bizonyos értelemben testetlenítve – „kiürítve” – jelenik meg: anélkül a fetisiztikus mag nélkül, amely Hollywood ikonográfiájában a nőiességet mint olyat meghatározza. Nem azért jelenik meg testetlenítve, mert hiányt szenved valamiben, hanem a „test” mértéktelensége miatt, amit a nyilvánvaló terhessége képvisel, és amire a film során mindvégig hivatkozik. A rendőrnő testének igényei vannak: állandóan eszik, hány, öltözik; ez a test tolakodó és szembetűnő. Gátolja a hősnőt a mozgásában azáltal, hogy közé és az őt körülvevő tárgyak közé furakszik, nem utolsó sorban pedig amiatt, mert nem kínálkozik fel a nézői voyeurizmus tárgyául. Ez a test inkább diszkrétan van eltakarva – noha nincs elfátyolozva. Ebből következően a test ereje abból a nagymértékű lehetetlenségből fakad, hogy felébressze erotikus érdeklődésünket. Ez a terhes rendőr, ez az új *femme fatale*, akinek végzetszerűsége megfejthetetlen marad, nem gyilkol, miközben elkapja az emberét. Letartóztatja a gyilkosokat, akiknek nem sikerül felismerniük őt azért, mert olyan, amilyen. Ugyanolyan kibetűzhetetlen, mint a táj, amelyben lakik, és amely ugyanúgy meghatározza őt, mint John Wayne-t a Monument Valley.

Mint rendőrnő Margie Gunderson inkább a törvényt, semmint a vágyat képviseli, mivel a törvényt inkább az állhatatossága, semmint a monumentalitása jellemzi. Ő az a „főnök”, aki megoldja azt a hármassággyilkosságot, amely beszennyezte városa fehér havát, és az ő „gyönyörű napját”, ami, ne feledjük, úgy jelenik meg a számunkra, mint vég nélküli hóvihár. „Kérlelhetetlensége”, ahogy a törvényt szolgálja, az egyetlen erő, amely képes megállítani, szó szerint, a férfiak esztelenségét. A férfiak között a vágy szabadon áramlik, látszólag minden törvényi akadály nélkül, kivéve a

nyereség logikáját. Ez az a logika, ami a *Terminátor 2*-ben az emberiséget fenyegeti, és amelyet Connornak a saját racionalitásával kell ellensúlyoznia. „Csak pénzre van szükségem”, mondja Jerry Lundegaard (William H. Macy), amikor megpróbálja elmagyarázni a két banditának, Carl Showalternek (Steve Buscemi) és Gaer Grimsrudnak (Peter Stormare), hogy miért akarja elraboltatni velük a feleségét. Noha a két gengszter nincs meggyőződve a terve „értelméről”, mégis beleegyeznek, talán, mert nekik is csak pénzre van szükségük. A halál, amely mindig együtt jár a test szörnyű megcsonkításával, szintén úgy jelenik meg, mint ami nélküli a pszichikai levezetésből fakadó értelmét – a válaszreakció látszólag tiszta pillanatainak eredményeként történik meg, amely során a test mint ágens és tárgy elveszíti „humán” meghatározottságát.

Ez az irracionális test (a test, amelyet a válaszreakció határoz meg) önmagát férfiként határozza meg. Szimptomája, mint a gyilkosság pillanata, egyik emberről a másikra helyeződik át. Showalter a hallgatag Grimsrud első gyilkosságát fájdalommal és megdöbbenéssel fogadja. Csak annyit képes mondani, hogy: „Ó, apám” – mintha az elveszett patriarchális rend paródiáját idézné meg. Viszont maga is gondolkodás nélkül öl, és minden megbánás nélkül egy ártatlan parkolóőrrel növeli a halottak listáját. A gyilkosság, mint egy hisztérikus szimptóma, az egyik örültről a másikra ragad – és ezek mind férfiak. Wade Gustafson, az elrabolt feleség apja is fertőzött – Showalter pusztán csak hamarabb lő. A gyilkolási szándék minden férfit megfertőz a filmben, ahogy látni fogjuk, még Marge férjét, Normot is.

Velük ellentétben a filmben a nők – a feleség, akit elraboltak és megölték, a prostituáltak – mind „értelmet” próbálnak csíholni korlátolt lehetőségeiken belül. Ha ők is elátkozottak, akkor az inkább butaságukból, semmint erőszakosságukból következik. Ők feleségek, prostituáltak saját lehetőségek nélkül – ezért képtelenek megíúsítani a férfiak esztelenségét. Leggyakrabban áldozatok; néha elmenekülnek, de nem az erőszak képviselői. Ha férfiak is tartoznak ebbe a kategóriába, akkor az csupán azt illusztrálja, hogy nem fejthető meg a társadalmi nem a test funkciójaként a narratíva kontextusán belül. Egy férfi azáltal menekülhet a neme fertőzöttségétől, hogy aláveti magát a nő intelligenciájának. A brainerdi férfiak, kezdve Normmal, alávetik magukat a nő intelligenciájának, és így, legalábbis átmenetileg, elkerülik a sorsukat.

A nők azonban másfajta korlátozásoktól szenvednek. Ezek a korlátok a legjobban Wade felesége, Jean (Kristin Rudrud) esetében mutatkoznak meg. A férje által felbérlet gengszterek megkötözik, és bekötik a szemét, szó szerint megfosztják cselekvőképességétől, és így foglyul ejtői érzéketlenségének válik az áldozatává. Az ő sorsával kapcsolatban mindenek előtt az a kérdés kísért, hogy egyáltalán miért ment férjhez Jerry-hez? A válasz talán az apjában rejlik, aki mint a család patriarchája, mint sikeres önmegvalósító ember a pénz erőszakosságának megtestesítője az arra irányuló értelmetlen vágyában, hogy „még többet” halmozzon fel. Még alkudozni is próbál lányának^[26] elrablóival. Jerry-nek emlékeztetnie kell őt arra, hogy „Ez nem lóvásár, Wade”. Jerry örülete nyilvánvalóan abban a tényben gyökerezik, hogy pontosan az ellenkezőjét teszi annak, amit állít, és amiről azt reméli, hogy Wade nem teszi meg. Ő is „lókupeckedik” – csak hogy ló helyett a felesége az, akivel kereskedni próbál.

A férfivágy irracionális és a nő szerepe kerül előtérbe abban a jelenetben, ahol Marge találkozik egykori főiskolai osztálytársával, Mike Yanagitával (Steve Park), aki láthatóan bele van zúgva. A férfi szenvedélye akkor lobbant fel, amikor látta őt a tévében. A férfi tehát Marge-ot meglehetősen valószínűtlen „képként” látja, mely szerepet McDormand módszeresen elutasít. A férfit ez a kép babonázza meg, amely Margie-t, a rendőrfőnököt, Gunderson tisztet mutatja (az a kép, amely paradox módon a cselekvés hatalmát jelöli), az az erő, amellyel a nő a narratíva ágenseként, nem pedig képként van felruházva. Úgy tűnik, Marge testesíti meg a rend helyreállításának lehetőségét rendszertelen, örült életében. Minneapolisban találkoznak, ahova Margie ellátogat a hármasság gyilkosság ügyében folytatott nyomozás során; az áldozatokat a két gengszter ölt meg, miközben az elrabolt feleséget szállították a búvóhelyükre. Mindenki számára nyilvánvaló Mike megszállottsága Marge iránt, kivéve Marge-ot. Kevésbé nyilvánvaló viszont az élettörténet, amit a férfi kitalált a maga számára – az „igaz” történet, amelyet magáról mond el, és amelyben a felesége halott – talán a férfi „fertőzöttségét” jelöli, aki elbukott abban, hogy megtalálja a saját Antigonéját, és hogy alávesse magát Antigoné szigorú szabályainak.



Margie, a rendőrfőnök (Fargo. Joel Coen, 1996)

Ebben a jelenetben Marge értelmének „esztelenségére” is fény derül. Újra és újra figyelmen kívül hagyja Mike instabilitásának jeleit. Majdhogynem tisztán önkényesen rákényszeríti a férfit a saját helyzetértékelésére. Ez a csökönyösség és kérlelhetetlenség az, ami őt Antigonéval és Sarah Connorral rokonítja. Marge ugyanazzal az intenzitással és érzelemmentességgel üldözi Grimsrudot, mint amellyel Grimsrud üldözi az általa elkövetett első gyilkosság véletlen tanút.

Az illemszabályok egykedvű betartása teszi Marge számára lehetővé, hogy rendet teremtsen a férfiak teremtette rendetlenségből. Ezt az átalakítást makacsul, állhatatosan és a racionalitás végső soron irracionális követésével hajtja végre, és ezáltal megszünteti a logikai és a logikus konvencionálisan egyszerű kategóriáit. Antigonéhoz és Sarah Connorhoz hasonlóan Marge is egy olyan pozíciót követel magának, amely elbizonytalanít minden világos szembeállítást racionalitás és irracionális között, és dacol a férfiaknak az előbbi, míg a nőknek az utóbbi kategóriával való hagyományos összekapcsolásával.

És a végén elcsípi az emberét^[27] – amikor az a faaprítóba tömi a társa hulláját. Amikor a férfi menekülni próbál a széles hómezőn keresztül, szándékosan és sietség nélkül lövi meg. Miközben beviszi az őrre, a pénz és a halál közötti kapcsolaton tűnődik, melyek a férfiak világában látszólag

összemérhetők. A még több pénzből a „még több” olyan posztulátum, amelyen a narratíva alapszik, de ami számára értelmetlen. Marge kérdezőgeti Grimsrudot: „És mindezt miért? Egy kis pénzért. Tudja, az élet több mint egy kis pénz. Nem tudja? És most itt van, ezen a szép napon. Egyszerűen nem értem.” Grimsrud, aki mindig is szűkszavú volt, nem válaszol, ha egyáltalán figyel rá. Miközben a nő beszél, ő elfordul, hogy egy pillantást vessen a fejszével a kezében a városhatáron álló Paul Bunyan szoborra.



A gyilkos tettenérése (Fargo. Joel Coen, 1996)



A gyilkos tettenérése (Fargo. Joel Coen, 1996)

Itt újra rá kell kérdeznünk Marge épelméjűségére. Az ő szép napja nem más, mint véget nem érő hóvihár; Paul Bunyan-nak, a határok népi hősének, aki arról nevezetes, hogy jól tud fát vágni, több közös vonása van Grimsruddal, mint Marge-dzsal. Denby ezt így kommentálja: „A főhősnő megtalálja a modern Paul Bunyan-t, és őrizetbe veszi.”^[28] Marge elveti a határvidékek mítoszát – a legendát őrizetbe veszi, és ezáltal a nő törvényét lépteti érvénybe. De mit kínál a határ mítoszáért cserébe, ami a vágy és a halál vég nélküli ígérete, vagy még annál is több? Mi az a „többlet” az életben, amiért ő hajlandó kockára tenni az életét?

Ha van megváltó kapcsolat a filmben, akkor az Marge és Norm, a férje kapcsolata. A hálósobájuk újra és újra úgy jelenik meg a képernyőn, mint a melegség és a kényelem helye, szemben a kinti dermedt világgal. Ugyanakkor a kameramozgás, a nézőpont és a szerkesztés furcsa mód összekapcsolja a hálósobát az erőszak világával.

Marge-ot és Normot először közvetlenül azután látjuk, miután Grimsrud meggyilkolja a két tanút. A kép kisötétülése zárja Grimsrud értelmetlen hármasságát. A kép kivilágosodásával Norm műtermében találjuk magunkat, ahogy a kamera lassan mozog Norm képei és kitömött kacsái között: ezek már az átesztétizált vadon nyomai. A halál mint erőszak, noha azt kimerevíti az állatkitömés technikája, megmarad a férfi felségterületének, és elkülönül az „ágytól”, ami az otthon és a nő tere. A kamera szünet nélkül, lassan mozog előre, és a békésen alvó pár képénél áll meg, akiknek az álmát néhány pillanaton belül megzavarják azok az új események, amelyeknek mi nézők éppen most voltunk a tanúi. A filmben később Showalter bekapcsolja a rosszul működő tévét, és a vágás után azt a képet véljük látni, ami utoljára a képernyőn feltűnt, és csak utólag vesszük észre, hogy az Marge és Norm hálószobájáról készített beállítás. A szerkesztési szabályok ezt visszamenőleg inkább Marge, semmint Carl nézőpontjaként határozzák meg; bárhogyan legyen, mindenesetre van egy olyan pillanat, amikor a terek összekeveredése révén a két nézőpont egybeesik. A szereplők tereit és „pillantásait” a szerkesztés figurái összekapcsolják, és azt sugallják, hogy a házasság mint menedék bizonytalan.

Ehhez hasonlóan a film zárlata szintén átjárható tereket hoz létre, ahol a bűnözés és az otthon egybeesik. A rendőrség Jerry-t egy hotelszobában tartóztatja le; leszorítják és ütlegelik a dupla ágyban, miközben ő nyöszörög. A vágás után Gundersonék dupla ágya látható, amelyen Norm egyedül ül, a kép jobb szélén, ugyanúgy, ahogy Jerry hasal a hotelszoba dupla ágyán. Norm tévét néz, fények vibrálnak az arcán. Mi a különbség Norm és Jerry között, Marge-ot leszámítva?

A film végén, amikor Marge és Norm otthon biztonságban vannak, és fekszenek az ágyukon, akkor is van a stabilitásukban valami enyhén nyomasztó. Ez a nehézkesség lehetetlenné teszi a néző szentimentális azonosulását a házastársi boldogsággal, ahogy azt általában a hollywoodi filmek sugalmazzák. Ethan Coen ezt így kommentálja:

Marge és Norm házassága jó, és egyben unalmas; rutinosan boldogok. A hollywoodi film a boldogságot szentimentálisan és drámai módon mutatja be, míg ebben a filmben a boldogság nyomasztóan egyhangú. Ugyanakkor ez a házasság boldog és stabil, Marge jobb ember és kevésbé konfliktusos személyiség, mint a legtöbb filmünk főhőse, tehát ebben az értelemben, félretéve a többszörös gyilkosságot, ez a film a mi leginkább együttérző filmünk. [jgbox linktext:=[(29)]]Geoff Andrew: Pros and coens. Time Out. 1996. május 15-22., 24. [/ref]

Feltéve, hogy hajlandók vagyunk „félretenni a többszörös gyilkosságot”, a gyilkosságokat, amelyek megszállták a hálószobát, talán az a tény zavar minket a leginkább, hogy maga Marge „nyomasztóan unalmas”. Talán titokban az erőszakos halál felszabadító hatására vágyakozunk? A határterületek mítosza Richard Slotkin szerint „az erőszak általi megújulásba”^[29] vetett hiten (és az iránta érzett nosztalgikus vágyakozáson) alapul. Az otthon és a zárt terek új határterülete, amelyet a nő törvénye irányít, nem ad helyet az erőszaknak. A film megtagadja tőlünk a grandiózus táj és fenséges látvány esztétikai felszabadító erejét, ami kompenzálná azt a tényt, hogy a mi örült

hősiesség, a mi Shane-ünk, a mi Ethan Edwards-ünk feltartóztathatatlanul halad a halál felé. Marge úgy választja az életet, ahogy az van. A terhessége döntő szerepet játszik abban, hogy megértsük ezt a választást. És éppen ez a döntése, a készsége, hogy elfogadja, sőt, hogy örömét lelje a „kis dolgokban”, adja egyben a hősiességét és az esztelenségét. Hősiessége az elégtelen, a kevesebb győzelmén alapul.

Talán a film mint médium jellemzője, hogy a nyelv elégtelenségét tanúsítja. A klasszikus hollywoodi mozi konvenciói szerint a film a látványt a kompenzáció, a hallucinatórikus fantázia mozzanataként kínálja fel, vagy ahogy Mulvey fogalmaz, fetisiztikus kompenzációként. A *Fargo* ban a nyelv elégtelen; Marge és Norm csak egyhangúan ismételve képesek, hogy „szeretlek”. Marge a halállal úgy szembesül, hogy: „Jezzus”. Bárhogyan is legyen, itt a kép nem szolgálja a kompenzáció fantasztikus mozzanatát, ami talán közvetlenül abból következik, hogy McDormand visszautasítja a fetisiztikus tekintetet. Csak a kevesebb és egyre kevesebb marad. Hó és még több hó. Norm csak azáltal képes megmenekülni neme szennyétől, hogy hajlandó elfogadni a kevesebb és a rend etikai parancsát, amelyet Margie ajánl fel neki.

Norm élete apró dolgait Marge-nak ajánlja, aki cserében szentesíti és értelemmel ruházza fel azokat, legalábbis azon korlátok között, amelyet a „nyomasztó unalom” az értelemmel felruházásnak kiszab. Amikor Marge bemászik az ágyba, miután megoldotta a többszörös gyilkosság esetét, Norm felkínálja neki apró kis diadalát: az általa festett vadkacsát választották ki a háromcentes bélyeg díszítésére. Marge őszinte elismeréssel fogadja – noha az nem világos, hogy a hangszíne miben tér el a hízelgőtől, de kissé együgyű tanútól. „Amikor felemelik a postázási díjakat, az embereknek szükségük van kis címletű bélyegekre [...], amikor nem tudnának mit kezdeni a nyakukon maradt régiekkel.” Norm félelmeit, hogy a háromcentes bélyeg értéktelen, azáltal oszlatja el, hogy rámutat, semmi, még a bélyegek sem bírnak rögzített értékkel. A levélküldés ára mindig emelkedni fog, az ár eleve bizonytalan – innen ered a csöppnyi esztelenség, a háromcentes bélyeg szükségessége, amivel a férfiak hozzájárulnak a nő racionális rendszeréhez. Azt mondja neki: „Hé, Norm, egészen jól megy nekünk” – tudva, hogy ez minden, amit valaki elvárhat. Norm nyilván mindig „többet” szeretne. Ebben a végső pillanatban Marge „jól megy nekünk”-je azonban nem tűnik inkább ésszerűnek, mint Norm „többje”. Marge terhessége, a benne lakozó új élet jelenti azt a „többletet”, amely az apró otthoni dolgoktól függ, és kívül esik a pénz instabilitásán, valamint független attól a tereptől, ahol a dolgok értéke mindig emelkedik.

Végső soron a nő törvénye éppolyan érthetetlen, mint a férfiak esztelensége – de a nő által rögzített, önmagában érthetetlen határ teszi lehetővé a történetet, amely adott esetben értelmes lehet. A férfi, aki mindig többet akar, határok nélküli – így csak értelmetlenséget teremt, legalábbis a *Fargo* logikája szerint. A film a heteroszexualitást egyértelműen úgy mutatja, mint az egyetlen olyan kapcsolatot, amely ebben a félresikerült világban képes biztosítani a kiegyensúlyozottságot (még akkor is, ha az csak mérsékelten megbízható). Ez az erotikától sajátos módon megfosztott heteroszexualitás az anyaságon alapul – egy olyan szövetség, amely a válaszreakciók kiszámíthatatlan pillanatait által irányított gazdaság ellenében született meg; egy olyan rendszer, amely folyamatos óvatosságot követel azoktól, akik a vágy és a halál logikáját elutasítják. Ehhez

hasonlóan kimutatható, hogy Hollywood alapvetően hajlik arra, hogy azokat a szociális struktúrákat termelje újra, amelyek könnyen heteroszexualitásként és patriarchális berendezkedésként írhatók le. Legalább ennyire érdekesek talán azok az esetek is, amelyek inkább kivételeknek számítanak, mintsem szabályoknak; amikor Hollywood valami mást produkál. Marge és Sarah a Hollywood által kitermelt nemi paradoxonok talán legláthatóbb és legnyilvánvalóbb példái, viszont vannak nővéreik, unokahúgaik és nagynénjeik.

Nem feltett szándékom, hogy Új Hollywoodot a népszerű feminizmus autentikus kifejezőmódjaként vagy a heteroszexualitás evolúciójának politikailag korrekt mozzanataként legitimáljam. Inkább azért emelem ki ezeket a hősnőket, mivel ezek a szerepek azt sejtetik, hogy hiba volna a heteroszexualitást olyan monolitikus kategóriának tartani, amelyet a homoszexualitás/heteroszexualitás binaritás tart fogva. Ezek a filmek a heteroszexualitás átjárhatóságát, változékonyságát és instabilitását tanúsítják. A heteroszexualitás maga is folyamatos változásban van – (Judith Butler kifejezésével élve) inkább „valamivé válásként” értelmezhető, semmint amivé valaki „lett”; a „valamivé váláson” „bukik el legvégül a nem szociális megjelenésének [megrendszabályozása]”.^[30] Talán ez Marge legnagyobb diadala: az ajánlata nem annyira megoldás, hanem inkább a boldogság elképzelése túl azon az esztelenségen és delíriumon, amely szabályként táplálja Hollywood fikcióit. Ez nem grandiózus boldogság, viszont mint boldogság megéri, hogy elszenvedje azt az ésszerűtlenséget, amellyel megrendszabályozza a férfiak esztelen erőszakát.

Sarah és Margie szembezáll Hollywood mechanizmusával, amely a nőiséget leginkább a nő látványára, a kisimított testre korlátozta, amely a férfivágy kivetítéseként szolgál. Ezek a figurák ugyanúgy fenntartják a férfiasság és a nőiség szembeállításának konvencióját, ahol az anyaság megmarad a nő meghatározó jellemvonásának – ezt különböző módon dekonstruálják és alkotják újra. A nő teste megmarad a nőiség terepének, miközben megsokszorozódnak az identitás azon területei, amelyet a nőiség magának követelhet. A döntő kérdés, amit mind a két szereplő felvet, a nem állandóságának a kérdése, amely a test megnövekedett változékonysága és meghatározatlansága ellenére meghatározza ezt a terepet. Ez egy olyan kérdés, amelynek megválaszolásán mind Hollywood, mind a feminista tudományosság változatlanul munkálkodni fog azon küzdelem részeként, amelynek során az emberi cselekvés álmát a jövő olyan alapjaként kívánja biztosítani, amelyet még nem ítélt el a férfiak irracionalitása.^[31]

Fordította: Török Ervin és Mészáros Edit

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella és Matuska Ágnes

[A fordítás alapja: Hilary Radner: *New Hollywood's new women. Murder in mind – Sarah and Marge*. In *Contemporary Hollywood Cinema*. Szerk. Steve Neale és Murray Smith. London és New York, Routledge, 1998. 247-262.]

1. A *butch* és a *femme* kifejezések a leszbikus diskurzusból a viselkedésben és öltözködésben megmutató hangúlyozottan maszkulin illetve a hangúlyozottan feminin szerepeket jelölik. [A ford.]
2. Fargo Production Notes – Jay Kugelman, Academy of Motion Pictures Arts and Sciences Library, Beverly Hills, California
3. A *Fargo* gyártástörténete „nem-hollywoodinak” tekinthető. Nem egy nagy hollywoodi stúdió produkciója, noha nem sorolható be egyszerűen a független produkciók közé sem. Ez a „hibriditás” a kortárs Hollywood egyik sajátosságának tekinthető. Az ipari és a intézményi háttér tekintetében még több adalékkal szolgálnak a Tino Balio, Justin Wyatt, James Schamus által írott fejezetek, ebben a kötetben [*Contemporary Hollywood Cinema*. Szerk. Steve Neale és Murray Smith. London és New York, Routledge, 1998.].
4. Lásd különösen Raymond Bellour: *Symboliques*. In R. Bellour (szerk.): *Le cinéma américain: analyse de films*. Paris, Flammarion, 1980. 99-173.
5. Karen Durbin: *Psychofemmes*. In *Mirabella*. 1992. június, 8-44. A hollywoodi filmek *femme fatale*-jének kérdéséhez vö. Mary Ann Doane: *Femmes Fatale: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London, Routledge, 1991.
6. Stanley Cavell: *Psychoanalysis and cinema: the melodrama of the unknown woman*. In Françoise Marcell (szerk.): *The Trial(s) of Psychoanalysis*. Chicago, University of Chicago Press, 1987. 281.
7. Az elemzendő tárgy megválasztása egy bizonyos fokig mindig önkényes és egyéni. Ez az elemzés nem ad átfogó képet a klasszikus hollywoodi filmről. Az elemzés törésekre mutat rá az amúgy egyenletesen működő hollywoodi gépezetben.
8. Az itt használt terminusnak [*high-concept film*] nincs bevett magyar fordítása. Az egyetlen, központi konfliktusra építő filmet értik ezen. [A ford.]
9. Vö. például Forest Pyle kiváló filmelemzését az ember/gép oppozíció dekonstrukciójáról: Forest Pyle: *Making cyborgs, making humans: of the terminators and blade runners*. In Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (szerk.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York, Routledge, 1993. 41-227. Vö. még Doran Larson: *Machine as Messiah: cyborgs, morphs and the American body politic*. *Cinema Journal*, 36/4. 1997. 57-78.
10. [„Antigone appears ... as a pure and simple relationship of the human being to that of which he miraculously happens to be the bearer, namely, the signifying cut that confers on him the indomitable power of being what he is in the face of everything that may oppose him.”] Jacques Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan*. VII. kötet – *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Szerk. J. A. Miller. Ford. D. Porter. New York, Norton, 1992. 282.
11. A franciában a hímnemű névmás tisztán nyelvtani funkciót tölt be, és elválk a jelölt dolog aktuális nemétől. Így a „professeur” hímnemű, függetlenül attól, hogy az illető professzor nő, vagy férfi, mivel a szó nyelvtanilag hímnemű. Az angolban a névmás inkább a referált nemének megjelölése, semmint nyelvtani kategória. Ha a fordító egy emberre „he”-ként utal, akkor az az ő döntése, hogy az illetőt hímnemmel ruházza fel. A franciában nincs választási lehetőség, így a névmás használata nem hordoz másodlagos jelentést.
12. „Pur et simple rapport de l'être humain, avec ce dont il se trouve être miraculeusement porteur” – Jacques Lacan: *L'Éthique de la psychanalyse, 1959-1960* Paris, Edition du Seuil, 1986. 328.
13. Lacanra utalva szeretném bevallani a pszichoanalízissel szembeni eladósódásomat, legalábbis abban az értelemben, hogy ez a diskurzus járult alapvető módon hozzá annak a történeti kontextusnak a létrehozásához, amely lehetővé tette a nemek vizsgálatát. Különösen a *VII. Szeminárium* teszi világossá a nemekről szóló lacani magyarázat komplexitását, mint affektív és szociális kategóriák.

14. Noha Hamiltonnak született gyermeke a két film között, a *Terminator* végén „terhességi párnát” viselt, mint ahogy Francis McDormand is a *Fargó*ban.
15. Jean Oppenheimer: Judgment days. *Village View*, 1991. július, 11-5., 20.
16. Susan Jeffords: Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994. 160.
17. Oppenheimer: *Judgment days*, 20.
18. Scott Roberts: Five simple moves for a sleek, strong upper body. *Shape*, 1992. december, 33.
19. Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan*, 279.
20. James Bowman: The child is father to the man. *The American Spectator*, 1991. szeptember, 33. Megközelítőleg a.m. „gyilkoló macsónő”. [A ford.]
21. Lacan: *The Seminar of Jacques Lacan*, 273. Laura Mulvey: Visual pleasure and narrative cinema. In: Constance Penley (szerk.): *Feminism and Film Theory*. New York, Routledge, 1995. 57-68.
22. Mark Morrison: She’s back. *Us*, 1991. augusztus, 73.
23. Laura Mulvey: Visual pleasure and narrative cinema. In Constance Penley (szerk.): *Feminism and Film Theory*. New York, Routledge, 1995. 57-68.
24. Lásd: S. Cavell: *Psychoanalysis and cinema: the melodrama of the unknown woman*, 227. Az egész paradigma áttekintéséhez vö. Jean Laplanche: *Life and Death in Psychoanalysis*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
25. David Denby: *New York*. 1996. március 18., 50.
26. Az angol szövegben a „felesége” szerepel, de ez nyilván elírás. [A ford.]
27. Ironikus módon a figyelmeztetés, amely a brainerdi rendőrséget az emberrablók rejtékhelyének nyomára vezeti, egy olyan férfitől származik, aki addig nem ismerte fel annak az információnak a jelentőségét, amely a birtokában volt, amíg a felesége arra rá nem mutatott.
28. Denby: *New York*, 52.
29. Richard Slotkin: *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973.
30. Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990. 33.
31. Sok embernek szeretnék köszönetet mondani, azoknak, akik segítettek és akik kétség kívül jobb munkát végeztek volna íróként, mint én: Michael Friendnek felbecsülhetetlen segítségéért, hogy felhívta figyelmem a *Fargó*ra, kiemelve a jelentőségét, és hogy engedett portyázni az American Academy of Motion Picture Arts könyvtárában; Kathy Psomiadesnek látszólag kimeríthetetlen érdeklődéséért a feminista tudomány iránt; Susan White-nak a feminista elméletek implikációi iránt mutatott érzékenységeért és a szövegek figyelmes olvasatáért; a Notre Dame Egyetem filozófiai és irodalmi tanszékközi kutatócsoportjának, hogy ráirányította a figyelmem Stanley Cavell munkájára; Ewa és Krzysz Ziarck-nak támogatásukért, és azért, hogy a populáris kultúrával szembeni végtelen elragadtatásom ellenére támogattak; Steve Neale-nek és Murray Smith-nek türelmükért és bátorításukért.

Irodalomjegyzék

- Andrew, Geoff: Pros and coens. *Time Out*. 1996. május 15-22.
- Bellour, Raymond: Symboliques. In R. Bellour (szerk.): *Le cinéma américain: analyse de films*. Paris, Flammarion, 1980. 99-173.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge,

1990.

- Cavell, Stanley: Psychoanalysis and cinema: the melodrama of the unknown woman. In Françoise Marcell (szerk.): *The Trial(s) of Psychoanalysis*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Denby, David: *New York*. 1996. március 18.
- Doane, Mary Ann: *Femmes Fatale: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London, Routledge, 1991.
- Durbin, Karen: Psychofemmes. In *Mirabella*. 1992. június, 8-44.
- Jeffords, Susan: *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994.
- Lacan, Jacques: *L'Éthique de la psychanalyse, 1959-1960* Paris, Edition du Seuil, 1986.
- Laplanche, Jean: *Life and Death in Psychoanalysis*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
- Morrison, Mark: She's back. *Us*, 1991. augusztus, 73.
- Larson, Doran: Machine as Messiah: cyborgs, morphs and the American body politic. *Cinema Journal*, 36/4. 1997. 57-78
- Mulvey, Laura: Visual pleasure and narrative cinema. In Constance Penley (szerk.): *Feminism and Film Theory*. New York, Routledge, 1995.
- Oppenheimer, Jean: Judgment days. *Village View*, 1991. július, 11-5..
- Pyle, Forest: Making cyborgs, making humans: of the terminators and blade runners. In Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (szerk.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York, Routledge, 1993. 41-227
- Roberts, Scott: Five simple moves for a sleek, strong upper body. *Shape*, 1992. december, 33.
- Slotkin, Richard: *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973.

Filmográfia

- *Fargo* (Joel Coen, 1996)
- *Terminátor - A halálosztó* (The Terminator. James Cameron, 1984)
- *Terminátor 2. - Az ítélet napja* (Terminator 2: Judgement Day. James Cameron, 1991)

© Apertúra, 2009. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/tel/radner/>

