

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Milojev-Ferkó Zsanett

Korrektor:

Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Női felnövekedéstörténetek

- 6 Bevezető a Női felnövekedéstörténetek című összeállításhoz
- 8 Csomán Sándor: Némán túrni, örvöngve lázadni. A szeretetvágy ellentétes kifejeződései *A csendes lányban* és a *Kontroll nélkülben*
- 20 Szirák Anna Mária: A jó kislány és a szörnyeteg. Hasonmás és átváltozás az *Ördög bújt beléd* (2009) című filmben
- 32 Záhonyi-Ábel Márk: Világok között. Női szerepek Szász Attila *Félvilág* (2015) című alkotásában
- 44 Milojev-Ferkó Zsanett: „Mi itt mindig boldogok leszünk?”
Hurraoptimista női felnövekedéstörténetek a Rákosi-korszakban

Kritika

- 58 Kánási Botond: Az imaginatív (ön)felszabadítás esztétikai és interpretációs praxisa
András Csaba: *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2025.
- 63 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztés:

metropolis@metropolis.org.hu

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Fekete Émi

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

Impressio-Correctura Kft.

Felelős vezető:

Nagy Tamás

A Metropolis megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A Metropolis előfizetési díja
4 számra 4000 Ft személyes átvétellel,
6500 Ft postai kézbesítéssel.
Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!
Korábbi számaink
megvásárolhatók az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 4/A.), az Írók
Boltjában, vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

KÖVETKEZŐ SZÁM TÉMÁJA:

TÉVÉ ÉS SZOCIALIZMUS

*A címlapon a Kontroll nélkül egy képkockája,
a hátsó borítón a Kis Katalin házassága egy képkockája látható.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: KONTROLL NÉLKÜL (SYSTEMSPRENGER, 2019) © NORA FINGSCHIEDT

HÁTSÓ BORÍTÓ: KIS KATALIN HÁZASSÁGA (1950) © MÁRIÁSSY FÉLIX, HUNGART

A MAGYAR FILMEK KÉPJOGAINAK KEZELŐJE A HUNGART,
ÖRZÉSI HELYE A NEMZETI FILMINTÉZET — FILMARCHIVUM.

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet / Gothár Péter	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete / Tarr Béla	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1997. ősz	Festészet és film / Derek Jarman	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
1997. tél –		2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
1998. tavasz	Futurizmus és film / Grunwalsky Ferenc	2011 no. 4.	Michael Haneke
1998. nyár	Narratológia / Szóts István	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
1998. tél –		2012 no. 3.	Melodráma
1999. tavasz	Kognitív filmelmélet / Atom Egoyan	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
1999. ősz	Műfajelmélet / Makk Károly	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
1999. tél	Jean-Luc Godard	2013 no. 3.	Film/test/film
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2000 no. 2.	Orson Welles	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2000 no. 3.	Dada és film / Antonin Artaud és a film	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2001 no. 2.	Új képfajták	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2015 no. 2.	Hang a filmben
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiautató közös száma)	2015 no. 3.	Magyar animáció
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2016 no. 2.	Kortárs román film
2002 nos. 3–4.	Kélet-európai film a rendszerváltás után	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2003 no. 1.	Fotó és film	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2003 no. 2.	Science fiction	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2003 no. 3.	Szabó István	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2017 no. 3.	Film és érzelem
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2017 no. 4.	Transznacionális film
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2004 no. 4.	Jeles András	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2005 no. 1.	Varratelmélet	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2005 no. 3.	Gaál István	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2006 no. 1.	A horrorfilm	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2006 no. 2.	Lars von Trier	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis	2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
2007 no. 1.	Bollywood	2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
2007 no. 3.	A thriller	2021 no. 4.	100 éves a koreai film
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
2008 no. 1.	Film és tér	2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
2008 no. 2.	Film és építészet	2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
2008 no. 3.	A filmmusical	2023 no. 2.	Magyar sorozatok
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2023 no. 3.	Nők a magyar filmgyártásban
2009 no. 1.	Az animációs film	2023 no. 4.	Filmarchívum
2009 no. 2.	Robert Altman	2024 no. 1.	Gyarmathy Livia
2009 no. 3.	Magyar filmkánon	2024 no. 2.	Magyar történelmi és kalandfilmek
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet	2024 no. 3.	Kortárs felnövekedéstörténetek
2010 no. 1.	Magyar műfaji film	2024 no. 4.	Szerzői felnövekedéstörténetek
2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra	2025 no. 1.	Filmes remake
2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz	2025 no. 2.	Ökofilm

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[Női felnövekedéstörténetek]

Bevezetés a Női felnővekedéstörténetek című összeállításhoz

A 2024-ben megjelent Kortárs felnővekedéstörténetek, valamint a Szerzői felnővekedéstörténetek összeállítások után a *Metropolis* figyelme újra a fiatalok mozgóképi reprezentációja felé fordul – ezúttal női felnővekedéstörténetekre fókuszálunk. Jelen tematikus szám írásai a kislányok, valamint a fiatal lányok sokrétű reprezentációs lehetőségeit mutatják be. A különböző országokban, eltérő időszakokban és más-más műfajban készült alkotások a lányság és a nőiség tapasztalatának univerzális, ugyanakkor társadalmilag és politikailag meghatározott, eltérő konstrukcióit mutatják be.

Csomán Sándor kislányok felnővekedéstörténetének reprezentációját vizsgálja két kortárs szerzői filmben. A *csendes lány* (*An Cailín Cúin*, Colm Bairéad, 2022) és a *Kontroll nélkül* (*Systemsprenger*, Nora Fingsheidt, 2019) című művek értelmezése során azt kutatja, hogyan illeszkednek az alkotások a coming-of-age egyre bővülő kortárs diskurzusába, miért tekinthetők egyedinek, továbbá hogy a merőben eltérő fiatal főszereplő lányok jelleme hogyan határozza meg az egy töről fakadó, mégis más-más mintázatokat mutató történetek filmnyelvét – legyen szó montázsról, zenéről vagy egyéb beágyazott szimbólumokról. Szirák Anna Mária az *Ördög bújt beléd* (*Jennifer's body*, Karyn Kusama 2009) című film felnővekedéstörténeti reprezentációját a lánytudomány (*girlhood studies*) keretében értelmezi. Érvelése szerint e horrorfilm az amerikai középiskolákban játszódó tinifilmek és a gótika irodalmi és filmes hagyományrendszeréből építkezik a történet fókuszában álló két barátnő ambivalens kötelékének ábrázolásakor. Az alkotás nemcsak a kamaszlányok felnövésének ellentmondásos és gyakran erőszakos folyamatát jeleníti meg, hanem a női testek feletti kontroll, a szexualitás és a barátság kulturálisan terhelt színtereit is újraértelmezi. Olvasatában az *Ördög bújt beléd* a gótikus kettőzés és a

kortárs feminista diskurzus kereszteződésében válik a 21. századi „haragvó lány” filmes archetípusává. Záhonyi-Ábel Márk Szász Attila *Félvilág* (2015) című alkotásának ideológiai és narratív elemzését hajtja végre a szereplők közötti dinamikák felfejtésén keresztül. A fiatal hősnő nevelődési történetének leírásához a filmben ábrázolt kapcsolatrendszerek lélektani, vallási, társadalmi és művészeti konnotációinak azonosítására törekszik a szerző a mű szoros olvasásával. Milojev-Ferkó Zsanett tanulmánya a Rákosi-korszak filmjeiben vizsgálja a fiatal lányok reprezentációját. Máriássy Félix *Kiskrajcár* (1950) és Keleti Márton *Kis Katalin házassága* (1953) című filmjeinek értelmezésén keresztül azt mutatja be, hogyan gondolkodott a szocialista állam az egyénről, és milyen utópisztikus-szakrális világot teremtett, továbbá a *Bildung* szocialista értelmezési lehetőségeit is bemutatja. Érvelése szerint ezekben a történetekben a fiatal női protagonisták erkölcsi, szakmai és ideológiai fejlődése, tökéletesedése állt a középpontban: a cél az volt, hogy a szocialista emberképet demonstrálják a filmvászonon, ezáltal megvalósítva a nevelődési regény legfontosabb törekvését: mintául szolgálni a befogadó számára.

Végül pedig a jelen lapszám kritika rovatában kapott helyet a *Metropolis* 2025-ös recenziópályázatának nyertes szövege. A kiírás szerint 2024-ben vagy 2025-ben megjelent, magyar szerzők által írt, filmtudománnyal foglalkozó könyvekről vártunk tudományos igényű megírt könyvismertetéseket. Kánási Botond nyertes írásában András Csaba *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája* című művét értelmezte mélyrehatóan és meggyőzően.

A szerkesztők

A Metropolis recenziópályázatának eredménye

A Metropolis 2025-ben pályázatot írt ki 2024-ben, illetve 2025-ben megjelent filmtudományos művekről szóló recenziók írására. Kettős cél vezérelt bennünket: egyrészt a tudományos irodalom olvasására és értelmezésére buzdítani a közönséget, másrészt tudománynépszerűsítő jelleggel a megjelent könyvek láthatóságát növelni.

A pályázatra beérkezett szövegeket háromtagú zsűri bírálta el:

Stóhr Lóránt – filmkritikus, egyetemi oktató

Kránicz Bence – filmkritikus, egyetemi oktató

Milojev-Ferkó Zsanett – egyetemi oktató, a Metropolis webmagazinjának szerkesztője

A pályázat nyertesei:

1. helyezés:

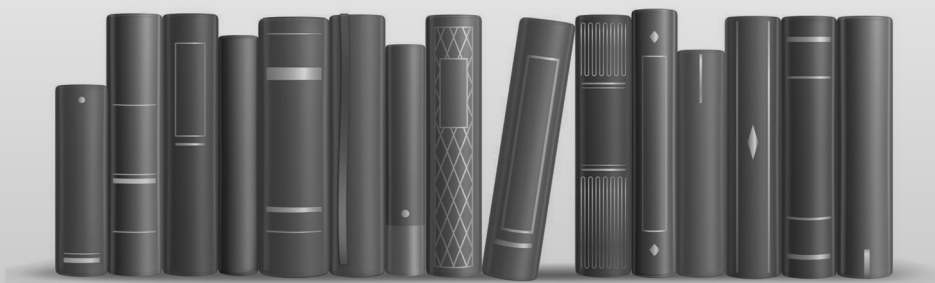
Kánási Botond – András Csaba *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája* című könyvéről készült szövege

2. helyezés:

Hevér Lóránt – Lichter Péter *A VHS gyermekei* című kötetéről készült szövege

3. helyezés:

Bácskai-Nagy Barnabás – Lichter Péter *A VHS gyermekei* című kötetéről készült szövege



A nyertesek pénz-, illetve könyvjutalomban részesültek. A nyertes szövegeket a Metropolis nyomtatott és webes felületén közöljük.

Gratulálunk a nyerteseknek, és köszönjük valamennyi pályázó munkáját!

Csomán Sándor

Némán túrni, őrijongve lázadni

A szeretetvágy ellentétes kifejeződése *A csendes lány*ban és a *Kontroll* nélkülben

A történelmi Waterford komor utcáin Eibhlín öszszefut egy számára ismerős, újszülött csecsemőjét tologató nővel. Ahogy a nyarat nála töltő, kilencéves Cáit a babakocsiban gesztikuláló babát figyeli, a fiatal nő pont róla érdeklődik: „Hát ez meg kicsoda?” „Az unokahúgom lánya” – hangzik Eibhlín válasza, majd egyből érkezik az első, a 80-as évek ír társadalmát meghatározó keresztkérdés: „Aztán munkára fogható-e?” „Elboldogul ő mindennel” – állítja Eibhlín, miközben Cáit fejét leszegve, egy rozsdás korlátba kapaszkodva hallgatja a két felnőtt társalgását. A beszélgetés mind kérdését, mind válaszát tekintve kifejező: az előbbi meghatározza azt a nézetet, miszerint a gyerek elsődleges funkciója a munkabíráásban – vagy valamilyen hasznosságban – merül ki, míg utóbbi tágabb kontextusban arra erősít rá, hogy a kilencéves lány talpraesett, feltalálja magát minden helyzetben, bármivel is áll szemben. Ironikus módon pont ez a „boldogulás” az, amely a fojtogató környezetből kiemelt Cáit és a német *Kontroll nélkül* intézményről intézményre hordott, önszabályozásra képtelen protagonistája, a szintén kilencéves Benni számára is problémát jelent. Látszólag a két karakter jobban nem is különbözhetne egymástól, felnövekedéstörténetük traumái mégis közös töről fakadnak: egyikük sem kapott megfelelő mintákat, nehezen (vagy egyáltalán nem) képesek kifejezni érzelmeiket, miközben mind a társadalom kollektív tereiben, mind az intimitást jelentő családi közegben kitaszítottnak érzik magukat. A 2023-as ír Oscar-shortlistes *A csendes lány* (An Cailín Ciúin, Colm Bairéad, 2022) és a napjainkban játszódó német *Kontroll nélkül* (Systemsprenger, Nora Fingscheidt, 2019) a kortárs felnövekedéstörténetek között kuriózumnak tűnik, hisz a reprezentációs gyakorlatok változásai

ellenére olyan, korosztályhoz és nemhez kapcsolódó kérdéseket tematizálnak, amelyekből alig találunk hasonlót a szerzői filmes palettán. A két dráma nemcsak ezért unikális, hanem azért is, mert a szűk korpuszon belül ellentétes előjelű irányvonalakat jelöl ki ugyanazon egyetemes kérdések apropóján. Akár a protagonisták jellemrajzát, a történetmesélés módját vagy az azt formai keretbe illesztő filmnyelvi módozatokat vizsgáljuk, Colm Bairéad és Nora Fingscheidt rendezései erős oppozícióban állnak egymással, ám azonos aggodalmak mozgatják őket: ami számos gyerek számára adott, az másoknak érzékük egyik legérzékenyebb szakaszában hiányzik. A kijelölt kurrens példák szoros összehasonlító elemzésén keresztül arra keresem a választ, hogy a megszokottnál fiatalabb generációkat¹ érintő kérdéseket felmutató alkotások csoportja miért tekinthető alulreprezentáltnak, és ezáltal a kiragadott példák hogyan és milyen eszközök mentén tágitják a felnövekedéstörténet egyre bővülő műfaját. A belső működési mechanizmusok felfejtésén és összevetésén túl a tanulmány összefüggéseiben értelmezi a két film sajátosságait – legyen szó montázsról, zenéről, szimbolikáról, visszatérő toposzokról vagy egyéb, a filmek értelmezési horizontját tágitó szempontokról.

21. századi lányok

A tanulmányban tárgyalt filmek a kortárs filmszcénát meghatározó felnövekedéstörténetek műfajába tartoznak. A 18. században létrehozott fogalom (Bildungsroman) eredeti jelentése alapján azokat a regényeket foglalta magában, amelyekben egy fiatal férfi vagy nő a tanulás vagy

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.3.1>

1 A felnövekedéstörténetek fókuszát tágabb értelemben a tinédzserkor és a fiatal felnőttkor viharos időszakai adják (kb. 12–20 éves kor), jóval kevesebb olyan alkotás születik, amely az azt megelőző időszakot tematizálja.

egyéb külső események hatására „elfogadja” helyét a világban.² A patriarchális berendezkedés által meghatározott nemi szerepeknek megfelelően a fiúk esetében mindez a vidékről városba költözést, az ezzel járó önállósodást és sorsuk megváltoztatását („szerencsepróbálást”), míg a lányok esetében – az esetek nagy részében – a tradicionális női szerephez kapcsolódó házasság elérését, az életre szóló társ megtalálásának aktusát jelenti.³ Bahtyin nagy hatású könyvében a becomingot, azaz a valakivé válást jelöli meg a Bildungsroman lényegének: a hős időben és térben általában feljebb (máskor lejjebb) lép a szociális létrán, azaz kolduslegényből gazdag úrfivá válik.⁴ A fogalom fejlődésével, kiterjesztésével, megjelenésével más médiumokban a meglehetősen specifikustól haladt az általánosabb tematikákat egy ernyőfogalom alá terelő mai formájáig. A felnővekedéstörténet (coming-of-age) tág értelemben a gyerekkorból a kamaszkorba vagy a kamaszkorból a fiatal felnőttkorba átlépő protagonistáról szól, aki valamilyen fejlődésen, avagy transzformáción esik át – de az is előfordulhat, hogy a történet pont a fejlődés, a felnövés elmáradásáról, felfüggesztett állapotáról szól.

Bár az itt tárgyalt kortárs filmek⁵ már csak életkori meghatározottságuk miatt bizonyos szempontok alapján besorolhatóak lennének a *teen film* vagy a *youth film* kategóriákba is, a gyűjtést meghatározó alapvető attribútum az, hogy a szereplők valamilyen változáson, belső lélektani állapotváltáson, személyiségjegyet érintő átalakuláson esnek át – vagy próbálnak átesni. Emellett az említett címkéket sokkal inkább az amerikai kultúrához kapcsolódó, jobbára mainstream filmekre szokták alkalmazni, ezzel szemben az itt felsorolt filmek szerzői jegyek mentén

és döntően Európában készültek. A Bildungsroman azért is fontos kiindulási alap, mert a kijelölt korpusz két végpontját jelentő filmek egyben leképezik a fogalom evolúcióját: míg *A csendes lány* az eredeti meghatározás szellemiségéhez közelebb, a 80-as évek ír társadalmának patriarchális viszonyait láttatja, addig a *Kontroll nélkül* esetében ezek a meghatározottságok elmosódnak, a konvencionális nemi szerepek kevésbé határozzák meg a napjainkban játszódó narratívát.

A legtöbb műfaj esetén – mely alól a felnővekedéstörténetek sem képeznek kivételt – a filmezés demokratizálódásával és a patriarchális viszonyok enyhülésével a különböző csoportok reprezentációs lehetőségei is szignifikánsan nőttek az utóbbi években, ezáltal a kortárs felnővekedéstörténetek között kiegyenlítődni látszik a nemek közötti arány. A készítők és leginkább a rendezők között is egyre gyakrabban találunk nőket – bár ezen a területen a folyamatos növekedés mellett is megmaradt a férfiak többsége.⁶ Biztató(bb) adatokat kapunk akkor, ha nagyobb képben vizsgáljuk a női főszereplők megjelenését: 2024-ben az amerikai kasszasikerek között a Martha Lauzen által 2002 óta készített jelentésben – annak történetében először – már egyenlően oszlott meg a nemek aránya (43,43%, 16% megosztott).⁷ A statisztikát némileg árnyalja az európai szcénában megfigyelhető arány: a European Audiovisual Observatory 2023-as jelentése alapján 41% a női főszereplők részaránya a 2018–2022-es időszakban.⁸ Ehhez a trendhez illeszkednek a kifejezetten a felnővekedéstörténetre vonatkoztatható adatok is: a női főszereplőkkel készült alkotások aránya a 2010-es évektől kezdve folyamatosan nő, az elmúlt tízéves időszakban

2 Frow, John – Hardie, Melissa – Smith, Vanessa: The Bildungsroman: form and transformations. *Textual Practice* 34 (2020) no. 12. p. 1905. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2020.1834692>

3 ibid.

4 Bahtyin, Mikhail Mihajlovics: The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism. In Emerson, Caryl – Holquist, Michael (eds): *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 20.

5 Kortárs felnővekedéstörténetek alatt a filmek azon csoportját értem, amelyek az utóbbi tíz-tizenöt évben jelentek meg.

6 A nők által rendezett európai filmek aránya 2015 és 2019 között mért 24 százalékról 27-re nőtt a 2020–24-es periódusra. Lásd bővebben: Scheenberger, Agnes: *Female professionals in European film production 2015–2024 figures*. <https://rm.coe.int/female-professionals-in-european-film-production-2015-2024-figures-sep/4880286d54> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 08.)

7 Lauzen, Martha M.: *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2024*. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2025/02/2024-Its-a-Mans-World-Report.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 07.)

8 Lásd bővebben: Simone, Patrizia: *Female professionals in European film production*. <https://rm.coe.int/female-professionals-in-european-film-production-2023-edition-p-simone/1680acfdcb> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 08.)

pedig megközelíti, akár ki is egyenlíti a viszonyokat.⁹ Csak az utóbbi években számos kiemelkedő alkotás született a kategórián belül, mind a mainstream, mind a szerzői közegben: előbbit a *Nyolcadik osztály* (*Eighth Grade*, 2018) vagy az egy évvel későbbi *Éretlenségi* (*Booksmart*, Olivia Wilde, 2019) képviselheti, míg utóbbit – a teljesség igénye nélkül – a *Lady Bird* (Greta Gerwig, 2017), a *Lány* (*Girl*, Lukas Dhont, 2018), a *Szuvenír* (*The Souvenir*, Joanna Hogg, 2019), a *Kisasszonyok* (*Little Women*, Greta Gerwig, 2019), *A világ legrosszabb embere* (*Verdens verste menneske*, Joachim Trier, 2021), az *Esemény* (*L'événement*, Audrey Diwan, 2021), a *Bird* (Andrea Arnold, 2024) vagy az *Álmok* (*Drømmer*, Dag Johan Haugerud, 2024) reprezentálja.

A felnővekedéstörténetek műfaját születése óta a 14–18 éves korosztály problémáiról, dilemmáiról, útkereséséről szóló filmek uralják. A leginkább a pubertáshoz köthető periódus adta identitáskriszist által meghatározott időszak nagy, harsány változásai kézenfekvő apropót nyújtanak a szerzők számára, így a fiatalabb (és egyben az idősebb)¹⁰ generációkról szóló narratívák háttérbe szorulnak. Amennyire pszichológiai szempontból izgalmas időszak, annyira alulreprezentált a filmek világában annak ellenére, hogy a még a vonatkozások kereszttüzében élő, saját hangjukat kereső fiatalok egyetemes kérdések mentén próbálják meghatározni önmagukat.

Ha általánosságban szemléljük a kortárs felnővekedéstörténeteknek azt a csoportját, amely a 12 év alatti gyerekekről szól,¹¹ alig találunk a kritériumnak megfelelő alkotásokat – akár fiú, akár lány protagonistáról legyen szó.

A tanulmányban elemzett két dráma mellett az Oscar-jelölt *Kafarnaum: A remény útja* (*Capharnaïm*, Nadine Labaki, 2018), a *Belfast* (Kenneth Branagh, 2021)¹² vagy a *C'mon C'mon – Az élet megy tovább* (*C'mon C'mon*, Mike Mills, 2021) juthat eszünkbe, de a kevésbé ismert arthouse produkciókból is a *Petite maman* (Céline Sciamma, 2021), *A vadóc* (*Scraper*, Charlotte Regan, 2023), a *Szörnyeteg* (*Kaibutsu*, Hirokazu Koreeda, 2023), illetve a korábban említett *Bird* sorolható ide.¹³ Tovább redukálódik a filmek száma, ha ezekből kivesszük a fiúkról szóló történeteket (a *Petite maman* és a *Bird* maradnak) – bár az némileg univerzálissá teszi a korpuszt, hogy a vizsgált időszakban a nemiséghez szorosan kötődő aspektusokból kevés van, helyette az attól független, általánosabb összefüggések, témák határozzák meg a kijelölt filmszempontot. Még nincs kézzel fogható közelségben a szerelem és az azzal járó libidó, de a szeretet, a kötődés, a különböző közegek (legyen az családi, baráti vagy iskolai) elfogadása, az azokba való betagozódás vágya alapvetően határozza meg a társadalmi szabályokkal ismerkedő, kíváncsi, de még labilis természetben, részben kialakulatlan jellemében erősen sebezhető gyerekek mindennapjait.

Adja magát a kérdés, hogy a nyilvánvaló központi szemponton túl (a tinédzserkor erősen kutatott, jól megfogható téma) és a kérdéskörök bősége ellenére milyen okok állnak a meglehetősen szűkös reprezentáltság mögött. Az egyik meghatározó tényező, hogy alapvetően is jóval több emléket hordozunk tinédzserkorunkból (még többet a 20-as éveinkből), míg a kisiskolás kor távolibbnak tűnik. Rubin és munkatársai *reminiscence bump*ként¹⁴

9 Egzakt statisztikák hiányában az IMDb adatbázisát használva kapunk viszonylagos képet: felnővekedéstörténeti tematikák mentén az utóbbi tíz évre visszamenőleg, minimum ötezres szavazószám mellett lásd: https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature,tv_movie&release_date=2015-01-01,&num_votes=5000,&interests=in0000073&sort=release_date,asc

10 Olyan unikális példakkal is találkozhatunk, amelyek műfaji értelemben egyértelműen felnővekedéstörténetként értelmezhetők, mégis idősebb, akár középkorú karaktereket helyeznek a középpontba. Ilyen üdítő kivétel a Pákozdi Ágnes operatőri munkájával készült *Rigó, rigó, szederinda* (*Shashvi shashvi maq'vali*, Elene Naveriani, 2023), amely a 48 éves Etero megkésétt énkérését ábrázolja.

11 Gyerekekről szóló válogatásért lásd a Prizma 2010-es ötödik tematikus számát *A gyerekefilm félelmetes világa* címen, míg a Metropolis 2024-ben megjelent két tematikus száma (*Szerzői felnővekedéstörténetek*, *Kortárs felnővekedéstörténetek*) átfogóan tematizálja a felnővekedéstörténetek kérdését.

12 Több szempontból a *Belfast* sem elsődlegesen felnővekedéstörténetként működik, de a tematika kellően hangsúlyos benne ahhoz, hogy szerepeljen a felsorolásban.

13 Bizonyára az itt hivatkozott listán túl is léteznek hasonló korosztállyal foglalkozó filmek, ám számuk ezzel együtt is meglehetősen alacsony.

14 Bővebben lásd: Rathbone, Clare J. – Moulin, Chris JA. – Conway, Martin A.: Self-centered memories: The reminiscence bump and the self. *Memory & Cognition* 36 (2008) no. 8. pp. 1403–1414. <https://doi.org/10.3758/MC.36.8.1403>

definiált jelensége azt mondja ki, hogy leginkább a tíz és harminc év közötti időszakból őrizzük meg a legtöbb emléket, mivel ehhez az intervallumhoz kötjük a legtöbb új, korábban nem tapasztalt élményt, továbbá az önmeghatározási folyamatban is ez a legintenzívebb időszak. Mivel kevésbé lehet felidézni, sokkal nehezebb filmet készíteni¹⁵ a témában, hiszen a felnővekedéstörténetek nagy részében vagy akár egészében személyes ihlet nyújtja a művészi intenció forrását. Természetesen onnan is megfogató a jelenség, hogy az alkotók felnőttként akár saját, akár mások gyerekeit figyelve jutnak inspirációs forráshoz,¹⁶ ám így is nehezebb konkrét kapcsolódási, azonosulási pontokat találni, mivel ebben az életszakaszban még kevésbé képezhetők le a fiatal elmében zajló folyamatok. Ezt a szűk keresztmetszetet határolja két oldalról a német *Kontroll nélkül* és az ír *A csendes lány*, amelyek jellegüket tekintve eltérőek, felvetett kérdéskörökben szoros kapcsolatban állnak egymással.

„Így jöttem”

Mindez hatványozottan érvényes a kilencéves Bennire, akit egy már-már rutinszerű neurológiai vizsgálat közben ismerünk meg. A lány testét tetőtől talpig sárgás-lilás foltok borítják, aminek okát még csak sejteni véljük, ám ahogy elkezdi levenni a tappancsokat, az orvos közli, hogy emelni fog a dózísán. Miután válaszolt a megszo-
kott kérdésekre, megkapja a jó viselkedésért járó nyalókát, majd az iskolai felfüggesztésről szóló beszélgetés végén közli: ha nagy lesz, pedagógus szeretne lenni. Az expozíció azonban nem ért itt véget, az eddig csak találgatott okok konkrét vizualizációt kapnak: hirtelen vágás után Benni fejhangon üvölt a gyermekotthon udvarán, a fiatalok forgatagát közlő rögzítő kamera defókuszált lencsé-

je megtalálja a főszereplőt, akit társai igyekeznek lefogni. A felnőttek szétszedik a konfliktusba keveredett diákokat, és mindenkit beteretnek az épületbe – kivéve Bennit, akit egészen addig, amíg „le nem nyugszik”, kizárnak. A két felügyelő tanár és az intézmény lakói bentről figyelik a csillapíthatatlannak tűnő kirohanást. Benni lábbal hajtós motorokkal dobálja az ajtót, amiért nem kell aggódni, hiszen törésálló. Sokszoros, kitartó próbálkozás árán azonban a még mindig tomboló lány az egyik dobásával mégis megrepszi az addig biztosnak vélt műanyagot, és megjelenik a főcím: *Systemsprenger*. A kifejezést Fingscheidt egy szociális munkástól hallotta; olyan gyerekekre vonatkozik, akiket egyetlen intézmény sem akar befogadni.¹⁷ Bár a nyitójelenetek alapján erre minden okuk megvan, az idő előrehaladtával kiderül, hogy jóval komplexebb folyamatok állnak az impulzív viselkedés háttérében.

Merőben más hangulat hatja át *A csendes lány* nyitányát: tehenek bögnek, juhok bégetnek a háttérben, és a kakukk jellegzetes éneke lengi be a fakó növényzetet, amelyben mozdulatlanul fekszik Cáit. A láthatóan elhanyagolt lány többszöri hívás után nagy nehezen feltápáskodik, szende léptekkel közelíti meg a szürke családi házat. Barna szandálban, szurokfekete körmökkel kopog a szürke, sivár ház felé, mialatt egy női hang hallatszik: „Lányok, megtaláltatok?” Miközben a legkisebb csecsemő sírása hallatszik, Cáit megáll a frissen lehúzott, foltos matrac előtt, majd zajt hallva bebújik az ágy alá. Az anyja megáll az ágy előtt, majd a sáros cipőjére tesz megjegyzést. Ahogy a szülő kilép a képből, bő két perc elteltével megpillantjuk az ágy alatt maradó Cáit arcát. Ezután már testvérei és másnapos apja körében látjuk viszont, ahogy kezét összefonva várja az iskolabuszt.

Ugyan egyik jelenet sem éri el az öt percet, a szereplők habitusa, környezetükkel ápolt viszonya és a visszatérő, később átfogó jelentésréteggel felruházott tematikák jelölik ki a felnővekedéstörténetek irányvonalát. Benni esetében

15 Az említett okok mellett felmerülhetnek olyan gyakorlati kérdések is, mint a forgatás: sokszor nehezebb fiatalabb korosztállyal forgatni, instrukciókat adni, valamint – témához illeszkedően – szükség lehet pszichológus vagy egyéb szakember jelenlétére, integrált munkájára.

16 Ez történt a *Kontroll nélkül* esetében is: Nora Fingscheidt éppen hajléktalan nőknek fenntartott menedékházakról forgatott dokumentumfilmet, amikor betoppant oda egy fiatal lány; az ő története indította el a rendező érdeklődését a téma iránt. Lásd: Macnab, Geoffrey: *Nora Fingscheidt on her German Oscar entry 'System Crasher': „A story about an angry, wild little girl”*. <https://www.screendaily.com/features/nora-fingscheidt-on-her-german-oscar-entry-system-crasher-a-story-about-an-angry-wild-little-girl/5144792.article> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 08.)

17 ibid.

felvillan az ismétlődő – és a beszélgetés alapján nagyrészt eredménytelen – orvosi kezelés, az ehhez tartozó attitűd (mivel nem változik, emelni kell a dózist), a sérülésnyomok egyszersmind előrevetítik az iskolai verekedést, majd a kivülállóság a kizárással átvitt értelméből fizikaivá válik. Hasonlóan Cáit különbségét, jövőjét képi és audiovizuális jelzések fejezik ki. A lány egyedül fekszik az aljnövényzet takarásában, ruházata, külleme elhanyagolt, és a kakukk hangja jövőjének szimbólumává lényegül: ahogy a fiókák, úgy ő is más fészékben kénytelen felnőni. Mialatt gyalogol haza, a felasztott lepedő két részre osztja a képet: jobb oldalon a jelenlegi lakhely, balra (tisza, fehér ruhák mögött) az az út sejlik fel, amelyen először távozik, majd a nyár elteltével visszatér.¹⁸ Bár első ránézésre eltérő környezetben ismerjük meg őket, a gyakorlatban Cáit számára a problémás családi ház, Benni számára a havonta változtatott gyermekotthonok tere ugyanazt a funkciót töltik be: azt a helyet, ahol nem lehetnek önmaguk, amit nem hívhatnak otthonnak. A bevezető részletek mindemellett a helyzetre adott reakciók merőben ellentétes jellegét is rögzítik. Benni üvöltés közepette „megharcol” az öt körbeálló diákokkal, míg Cáit összekuporodva, az ágy alatt várja a konfliktus végét, majd az asztalnál ülve szó nélkül hagyja a reggeli hiányát.

Nem véletlen, hogy mindkét főszereplő beszélő névvel rendelkezik, reflektálva ezzel jellemük fundamentumára. A Benni, a francia eredetű Bernadette becézett alakja erős vagy bátor medvét jelent,¹⁹ amely „állatiasság” az első összetűzés alatt több szinten manifesztálódik. Az ordítás és a magányos küzdelem után (sebzettségében egyedül viaskodik a seregnyi gyerekekkel) Bennit hermetikusan elzárják a többiektől, akik így a műanyag plexi adta biztonságból figyelik az ösztöneit kompromisszumok nélkül szabadjárá engedő lányt. Mintha egy rezervátum vagy egy állatkert tipikus helyzetét néznénk, ahol a tanárok gondozókként, a diákok látogatókként veszik szemügyre a nem közülük

való, agresszív gyereket. A dehumanizáló helyzet orientálja nézőjét, és ezzel párhuzamosan kétszeresen kiemeli a probléma komplexitását: az orvos még erősebben gyógyszerzi, a javát akaró pedagógusok pedig indirekt módon hozzák megalázó helyzetbe – a szó átvitt és tényleges értelmében kítaszítják maguk közül.

Az ír eredetű Cáit a Cit szóból (a Katherine vagy Catherine becézése) formálódott, amely tisztaságot, ártatlanságot jelent.²⁰ A természet lágy ölén a földön fekvő lány a már-már Ophelia-képre²¹ hasonlító nyitókép után az éjszakai baleset nyomait őrző matrac alatt húzza meg magát, majd csendben tűri a felé érkező negatív behatásokat. Az első pár percben részleteiben ugyan látjuk (hátát, haját, lábát, ruháját), tekintetéhez nem férünk hozzá – ahogy azt a külvilág elől is igyekszik elrejteni. Bár az idáig vezető útról nem sokat tudunk – bántották-e, vagy csak negligáltak –, a nonverbális jelzésekből világos, hogy halmozott traumák állnak a háttérben. Míg Benni aktív cselekvőként, addig Cáit passzív elszenvetként létezik: mindkettőjük számára az életükbe váratlanul belépő referenciaszemélyek és az ezzel járó környezetváltozás hozza el a felnövés, a változás lehetőségét.

A megszelídített iránti felelősség

A terhelt állapotból az egyik esetben külső kényszer, a másikban egy szerencsés találkozás jelenti az átmeneti kiutat. Cáitot az újszülött érkezése miatt távol lévő nagynénjéhez és férjéhez küldik a nyárra azzal az indokkal, hogy ezáltal könnyebb lesz otthon, ám számkivetettségét hangsúlyozza, hogy csak ő megy, három nővére²² marad. A hosszú, Waterfordba tartó út után Eibhlín fogadja vendégét: „Nézzenek oda, ki ez a lány? Szállj ki, hadd nézzelek meg alaposan!” Cáit lassan feláll, majd tisztes távolságot tartva, megilletődötten billeg előre-hátra.

18 Power, Aidan: „What happened at all?” coming to terms with the past in Foster and An Cailín Ciúin. *Irish Studies Review* 33 (2025) no. 1. p. 9. <https://doi.org/10.1080/09670882.2025.2460215>

19 Ancestry: Meaning of the first name Bernadette. <https://www.ancestry.com/first-name-meaning/bernadette> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 08.)

20 Ancestry: Meaning of the first name Cait. <https://www.ancestry.com/first-name-meaning/cait> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 08.)

21 A nyitóképet követő pár másodpercben azt is hihetnénk, hogy Cáit vagy megsérült, vagy már nem él, pár másodperccel később azonban már a feltápaszkodást figyeljük. Power: „What happened at all?”. p. 8.

22 Sem a film, sem a kisregény nem mondja el pontosan, hány testvére van valójában, de legalább három nővére és egy öccse.

*A csendes lány*

(Catherine Clinch, Carrie Crowley)

A nagynéni kedvesen megállapítja, hogy akkor látta utoljára, amikor még babakocsiban volt, mire a székszavú lány elmondja, hogy azóta a babakocsi eltört, és már nincs meg. Az ártalmatlannak tűnő beszélgetés pillanatok alatt kifejező konnotációt kap: Cáit gyerekkora ugyanolyan „törött” és „eldobott”, mint a testvérei által tönkretett jármű. A csecsemőkor ártatlan állapota után biztonságos háttér és megfelelő törődés nélkül „ért véget” gyerekkora, testvérei és iskolai közege is kivetette magából, így az egyetlen biztonságos pont a természet lágy öle. A hatásszünet után Eibhlín végignézi a csendes lányon, hátrasimítja az arcát eltakaró haját, és ezzel a figyelmes gesztussal („látni szeretnék téged”) kezdetét veszi Cáit szeretetnyelvének kialakítása.

Jóval komplikáltabb út vezet Benni változásáig, akit a harmadik figyelmeztetés után új gyermekotthonba helyeznek át.²³ Itt ismeri meg Michát, új iskolai kísérőjét, akire először rácsapja az ajtót, a pillanatnyi szemkontaktus azonban arról árulkodik, hogy a férfi felkeltette érdeklődését. Rövidesen újra szökni próbál, stoppolás után a szülői házba siet, ahol magára hagyott öccse és húga horrorfilmet néz a tévében. Ahogy vélhetően az előzőek, úgy ez

a látogatás is kudarccal zárul: megérkezik az anyja és aktuális, bántalmazó párja, aki a zavart lány tettlegességig fajuló dührohamát azzal orvosolja, hogy a rendőri intézkedésig szekrénybe zárja. Közvetlenül a traumatikus eseményeket követő sikertelen öngyilkossági kísérlet után újdonsült otthonában sincs tovább helye, így nagy szívességek árán visszakerül az előző intézménybe; egyszer eljut az iskolába, ám a látszólagos rend nem tart sokáig, Benni pedig újra a kórházban találja magát. Az újabb vizsgálat után az orvos impulzivitást gátló, még részben tesztfázisban lévő gyógyszert javasol, amihez anyja hozzájárul.²⁴ A folyamatosan falakba ütköző, spirálszerű mindennapokat Micha javaslata szakítja meg: három hétre az áram és víz nélküli faházába viszi Bennit, ahol amellet, hogy koncentráltan tud vele foglalkozni, megpróbálja feltárni az agresszív viselkedés mögött rejlő okokat. Benni számára ez a pont jelenti az új kezdetet, ami elsőként Micha tűrőképességét, később távolságtartási protokollját is próbára teszi.

Cáit és Benni jellemfejlődését vizsgálva keresve sem találunk szélsőségesebb alanyokat: mintha egymás ellentpontjaiként a kisiskolás kor két leggyakrabban előforduló személyiségtypusát mérnénk egymáshoz. Cáit apró gesztu-

23 Amikor Micha megjegyzi, hogy mennyi fotóalbuma van, akkor Benni felfedi, hogy mindig kap egyet az előző helyről, ahonnan kirúgták. A helyzet súlyosságát jelzi, hogy a polcon kb. 8-9 ilyen albumot látunk, annyit, ahány éves megközelítőleg Benni.

24 Ez az esemény is Benni mások általi dehumanizálását erősíti: mivel a problémák nem tűnnek el, minden mindegy alapon kísérleti nyúlává válik.

saiból, tétova lépteiből, távolságtartásából, szótlanúságából – „csak annyit beszél, amennyit kell”²⁵ – egy normakövető, alapvetően nyugodt, illedelmes, nagyrészt „egészséges” lány képe rajzolódik ki, ám a nyitójelenetben látott nyilvánvaló jelek mellett leginkább az új közeg relációi mutatnak rá a súlyos törődés- és szeretethiányára. A megegyezett kád meleg vizet forrónak érzékeli, az első, átlagosnak tűnő információt (kút megnézése) titokként értelmezi, fél a sötétben, nem ért bizonyos szavakat (pl. megbántódás), sosem fészülték ki a haját, és a tejbe mártott keksz élménye is teljesen újszerűnek hat számára. Ám ahogy a kezdetben égető meleg vízhez, úgy az eddig hírből sem ismert helyzethez is gyorsan alkalmazkodik. „Csak egy kis ápolás, ennyi kellett neki” – tesz megjegyzést Cáit arcára Eibhlín, ám valójában nem a bőrére, hanem a napról napra kivirágzó lány lelkére gondol, és mondata később Seán vonatkozásában új értelmezési keretbe rendeződik. Amikor Cáit apja arról panaszkodik, hogy a gyerekek „milyen sokat esznek”, és majd lánya is „kieszi őket a vagyonukból”, Eibhlín zárkózott férje úgy „köszön” Cáitnak, hogy „na, akkor ő az”, mire felesége úgy reagál, hogy „van neki neve is”. Bár elsőre úgy tűnik, hogy A csendes lány a címszereplő felnövekedéstörténete, valójában ez együtt jár Seán fejlődéstörténetével. A kezdeti közömbös hangnem – nem viszi magával a farmra, nem néz rá, miközben jó éjszakát kíván stb. – oka csak a film közepén derül ki: a Kindella házaspárnak volt egy fia,²⁶ aki a farm trágyagödrébe fulladt. Míg Eibhlín néhai fia Cáitra adott ruhá-

ival, újra belakott szobájával és a lányról való gondoskodással őrzi elhunyt gyereke emlékét, addig Seán azóta is képtelen szembenézni a múlttal. Messziről kerülő vonatos tapétával borított szobáját, zavarja a Cáitra adott kockás ing és farmer látványa, és nem hajlandó magától interakcióba lépni nyári vendégükkel. Első közös délelőttjüket is a külső kényszer – Eibhlínnek el kell mennie otthonról – szüli, a magához képest meglepően kommunikatív lánynak azonban alig-alig válaszol. Innentől karaktereink a saint-exupéryi úton kerülnek egyre közelebb és közelebb egymáshoz: egy otthagyt sütemény gesztusa gyorsan közös munkává, szokásokká (posta behozatala), majd a féltve őrzött titok feltárlásával bensőséges tengerparti beszélgetéssé válik. A problémás apaképet fokozatosan váltja le Seán, így az eddig Cáitból és Eibhlínből álló fogadott család immár háromfősre bővül.

A kisvártatva nyugvópontra érő idillt erősen ellenpontozza Benni kaotikus világa. A nyughatatlan lány magabiztos, közlékeny, azonban impulzív, dühkezelési problémáktól és egyéb (félre)diagnosztizált személyiségzavaroktól²⁷ szenved. Normabontó, romboló működését már az első jelenet megalapozza, később még ennél is tovább megy: gyerekeket lök fel, táskát lop, játékautót tapos el, száguldó kocsik között szaladgál, és ha kell, késsel a kezében öngyilkossággal fenyegetőzik. Mivel anyjától nem kapott megfelelő mintákat, de egyben ő az egyedüli személy, akihez valóban kötődik, kényszeresen visszatér hozzá – annak ellenére, hogy képtelen fenntartható módon együtt

25 A csendes lány, illetve az alapjául szolgáló kisregény (Foster [Claire Keegan, 2010]) meghatározó eszköze a csend, amit Susan Sontag és Walter Benjamin nyomán Jytte Holmqvist elemez átfogó tanulmányában. Lásd: Holmqvist, Jytte: Keegan, Claire: Silences that speak volumes. *Inscriptions* 8 (2025) no 2. pp. 50–65. <https://doi.org/10.59391/2fjqv411>

26 A néző Cáit szemszögéből ismeri meg az eseményeket (a kisregény is E/1-ben íródott) egy igencsak kellemetlen jelenetben. Kinsella szomszédja először kikérdezi Cáitot a házaspár anyagi jólétéről („Mindig süt valamit, ugye? Mindig tele van a fagyasztojja?”), majd érzéketlenül közli a lánnyal, hogy egy halott ruháit hordta eddig. A jelenet különösen izgalmas szemponttal gazdagítja az ír társadalomrajzot, de egyéb, a kérdéskörhöz tartozó események elemzési lehetőségeit is új fénybe helyezi (katolikus vallás szerepe, nők helyzete stb.). Bár A csendes lányban is megjelenik, Claire Keegan egy másik regényéből készült adaptáció, az *Ilyen apróságok* (Small Things Like These, Tim Mielants, 2024) explicitebb módon foglalkozik a szigetországot mozgató szociális problémákkal. Lásd: Woods, Jeannine: Language, Silence and the Place of Irish-Language Film in Contemporary Cinema: Colm Bairéad's *An Cailín Ciúin* (2022) and Seán Breathnach's *Foscadh* (2021). *Estudios Irlandeses* 20 (2025) pp. 22–35. <https://doi.org/10.24162/EI2025-13182>

27 A filmben *impulse control disorder*re gyanakodnak Benni esetében, amely magyarul a gátlási kontrollfunkciók zavarát jelenti. Lásd bővebben: Dr. habil. Marton Klára – Egri Timea – Erdős Adrienn – Gergely Kata – Dr. Kövi Zsuzsanna: Gátlási funkciók figyelemzavart mutató gyermekeknél: kognitív és viselkedési jellemzők vizsgálata. *Psychologia Hungarica Caroliensis* 4 (2016) no. 1. pp. 147–168. <https://doi.org/10.12663/PsyHung.4.2016.1.5>

élni testvéreivel.²⁸ Cáit alárendelt, alkalmazkodó szerepével szemben Benni meglehetősen énközpontú: mindenki az ő relációjában létezik, és legfőképp (valószínűsíthetően erős figyelemhiány miatt) ő szeretné kontrollálni saját (és adott esetben mások) sorsát. Amikor az első találkozás sikertelensége után Micha látja, hogy a szép szó nem segít, a következő reggelen ignorálja Bennit, és a gyermekotthonban lévő társaival kezd játszani. A lány kisvártatva számonkéri a férfit, hogy miért másokkal, de legfőképp miért nem vele foglalkozik, hiszen ez lenne az ő dolga. Az első, a második és a harmadik hívásra Micha nem reagál: fordított pszichológiával vállalkozik a dominanciaharc megfordítására, ami végül sikerrel jár; Benni belemegy abba, hogy a csocsómérkőzés elvesztése esetén iskolába megy, majd azt is elfogadja, hogy elvonul egy áram, víz és gáz nélküli házba „oktatójával”.²⁹ A petróleumlámpa pislákoló fényénél folytatódik a fogadások tematikája (ha kibír három napot, akkor megmutatja neki a bagolyházat), de egy másik fontos mozzanat mélyíti el kapcsolatukat. Micha előveszi a gyógyszereket, majd megengedi Benninek, hogy azokat kint, az ajtó előtt is beveheti, ha akarja. Benni élete eddig másról sem szólt, csak arról, hogy minden dühkitörésnél, normától eltérő viselkedésformánál kórházba vitték, majd egyre erősebb gyógyszerekkel tömték, várva annak pozitív hatásait. Bár a film expliciten nem állítja, hogy Benni nem szorul valamilyen kezelésre, a tabletták valójában csak a tünetet kezelik, tudomást sem véve a központi problémáról: Benni sehol sem tud megmaradni, mert fejlődésének korai szakaszában lemondtak róla. Már nem hisznek benne, a német szociális ellátórendszer szakemberei nem tudnak mit kezdeni vele,³⁰ a pedagógusok értetlen tehetetlenséggel szemlélik, a Pygmalion-effektus³¹ már automatizmus-

ként működik. Ezt a bizalom nélküli állapotot Micha ezzel az aprónak tűnő gesztussal kezdi el helyreállítani: egyrészt nem hisz a gyógyszeres kezelésben, másrészt Benni kezébe adja a döntés jogát, amit valójában sosem birtokolt. Az akklimatizáció nem telik zökkenőmentesen, a relatív harmóniát az töri meg, hogy Benni a férfi akarata ellenére vele akar aludni. Micha a közösen töltött idő múlásával érzi, hogy személyes szinten is érintetté válik, ezért a lány által sokszor tapasztalt módon – amikor közel kerül valakihez, a másik elutasítja, tartja a távolságot, bezár – reagál a közeledésre, így Benni az éjszaka közepén megszökik. Mivel gyötri a bűntudat, az oktatóból apafigurává érő férfi átlépi a szakmai határokat, és hazaviszi Bennit kizárólag egy éjszakára. Az esti fektetésnél beigazolódik Micha félelme: Benni „papának” szólítja, és vele szeretne maradni. A hideg elutasítás hatására Benni rákérdez, hogy mi lenne akkor, ha megölné a feleségét és gyermekét, hiszen így minden „külső akadály” elhárulna a vágyott apa-lány viszony elől. Micha nem veszi komolyan a fenyegetést annak ellenére, hogy korábban szemtanúja volt, amikor Benni saját torkához szorított késsel próbálta elkerülni az iskolát, vagy ahogy a lány magából kikelve verte fejét az ablakhoz. Utóbbi aktus az említett sorsfordító, „egyszeri” látogatáshoz vezetett, amellyel Benni belépett Micha intim terébe, azonban a férfi a csecsemő fia mellé hamarosan érkező újabb jövevény mellett nem akarja magára venni a labilis lány terhét. Ugyan a fejlődés látható nyomai érzékelhetőek, a stabil pont, az otthon érzésének hiánya megoldatlan marad, így az ön- és később közveszélyessé váló Benni újra a személytelen gyermekotthon falai között találja magát.

A merőben eltérő jellemeket a viselkedésmintákon túl a formai jegyek szembeötlő különbségei húzzák alá.

28 A film egyik első jelenetében kijelenti, hogy ő az anyjával akar élni, ám a nevelő emlékezteti arra, hogy azt már párszor próbálták, és mindig rossz vége lett.

29 Jellemző Benni tényleges kötődésének hiányára, hogy szinte senkit sem a nevéen hív. A jelenség valószínűsíthető oka, hogy a különböző gyermekotthonok váltogatása során hiába kapcsolódott bárkihez, a következő napon már egy másik intézményben, egy másik „ugyanolyan” oktatóval találta szemben magát, ezért inkább azzal távolítja el (és védi meg) magát a kapcsolódástól, hogy nem nevezi nevén őket.

30 Wiedemann, Thomas: The construction of family in German feature films in the digital era. *Revista FAMECOS* 29 (2022) no. 1. p. 6. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.43340>

31 A Pygmalion-hatás „önmagát beteljesítő jóslatot” jelent, amely akkor lép fel, amikor az elvárások által sugallt viselkedés ténylegesen megvalósul. Lásd: Cserné Adermann Gizella: Az „önmagát beteljesítő jóslat” (Pygmalion-hatás) pedagógiai vizsgálata. In: Kósáné Ormai Vera (ed.): *A pedagógus. Neveléslélektan V. Szöveggyűjtemény* Budapest: Tankönyvkiadó, 1991. p. 178.



Kontroll nélkül
(Helena Zengel)

A csendes lány a Cáitra rímelő visszafogottsággal illusztrálja a főszereplő lelki világát: a standard akadémiai képarány (1.37:1), a statikus kamera és az érzékeny vonások által dominált nondiegetikus zene egy-egy meghatározó aspektusra reflektálnak. A „szó szerint dobozba” zárt³² formátum Cáit fizikai és tudáshoz kapcsolódó korlátozottságát szimbolizálja, amelyet tovább szűkítenek a gyakori belső keretezések. Legtöbbször ajtófélfák (másszor tekintet irányító tükrök) szegélyezik az egyébként is mérsékelt látási viszonyokat, és ez az eljárás egyszerre orientálja a néző tekintetét (mire kell figyelnie), miközben a Cáitban lappangó szorongás kényelmetlen érzetét ábrázolja, továbbá a kisregény E/1-es szemszögének információhiányos állapotát hangsúlyozza. Cáitnak egyrészt csak részleges rálátása van arra, ami körülötte történik, másrészt ha tanúja is egy-egy fontos eseménynek, nem minden esetben képes értelmezni azokat a nyelvi- és érzelmi kódok hiányában.³³ Miután Eibhlín közli vele, hogy „abban a házban, ahol titkok vannak, ott székony van”, egy későbbi jelenetben a kút vizének jótékony hatását ecseteli, ami inkább „marad-

jon köztük”. Cáit egyből előveszi párnapos tudását: „azt hittem, hogy itt nincsenek titkok”, mire a nagynéni mosolyogva válaszol: „de ez más.” Ehhez passzolnak a festői ír tájak sárgás-zöldes-barnás pasztell árnyalatai, Cáit hosszú, sötétbarna haja és citromsárga ruhája, amely a név jelentéséhez illeszkedve a tisztaságot, tágabb értelemben az új kezdetet, a nyarat szimbolizálja.³⁴

A feszélyezett nyugalmat már Benni külleme is ellenpontoszza: rikító rózsaszín dzseki, szőke, rövid haj és Cáit feminin jegyeivel szemben nála a maskulin attribútumok dominálnak.³⁵ A csendes lány lehatárolt, statikus formanyelvével szemben a *Kontroll nélkül* dinamikus szekvenciákra, folyamatosan feszkelődő kamerára támaszkodik. Ahogy a hiperaktív Benni sem tud sokáig egyhelyben lenni és egy dologra figyelni, úgy még ha látószólag egy pontra fókuszálunk, a mozgás akkor sem áll le.³⁶ Egy bolti lopás után (anyjának szánja az eltulajdonított táskát) véletlenül összefut az előző gyermekotthon el-lenséges lakóival, akik provokálni kezdik. Benni teátrális mozdulatokkal tönkreteszi távirányítós autójukat, amivel

32 Power: „What happened at all?”. p. 7.

33 ibid. p. 7.

34 Hui-Chih, Yu: A Cross-Cultural Analysis of Symbolic Meanings of Color. *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences* 7 (2014) no. 1. p. 60.

35 Nem véletlenül hivatja Benninek magát Bernadette helyett: az jóval fűsőbb és informálisabb, mint a nagyon hivatalosan hangzó hosszú női név.

36 A kamera akkor sem „pihen”, amikor kizárólag egy-egy kiválasztott szereplőre vagy eseményre figyelünk: a *Kontroll nélkül* már-már dokumentarista eljárást alkalmaz, amivel azt az élményt teremti meg, mintha egy kézi kamera által a néző láthatatlan résztvevőként követné az eseményeket.

magára szabadítja a túlerőben lévő gyerekcsoportot: leteperik, és megfogják az arcát, a fülüketítő frekvenciák mellett rózsaszín ködbe borul a kép, amit a központi trauma beégett emlékei (anyja karjai között pihen), az erőszakot követő események töredékei követnek egészen addig, amíg a sötét, elzárt szobában visszanyeri az elméje feletti kontrollt. Az intellektuális/asszociatív montázsokba szőtt radikális érzelmi reakciók expresszív volta végigkíséri Benni sorsát; később Micha dobja véletlenül fejbe, de az anyja utolsó elutasítása után – annak ellenére, hogy ígéretet kapott a hazatérésre – az őt befogadó Sylvia örökbefogadott lányának érintése kis híján gyilkosságba torkollik. Belső megélését és hangulatát ezáltal nem illusztrálhatják lágy melódiák, Benni világát a rock és a metál üvöltő vokáljára, elektronikus gitárszólóira építő betétek és a ritmikus dobszólamok által túlhajtott BPM-mel operáló hard techno modellezi.

A mind a felszínen, mind részleteiben felfejtett különbségeket tovább erősíti a filmekben látott társadalmi kontextus. Cáit világa 1981 szigorúan katolikus Írországa, ahol a patriarchális berendezkedés határozza meg a nők helyzetét. Először a felütésben látott szülői relációk, majd a nagynéninél érvényesített szerepek határozzák meg a fejlődés keretrendszerét. Cáit anyja tradicionális háztartásbeli, élete tulajdonképpen a meglévő gyerekek neveléséből, továbbá az újonnan érkező megszületéséről szól. Nincs befolyása a családi gazdaság ügyeire, a folyamatos félrelépések ellenére alkoholista férjéhez láncolva, perspektívák nélkül éli mindennapjait. Bár Cáit helyzete alapjaiban változik meg, a közeg és az azzal járó teendők jellege nem változik. Eibhlín az évszázados viszonylatban nőkhöz társított munkákba avatja be: főzés, mosás, takarítás tölti ki a fiatal lány hétköznapijait, miközben Seán hozza a döntéseket és felel a farm működtetéséért, a fizikai munka oroslánrészéért. Cáit a törődés által épp a konzervatív nemi szerepekhez kerül közelebb, a felnövekedés számára abban érhető tetten, hogy az otthoni ignorancia és teljes nélkülözés helyett immár részt vesz a család közös életében – még úgy is, hogy közben a nőkhöz társított sztereotípiákat erősíti. Ezzel áll szemben a ma Németországnak kevésbé konvencionális berendezkedése, amelyben ugyan még fel-felsejlenek a tradicionális férfi-nő vonatkozások, egy jóval lazább, patriarchális meghatározottságoktól független világ körvonalazódik. Cáittal szemben Benni számára nem léteznek társadalmi elvárásból fakadó

kötöttségek: egyrészt azért, mert ha lennének is ilyenek, azokat azonnal lebontaná, másrészt nincs – vagy legalábbis nem látszik – nőiséghez kapcsolódó külső elvárás. Benni „fiús” becenevet választ, minden helyzetben dominálni akar, és ha kell, fizikai erőszakhoz folyamodik az adott cél elérése érdekében. Miközben Micha (és mindenki más) igyekszik némi stabilitást, rendet és fegyelmet hozni életébe, gyorsan világossá válik, hogy a társadalom és az egyes referenciaszemélyek sem tudják szigorúan meghatározott – akár nemi, akár más szempontok mentén szervezett – keretekbe szorítani. Cáit fejlődésében a meglévő rendbe való betagozódás és az azzal járó szerepek felvétele hoz változást, és hozzá hasonlóan Benni esetében pont a „kontroll nélküli” státusz felfüggesztésére tesznek kísérletet, ám utóbbit nem a patriarchális viszonyok, hanem az általános normakövetés elvárásai határozzák meg.

Rohanás az ismeretlenbe

Cáit a nagynénjénél töltött első éjszakáján hiába megy ki pisilni éjszaka is, Eibhlínt reggel átnedvesedett ágynemű várja. „Jóságos ég, nézd meg ezt!” kezdi, aminek hatására Cáitban – ahogy a film elején – a megszokott mechanizmusok indulnak be. Kis hatásszünetet követően Eibhlín folytatja: „Szegény öreg matrac, állandóan sír, nem is tudom, hogy hogyan fektethetek rá.” A balesetre adott reakció ebben az esetben egy megszemélyesítéssel zárul: feddés helyett tompítja a bevezelés (*enuresis*) tényét. Az időfelbontó montázsba oltott második nap reggelén a „kis ápolás” hatására száraz maradt a lepedő, és innentől már konzisztensen az is marad. Benni második vizezése (az első az autótörős affér után, éjszaka éri) ezzel szemben az ajtó előtt önszántából, tüntetőleg történik, miután nem engedik tévét nézni. A tartalmi és formai differenciákon túl *A csendes lány* és *Kontroll nélkül* számos közös, vissza-visszatérő tematikát vonultat fel, amelyek alapvető szerepet töltenek be a jellemfejlődés komplikációkkal teli ciklusában. A bevezelés a legtöbb esetben az óvodáskor (3–6 év) időszakához tartozik, Cáit és Benni pedig már bőven kisiskolás korban járnak: előbbinél a biztonságos közeg és a gondoskodás egyből megszünteti a problémát, míg utóbbinál permanensen fennáll.³⁷ A jelenség arra

37 Német Adrienn – Pálinkás-Holovits Zsuzsanna – Sándor Piroska: A gyermek- és serdülőkori depresszió tünetei, megjelenési formái és kezelése. *Egészségfejlesztés* 61 (2020) no. 2. p. 37. <https://doi.org/10.24365/ef.v61i2.588>

mutat rá, hogy a lányok eltérő okokból, de egy korábbi fejlődési szakaszban maradtak. Cáitot a konstans szorongás tartja ebben az állapotban, ám Benninél a pontos kórkép feltérképezése jóval komplexebb feltárást igényel – bár vélelmezzük, hogy a korai traumatikus impulzusok és az anyai lemondásból fakadó intézményről intézményre vándorlás adja a magyarázat legnagyobb részét.

A másik, hasonló szempontok mentén realizálódó elem a futás. Mindkét dráma bevezetésének egy-egy pontján a főszereplők menekülőre fogják: Cáit azért hagyja el az iskolát, mert testvére és barátai „furcsának” nevezik,³⁸ míg Benni az aktuális gyermekotthonból való kirúgás hírére távozik az intézményből. A *csendes lány*ban látható futások betöltött funkciójukat tekintve három fázisra oszthatók. Az első a primer menekülés dimenziója, amikor a futás védekezési mechanizmusként a menekülés eszközzé válik. Ide tartozik az említett iskolai eset, de az első Seánnal töltött napon is hasonló beidegződések készítetik Cáitot rohanásra. Mivel a nagybácsi nem találja a lányt, kétségbeesetten keresni kezdi, amiben dupla aggodalom lakozik: egyrészt tényleg fél attól, hogy mi történt a fiatal lánnyal, másrészt fia elvesztésének képei is ott pörögnek elméjének vetítővásznán. Cáit hamar megkerül, ám Seán ingerült feddésének hatására elszalad a többszörösen ismerős, fenyegető helyzet elől. Seán és Cáit később egyre közelebb kerülnek egymáshoz, aminek közös manifesztációjává válik a postaládáig tartó futás. Az út két oldalán mesebeli európai bükkfák teszik idillivé a később rutinná váló cselekvést. Itt Cáit már nem menekül, de még nem önszántából, hanem külső indíttatás hatására fut, viszont a felszabadultságtól sugárzó mimika, a mesterségesen lassított felvételek és a lány zenei aláfestés egy irányba mutatnak: immár szabadon rohan az ódon levelesszekevény felé. A nyár végének közeledtével a szokásos procedúra várt, mégis szomorú fordulatot vesz, hiszen a kivett levélben Cáit anyja közli, hogy a baba megszületett, a vendég hazatérhet. Az indulás napja előtt azonban majdnem a fiú sorsához hasonló szerencsétlenség rázza meg a Kinsella családot. Cáit egyedül megy vizért, de a vödör súlyától a kútba esik. Nem történik tragédia, a csurom vizes lány egy enyhe megfázással megússza, amit hazaérve apja egyből

szóvá tesz: „Nem való nektek a gyerek, ti is tudjátok.” A félreérthetetlen utalás után Kinselláék a kocsi felé indulnak, ám Cáit üldözőbe veszi őket. Ez az első (és egyben utolsó) futás, amely saját elhatározásból, a kötődési szándék fizikai kifejezéséért történik. A csendes lány életében talán először maga kezdeményez kontaktust, Seán nyakába ugrik, majd apának szólítja. A jelző az érzelmi jelentéstulajdonítás mellett kettős értelmű, mivel egyben utal a biológiai apa közeledésére is. Ugyan nem tudjuk meg Cáit sorsát, a protagonista révbe ért: már van olyan hely a világon, ahová tartozni szeretne.

Az események jellegében ellentétes, míg hangulatát tekintve hasonlóan nyitott befejezéssel zárul Benni kálváriája. Az ő esetében a futás mindig saját döntés eredménye, azonban a célhoz két motivációs tényező rendelhető. A lány egyik este megszökik a gyermekotthonból, és Micha háza felé veszi az irányt. A férfi fel akarja hívni a rendőroket, ám felesége arra kéri, hogy csak másnap reggel szóljanak Benni hollétééről. Az ártalmatlannak tűnő gesztus a következő napon rémálomba torkollik: Benni a pár gyerekével bezárja magát a fürdőszobába. Micha végül betöri az ajtót, de csak a bömbölő csecsemőt találja a fürdőkádban, Benni már kiugrott az ablakon, és szitáló hóesésben a közeli erdő felé veszi az irányt. Az éjszakát a lehullott levelek között tölti, majd reggel egy kutyával néz farkasszemet: négykézlábra ereszkedik,³⁹ majd miután meggyőződik róla, hogy az állat nem fogja bántani, együtt mennek tovább. Az út a kutya házáig vezet, ahol együtt, összebújva várják a mentők érkezését. A két, gyors kontinuitásban történő futás más-más funkciót lát el: az elsőben a szökés konkrét célpontja Micha háza, míg a második tisztán ösztönszerű; mindegy hová, csak minél távolabb onnan, ahol eddig volt. Nem ő az egyetlen, akinél a futás átvitt értelmű jelentésszerűt ruházható fel. Mikor anyja közli a nevelővel, hogy mégsem tudja hazavinni Bennit, Mrs. Bafané felelősségre vonja: „Őn az anyja, és a viselkedése nagy hatást gyakorol Bennire.” A zavart nő ekkor magyarázkodni kezd, majd miután arra kéri, hogy legalább ő személyesen beszéljen a lányával, azt megtagadva a gyorsuló léptek után futva hagyja el a helyszínt, amivel minden felelősséget Mrs. Bafanéra tol.

38 A jelenet katalizátora az, hogy Cáit – saját innivaló híján – más termoszából önt magának tejet, azonban a padok között szaladgáló fiúk miatt magára önti. Ezután a nyomokat eltakarva igyekszik a vécé felé, ahol találkozik egyik testvérével és két diákkal.

39 Ez a szegmens tovább bővíti a *Kontroll nélkül*ben folyamatosan felbukkanó állatanalógiákat: ezúttal kitett, magányos kóbor kutya szerepben látjuk az elkeseredett Bennit.

*A csendes lány*

(Catherine Clinch, Andrew Bennett)

A szó tényleges és átvitt értelmében is menekül problémái elől, ami ugyanúgy megfigyelhető Benni esetében is. Mivel már a szociális ellátórendszer sem talál megoldást, a fiatal lányt Kenyába akarják küldeni egy integrált program keretében, ám az utazás az utolsó pillanatban meg hiúsul: Benni elhagyja a repülőteret, futás közben kitarja karjait, és mosolyogva rohan az ismeretlenbe.

A szerzői felnövekedéstörténetekre jellemző módon egyik film sem varrja el a szálakat. Cáit reményteli befejezésével szemben Benni elkezdett, de meg hiúsult jellemfejlődése keretbe foglalja az alulreprezentált műfaj szűk spektrumát: komplex kérdéskörök, sokszor egymást opponáló tematikák, mégis egy töről fakadó problémák határozzák meg a fiatal lányokról szóló narratívákat. Cáit csendes szeretetnyelvével felvértezve, a hátrányos környezet ellenére talán bizakodva várhatja a holnapot, míg Benni menekülése konzerválja „rendszerbontó” státuszát. Mégis, az univerzális ösokok összekötik a más-más formával és tartalommal felruházott történeteket: nem kaptak megfelelő törődést és feltétel nélküli szeretet, ezáltal képtelenné váltak érzéseik adekvát kifejezésére. Szeretni és szeretve lenni – ez az, ami Cáit és Benni életéből fájóan hiányzik, és ugyan mind Colm Bairéad, mind Nora Fingscheidt filmje fikciós, olyan szempontok mentén láttatják a fiatalok millióit érintő nehézségeket, amelyek az esztétikai élményen túl kollektív társadalmi diskurzusra invitálnak.

Sándor Csomán

Silently enduring, raging in rebellion
Opposing expressions of the desire for love
*in *Systemsprenger* and *An Cailín Ciúin**

One underrepresented yet highly compelling segment of the coming-of-age genre consists of films centered on young people on the cusp of adolescence. In addition to the usual themes – sexual maturation, integration into society, self-image, etc. – these films explore fundamental questions such as love languages, emotional attachment, and the complex ways in which feelings are expressed. While the gap is gradually closing, contemporary coming-of-age cinema is still dominated by boy narratives. Nonetheless, an increasing number of films capture the early stages of girls' development.

This study analyses two unique examples that present similarly nuanced themes, situations, and settings, while also representing the striking diversity within this narrow corpus. Benni in *Systemsprenger* and Cáit in *An Cailín Ciúin* could hardly be more different: the former is impulsive, outwardly aggressive, and coded as masculine, while the latter is quiet, passive, and endures the vicissitudes of her circumstances without displaying psychological difficulties beyond those rooted in her upbringing. Despite their contrasting backgrounds, both protagonists' developmental trajectories stem from the same core issues: neither can integrate into their family environment or wider social world due to their inability to express emotions, the absence of unconditional love, and a lack of stable points of reference.

Through a close comparative analysis, this article examines how these contemporary films fit into the expanding discursive framework of modern coming-of-age cinema, and how their vastly different protagonists shape the form and content of each narrative through distinct patterns in montage, soundtrack, and other embedded symbols.

Szirácz Anna Mária

A jó kislány és a szörnyeteg**Hasonmás és átváltozás az *Ördög bújt beléd* (2009) című filmben**

A pokol egy kamaszlány¹ — így kezdődik Karyn Kusama és Diablo Cody 2009-es horrorvígjátéka, az *Ördög bújt beléd*, amelynek zárlatában a főszereplő Needy Lesnicki kitör az őt fogva tartó szanatóriumból, és hidegvérrel végez a barátnője vámpírrá változásáért² felelős, Low Shoulder nevű fiúbanda tagjaival. A képsorok sokkolóak: a férfitestek kicsavarodva fekszenek a véres hullaszakokban, vér borítja a falakat és a padlót is, az állóképeket pedig dinamikus aláfestő popzene kíséri. Needy tette egyszerre brutális, megrendítő, ám ugyanakkor diadalittas és egyben humoros. A zárójelenet egyfajta *mise-en-abyme*; Kusama és Cody kamaszlányai a film egészében az angyal és a monstium, a jó és a rossz spektrumán mozognak, a végletek közötti határok pedig rendszerint elmosódnak. Ez a modális keveredés jellemzi a film egészét és éri el, hogy a két lány kompetitív és erőszakkal terhelt, hasonmásos kapcsolata — a vámpírlány alakján keresztül — a serdülés és a felnőtté válás bonyodalmas reprezentációjává váljék. Írásomban a lányábrázolás mint nővé válás megkettőződésének (duplicitásának) és alteregó-képződésének tendenciáit vizsgálom Karyn Kusama és Diablo Cody filmjében.

Az elemzés tárgyát egyrészt az angolszász gótikus irodalom óta élő duális nőábrázolás hagyományrendszere, másrészt a film ironikus-komikus hangneme, párbeszédeinek és snittjeinek felépítése képezi. Az utalásokban gazdag film kevert tónusa kapcsolódást teremt a hasonmás/vámpír ismerős idegenségével és a lánytest kamaszkori fizikai-fiziológiai átalakulásával, hidat emelve a 19. századi angolszász irodalmi hagyomány és korunk szociokulturális dilemmái között. A tanulmány első részében röviden szemlézem azt a gótikus-horror hagyományt, amelyből a film nyelvi és képi világa építkezik, kiemelve a hasonmás vagy doppelgänger és a vámpírtoposz releváns vonatkozásait és rokonszövegeit, valamint kitérek a lánytudomány kultúrrepresentációs eszköztárára is. Ezt követően szoros olvasással elemzem a film azon beállításait és jeleneteit, amelyek a két női főszereplőt egymás hasonmásaként konstruálják meg, és építik fel azt a dinamikus lányalakot, amely nem enged a kategorizálásnak. Tanulmányom fő gondolata nem más, mint hogy az *Ördög bújt beléd* a vámpír és a hasonmás metaforikus jelenléte által a lánylétbe mint konstans határterületbe és metamorfózisba enged betekintést.

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.3.2>

1 A filmből idézett dialógusok, valamint a tanulmányban felhasznált (szak)irodalmi részletek a szövegelemzés pontossága érdekében — ha másképp nem jelzem — a saját fordításomban szerepelnek. A film forrása: Kusama, Karyn (dir.): *Jennifer's Body* (*Ördög bújt beléd*). Írta: Diablo Cody. 20th Century Fox, 2009. A további idézeteknél a film magyar címére (*Ördög bújt beléd*) és az időködra hivatkozom. — Sz. A. M.

2 A szakirodalomban nincs teljes konszenzus azzal kapcsolatban, hogy pontosan mivé változik Jennifer. Míg Bácskai Nagy Barnabás démonként (Bácskai Nagy Barnabás: Limbó és libidó. A démoni megszállottság és a boszorkányság alakváltozatai a coming-of-age horror monstrumtipológiájában. *Metropolis* 28 (2024) no. 3. pp. 20–30. loc. cit. p. 26., doi.org/10.70807/metr.2024.3.2), addig Peter Bradshaw kritikus „parazitaszerű vámpírként” (Bradshaw, Peter: *Review. Jennifer's Body*. <https://www.theguardian.com/film/2009/nov/06/jennifers-body-review> [utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 24.]) értelmezi a fiúkat felfaló Jennifert. Victoria Santamaría Ibor pedig kifejti, hogy a filmben Jennifer átváltozása megfeleltethető a szukubusz, a megszállt női test és a leszbikus vámpír alakjainak egyaránt (Ibor, Victoria Santamaría: „I Eat Boys.” *Monstrous Femininity in Jennifer's Body*. *Babel-AFIAL* 31 (2022) pp. 145–166. loc. cit. p. 157., doi.org/10.35869/afial.v0i31.4301) Mivel tanulmányomban nagyban támaszkodom a gótikus irodalom áthallásaira és motívumrendszerére, amelyben a vámpír alakja jelentékeny, elemzésemben Jennifert mint vámpírra hivatkozom. Ezt alátámasztja az is, hogy az *Ördög bújt beléd* a *Carmilla* című vámpírtörténet rokonszövegeként is értelmezhető, ahogyan erre a későbbiekben ki is térek.

A gótika hasonmásképzése és vámpírtoposza

Az *Ördög bűjt beléd* a serdülést és a felnövekedést első sorban a hasonmás vagy doppelgänger alapmotívumán keresztül képezi le. A két főhősnő, a szőke és visszafogott Needy, illetve az angol nyelvű változatban címadó, sötét hajú és sejtelmes mosolyú Jennifer egymással látszólag megmagyarázhatatlan köteléket ápoló ellentétpárokként jelennek meg a filmvásznon. A doppelgänger, hasonmás vagy alteregó (akárcsak a vámpír) a gótikus irodalmi-kulturális hagyomány már-már közhelyesült toposza, amely az Én feldarabolódását, illuzórikus jellegét érzékelteti. Sarah Gilbert és Susan Gubar a 19. századi női szerzők szövegeiben az alteregót a beszélő „saját szorongásának és dühének képeként” olvassák,³ Séllei Nóra pedig hangsúlyozza, hogy a hasonmás kódolt reprezentációja annak, ami a nyelv szabályai miatt nem nevesíthető.⁴ Ezt a kódolt, darabolt identitást idézi meg E. T. A. Hoffmann epikája⁵ és Charlotte Brontë *Jane Eyre*-ej és ez az ismerős, de „kísérteties, félelmetes, vad arc”⁶ bukkan fel az ír szerző, Joseph Sheridan Le Fanu *Carmilla*⁷ című kisregényében is. A *Carmilla* tulajdonképpen az *Ördög bűjt beléd* rokon- és eredetszövege: a mű narrátorát, az ártatlan Laurát egy démonian igéző vámpírlány, Carmilla csábítja el. A *Carmilla*-ban, mint a realizmus sötét Másikjaként is emlegetett

gótikában általában is az idill, az Én, és a biztos eredettudat is destabilizálódik: s akár Kusama filmjében, a két lányalak narratív kapcsolódása „olvasható egyfajta belső, a nőiséghez kötődő szorongás revelációjaként: a lányság és a felnőtté válás viszontagságainak leképeződéseként”.⁸

Az alteregó többrétű, szétágazó olvashatósága egyrészt a gótikus műfaj sajátja, tudniillik maga a zsáner is a stiláris határok mentén mozog. Alexandra Warwick a gótika 18. és 19. századi változataiban is alapvető problémának látja a periodizációs törekvéseket egy olyan műfajnál, amely jobbára definiálhatatlannak mutatkozik.⁹ A műfaji határok megjelölésének nehézségei mutatkoznak meg a gótika különböző mellékcsoportjaiban is: a feminista irodalomkritikában alkotó Ellen Moers az 1970-es években a gótikát „félelemközeli” műfajként írta le,¹⁰ a női gótikát pedig úgy definiálta, mint azon műveket, amelyek a 18. század óta gótikának nevezett műfajban nőírók tollából születtek. Ezek a műfaji meghatározások is láttatják azt a transzgressziót, sejtető, daraboló tendenciát, amely meghatározza a gótikus hagyományt. A gótika kísérti, tükrözi és kiegészíti a kánont, míg maga sokszor a ponyva vagy a lektűr kategóriájába sodródik bele – mindezt segítik a cselekménylogika ismétlődő toposzai és a karakterek tipizálása is, amelyben az ismerős Másik doppelgänger mellett a „leghatékonyabb Idegen”,¹¹ a vámpír alakja is jelentékeny.

A vámpír, akár a doppelgänger, a freudi kísérteties-sel rokon; olyan ismerős ismeretlen, aki, Sarah Sceats

3 Gilbert, Sandra M. – Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Cambridge: Yale University Press, 1979. p. 78.

4 Séllei Nóra: *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. p. 56–57.

5 Hoffmann, E. T. A.: *Der Sandmann*. In: *Nachstücke*. Berlin: Verlag Georg Reimer, 1817. Magyarul ld. A homokember. In: *Az arany virágcserep / A homokember / Scuderi kisasszony*. (trans. Barna Imre) Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.

6 Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 1994. p. 281. A magyar idézethez ld. Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. (trans. Ruzitska Mária) Budapest: Palatinus Könyvesház, 2005. p. 206.

7 Le Fanu, Joseph Sheridan: *Carmilla*. Rockville: Wildside Press, 2000.

8 Szirák Anna Mária: A hernyólány átváltozása: a lánytest ábrázolása Joseph Sheridan Le Fanu *Carmilla* című vámpírtörténetében. In: Mosza Diána és Tarnai Csillag (eds.): *Test-symposium tanulmánykötet. Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia-előadásából*. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2022. pp. 77–100. loc. cit. p. 81.

9 Warwick, Alexandra: *Victorian Gothic*. In: Catherine Spooner és Emma McEvoy (eds): *The Routledge Companion to Gothic*. London: Routledge, 2007. p. 29.

10 Moers, Ellen: *Literary Women: The Great Writers*. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 90.

11 Arata, Stephen D.: The Occidental Tourist: “Dracula” and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies* 33 (1990) no. 4. pp. 621–645., doi.org/10.1017/CBO9780511553585.006.

szavaival élve, „ellenállhatatlanul rezonál valamilyen ki-
mondatlan szociális folyamattal”,¹² míg Stephen D. Arata
arra is rámutat, hogy a vámpír alakja a személyes integ-
ritást fenyegeti. Arata az angolszász hagyomány vámpír-
toposzában egyenesen a nemzet teljességének egyszerre
kívülről és belülről támadó parazitáját látja,¹³ Stasiewicz-
Bienkowska szerint pedig a „vámpírtörténet régóta gyü-
mölcöző táptalaja a női szexualitást övező vágyaknak,
szorongásoknak és kulturális értelmezéseknek.”¹⁴ A vámpír
tehát speciális emberi-nem emberi hibrid, aki a belső
és a külső lét határain helyezkedve, egyfajta mestertoposz-
ként foglalja magában a duplicitás és a többféleség, az át-
változás, alakváltás, illetve a szexualitás és a fenyegetettség
aspektusait. A gótikus irodalmi hagyományban a vámpírt
jellemzően a gótika későbbi, 19. századi műveiben alkal-
mazták a szerzők. Ahogyan pedig a gótika apparátusa rész-
ben, ám hangsúlyosan elkezdett átöröklődni a mozgókép
médiumba,¹⁵ az alakváltó, vészjósló vámpír rekurzív alakja
a 20. és 21. századi filmben is rendszeresen feltűnik.¹⁶

Az *Ördög bújt beléd* komikus-ironikus modalitása
kvázi posztmodern utalásrendszerrel társul. Felsorakoz-
tatja a gótika és a klasszikus horror cselekmény- és ka-
rakterelemeit, és mindezeket a tinifilm almuájával és
azon keresztül a lányság diskurzusaival hozza kapcsolatba.

A lánylétet és a felnővekedést már a 20. századi angol-
szász és hollywoodi filmek is előszeretettel tematizálták;
mindezt hol a nőiesen gyönyörű vagy éppen emberfelet-
tien elborzasztó kislánytestnek, a menstruáció és a nővé-
válás erőszakos, természetfeletti mivoltának és az „iszony-
tos pubertásnak”,¹⁷ hol pedig a szexualitás tereibe való
belépés erotikus-felszabadító színrevitelként ábrázolták.¹⁸
Kusama és Cody vizuális visszhangokkal teletűzdelt,
2009-es alkotása felidézi a gótika, a horror és a felnőve-
kedéstörténetek elemeit, és általuk a lányság és a lánylét
extrém képét konstruálja meg a filmvászonon.

A lány mint lény: a lánytudomány kulturális reprezentációi

A *girlhood studies* az 1990-es évek óta létezik önálló tu-
dományterületként. Eredetileg a *gender studies* (társadalmi
nemek tudománya) és a társadalomtudományok metsze-
téből jött létre, és leginkább abban tér el a társadalmi
nemek vizsgálatától, hogy a lányságra mint önálló, sajátos
jegyekkel bíró életszakaszra és tapasztalatra tekint. Mary
Celeste Kearney definíciója alapján a lánytudomány értel-
mezhető úgy, mint „társadalmi intézmények és egyének

12 Sceats, Sarah: Oral Sex: Vampiric Transgression and the Writing of Angela Carter. *Tulsa Studies in Women's Literature* 20 (2001) no. 1. pp. 107–121. loc. cit. p. 107., <https://doi.org/10.2307/464470>.

13 Arata: The Occidental Tourist: „Dracula” and the Anxiety of Reverse Colonization. loc. cit. p. 630.

14 Stasiewicz-Bieńkowska, Agnieszka: Girls in Contemporary Vampire Fiction. London: Palgrave Macmillan, 2021. p. 124., doi.org/10.1007/978-3-030-71744-5.

15 E folyamatok részletes elemzéséhez ld. Piatti-Farnell, Lorna – Lee Brien, Donna (eds): *New Directions in 21st-Century Gothic. The Gothic Compass*. London: Routledge, 2015., doi.org/10.4324/9781315749419; valamint Spooner, Catherine – Townshend, Dale (eds.): *The Cambridge History of the Gothic. Volume 3. Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, doi.org/10.1017/9781108561082.

16 Az angolszász viktoriánus és az Edward-korban is nagy hatású gótika leginkább cselekményszervezését, motívumkészletét, karak-
tertípusait kölcsönzi a filmnek és mindenekelőtt a horror műfajának. A horror és az iszonyat tendenciái már a korai mozgóképekben
is megjelentek (lásd az 1913-as *A vámpír [The Vampire]* c. filmet). Érdekes itt megemlíteni a *Nosferatu* (1922) német némafilmet,
amely a leghatásosabban popularizálta és befolyásolta a vámpírtoposz filmes reprezentációját. A Bram Stoker *Drakuláján* alapuló
játékfilm az expresszionizmus eszközeit alkalmazza, és drámai fényárnyéktechnika jellemzi. Az eredeti *Nosferatu* kultuszát és a gótika
toposzainak kulturális reverberációját jelzi az is, hogy a történetet 2025-ben ismét feldolgozta a filmipar, Dave Eggers rendezésében.

17 Lindsey, Shelley Stamp: Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty. *Journal of Film and Video* 43 (1991) no. 4.
pp. 33–44. loc. cit. p. 33.

18 Kiemelendő példa a gyönyörű kislányábrázolásra a gyermek Brooke Shields főszereplésével készült *Csinos kislány (Pretty Baby)*,
1978) vagy annak iszonytató „ellenpólusa”, *Az ördögűző (The Exorcist)*, 1973). A fiatal lánynak a felnőtt szexualitással való találkozását
viszi színre *A szerető (The Lover)*, 1992) vagy a Vladimir Nabokov regényéből készült *Lolita* (1997) is.

által használt diszkurzív konstrukció, amely a nőt vagy a nőiességet kategorizálja, és amely a lányként azonosulók által gyakorta alkalmazott szociális praxis”.¹⁹ Ez a meghatározás is sejteti a kategóriák és definíciók illékonyágát a lánytudomány területén. Marion Brown lánytudomány-definíciója is megerősíti ezt: Brown szerint „a lánylét egyénileg és kollektíven előállított és ismételt gyakorlat, amely mindig alakul, sosem statikus vagy lineáris”.²⁰ Kijelenthető, hogy e tudományág különleges hibrid, amelyre, akár a gótikus irodalomra, jellemzőek a darabolás, a liminalitás, a határon mozgás jegyei. Elline Lipkin szerint a serdülő lányok „hátrahagyják korábbi identitásuk egy részét, és új szerepekhez alkalmazkodnak”,²¹ Beth Rodgers pedig konkretizálja a lánytapasztalat térbeli dimenzióit, amikor úgy ír a lányságról, mint „a gyermek és a felnőtt nő közötti, nehezen definiálható olvadási szakasz küszöbeiről és határvidékeiről”.²²

Miképp mutatkozik meg tehát ez a határok közötti mozgás az *Ördög bújt beléd*-ben? Egyrészt a doppelgänger, a vámpír és a serdülő lány alakját jelentésformálónan vegyítő film maga is alkalmazza azt a dualitást, amely a lánytudománynak is sajátja, hiszen a *girlhood studies* is kiemelten figyel „a lány mint aktív/ágens és passzív/áldozat némileg leegyszerűsítő dichotómiák” közötti árnyalatokra.²³ Az a megszólalásmód, amelynek mentén az *Ördög bújt beléd*

megkonstruálja a „kamaszlányok szexualitását szervező bináris rendszerek ellentmondásait és feszültségeit”,²⁴ egyidejűleg utal a gótikus hagyomány hasonmásképző szövegstratégiáira és a kortárs mozi középiskolai narratíváira, amelyek a lányalakokat rendszerint két kategóriába sorolják be: „a szajha és a jó kislány” szerepeibe.²⁵ Kiemelendő, hogy az ilyen kultúrrepresentációs csoportok megalkotása reflektál a lányság liminális, határvidéki státuszára, amelyről Barrie Thorne a következőt írja: „A kultúránk dualizmusok sorozata köré szervezi a »gyermek« és a »felnőtt« közötti kontrasztot (a »serdülő« e két kategória között vacillál): felelőtlen/felelős; függő/független; játék/munka; aszexuális/szexuális. Ez utóbbira kimondottan igaz, hogy előítéletekkel terhelt és egyre inkább megkérdőjelezett fogalom.”²⁶

A serdülő lánykor viszontagságait ironikusan tematizáló film illeszkedik a *girlhood studies* azon irányaihoz is, amelyek a lánytapasztalat tereit vizsgálják. Claudia Mitchell *The Politics of Place in Girlhood* című kötete a lánykor és a szociális tér kölcsönhatásait vizsgálva a hálószobát, illetve az iskola épületét emeli ki mint a lányszerepekre befolyással lévő identitásképző tereket.²⁷ Ezek az *Ördög bújt beléd*-ben is jelentékeny, átgondoltan megformált terek, amelyek nemcsak a cselekmény folyását segítik elő helyszínként, de egyfajta kulturális reflexióként

19 Kearney, Mary Celeste: *Why We Need Girl Studies*: Mary Celeste Kearney. <https://www.girlmuseum.org/why-we-need-girl-studies-mary-celeste-kearney/> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 08.)

20 Brown, Marion: The sad, the mad and the bad. Co-existing discourses of girlhood. *Child and Youth Care Forum* 40 (2011) no. 2. pp. 107–120. loc. cit. p.109, doi.org/10.1007/s10566-010-9115-5.

21 Lipkin, Elline: *Girls' Studies*. New York: Seal Press, 2009. p. 23, doi.org/10.1177/08912432103642.

22 Rodgers, Beth: *Adolescent Girlhood and Literary Culture at the Fin de Siècle. Daughters of Today*. London: Palgrave Macmillan, 2016. p. 1, doi.org/10.1007/978-3-319-32624-5.

23 Walkerdine, Valerie: *Children, Gender, Video Games. Towards a Relational Approach to Multimedia*. London: Palgrave Macmillan, 2007. p. 75.

24 Ringrose, Jessica – Renold, Emma: Teen Feminist Killjoys? Mapping Girls' Affective Encounters with Femininity, Sexuality, and Feminism at School. In: Mitchell, Claudia – Rentschler, Carrie (eds.): *Girlhood and the Politics of Place*. New York: Berghahn Books, 2016. pp. 104–121. loc. cit. p. 116, doi.org/10.2307/j.ctt14jxn16.11.

25 Ez a cselekményszervező stratégia korántsem a 21. századi film sajátja, ez a dichotómia a *femme fatale* és az *ingenue* alakjában a film noir egyik kiemelt aspektusa. Alfred Hitchcock a 20. századi angolszász filmben tökélyre fejlesztette ezt a vizuális karakterépítő technikát. A *Vertigóban* (1958) Kim Novak színésznő alakítja Judy Barton és Madeleine Elster karakterét is, és ez a feszültségkeltő elem lényegében a gótikus doppelgängerpár újratereztetése, amennyiben ugyanazt a nőalakot kettőzi. Ezt a tradíciót folytatja az *Ördög bújt beléd* is.

26 Thorne, Barrie: *Gender Play, Girls and Boys in School*. London: Open University Press, 1993. p. 154.

27 Mitchell, Claudia – Rentschler, Carrie (eds.): *Girlhood and the Politics of Place*. New York: Berghahn Books, 2016, doi.org/10.26530/OAPEN_606216.



1. kép: *Ördög bújt beléd* – Needy és Jennifer (Amanda Seyfried, Megan Fox)

is működnek. A következőkben a film kiemelt képeit és jeleneteit olvasom, azt vizsgálva, miként mutatkozik meg a lány mint az átváltozás, a határon mozgás ágense, és hogy mindez hogyan kapcsolódik össze a hasonmások vizuális megformálásával és a vámpírlány toposzával.

Transzgressziók és átjárások: a doppelgänger képei

Jean-Paul Sartre *Zárt tárgyalás* című drámájában Garcin karaktere így kiált fel: „Hát ez a pokol! Sose hittem volna... Emlékeztetek csak: kén, máglya, rostély... Ó, micsoda tréfa! Nincs szükség rostélyokra, a pokol – az a Többiek.”²⁸ Kusama és Cody filmjének nyitósora²⁹ erre a szállóigévé vált idézetre játszik rá („A pokol egy kamaszlány”);

nyelvi megformálása és posztmodern utalásrendszere pedig izgalmas összefüggést teremt az Én és a Másik között elmosódó határok között a frazémában a kamaszlány/többiek felcserélésével és azáltal, hogy ezt a sort is egy kamaszlány mondja ki. A film nyitányában Needy narrációját halljuk (1. kép), miközben a kamera Jennifer hálószobájába vezeti a nézőt. Lassan felemelkedve a földről, Jennifer ágyon fekvő alakja felé magasodik, amely mozgást egy hirtelen vágás követi: Needy Jennifer ablaka előtt áll, és fenyegetően bámul befelé. Needy narrációja és saját tekintetének a kamerával való összekapcsolása megalapozza az *Ördög bújt beléd* vizuális hasonmásképző megoldásait, amennyiben Needyt és Jennifert egymás el-lentéppárjaként kreálja meg, akiket a sötét–világos és a kint–bent dichotómia szervez a cselekmény egésze során. A sarthe-i gondolat a lányléttel is dialógust teremt – ért-

28 Sartre, Jean-Paul: *Huis clos*. Párizs: Gallimard, 1944. Magyarul ld. *Zárt tárgyalás*. In: Drámák 1. (trans. Hegedűs Zoltán) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968. p. 111.

29 A film DVD-megjelenésekor egy hosszabb, rendezői változat (*extended cut*) került forgalmazásra, amely számos eltérést mutat a mozis változathoz (*theatrical cut*) képest, például a nyitójelenetében is, amely Needy szanatóriumi élményeit mutatja, nem pedig Jennifer hálószobáját. Noha a rendezői verzió is megtartja a film alineáris szerkezetét, a sarthe-i nyitósort tartalmazó képsorokat meghatározó jelenetként kezeltem, így ebben a tanulmányban az *Ördög bújt beléd* mozikban is bemutatott változatára hivatkozom elemzésem során.

hető ez a sor Jennifer antagonistaként megbélyegzéseként, ám a pokol, a szenvedés és az ördögiséggel való kapcsolódás révén a film már rögtön az elején párbeszédet kezd a lányság és a nővé válás tapasztalatával is.

Ez a reprezentációs kettősség a szerkezeti vázban is kifejezésre jut; a film a fentebb elemzett jelenettel nyit, ám az időkezelése itt is alinearís. A nyitás ugyanis előreutalás, sötét, nyomasztó kép, amelyben Needy a szanatóriumból szökve Jennifer ablakára mered – ez azonban nem a cselekmény kezdete, hanem egy a jövőből vett, sötét és nyomasztó előreutalás a végső leszámolásra. Ezt a prologusszerű jelenetet követi a film valódi, kronológiai kezdete. Ez a színekben pompázó és a cselekmény jelenébe elérkező jelenet a nyitány ellentétét képezi; ebben az úgynevezett második nyitójelenetben (amelytől kezdve a cselekmény haladása a tetőpontig lineáris) a két lányt a rendezés a középiskolai tinifilm közhelyesült ellentétpárjaként, pomponlányként és szemüveges könyvmolyként pozicionálja. E két jelenet egymás komplementere: nem csupán előrevetítik a cselekmény előrehaladását, de a főhősnők alakváltozását is színre viszik, az egészség/betegség és a tisztaság/romlottság oppozíciói köré szervezve a snitteket. Az előbbi jelenet ágyban fekvő Jenniferje sápadt és passzív, míg az utóbbiban ragyogóan mosolyog világoskék pomponlány-egyenruhájában, az arcán lassítással időzik el a kamera. A lányok változatai közötti kontraszt Needy alakjában a legszembetűnőbb. Az első jelenet elbeszélői szerepben tetszelgő Needyje vészjóslóan bámult be Jennifer szobájába, míg ez a Needy csodálattal figyelő barátinóját. Haja, amelyet fekete kapucni rejtett el az első nyitányban, immár madonnaszerűen keretezi arcát.

A lánytekintet³⁰ mind a két jelenetben jelentésformáló erővel bír, akárcsak a lányok sötét–világos, barna–szőke oppozíciója. Ez a film noir által is alkalmazott (vizuális) eszköz reflektál a gótikus irodalmi hagyomány toposzaira, amelyekben a női szereplők „az angyal” és a „szörnyeteg” alakjaiban tipizálódnak.³¹ A film alinearís történetkezelése azonban a cselekmény legelején a szubverzió eszközével

is él, amikor is nem csupán megjeleníti a pomponlány és a jó kislány alakját, de azok ellentétképét is azonnal megkreálja. A reprezentáció tehát egyszerre megtörténik, és (retrospektíve) azon nyomban vissza is vonódik; leképezve a lánytapasztalat komplexitását és folytonos átalakulásait. Ezáltal a film problematizálja önnön szociokulturális kontextusát. A serdülő lánykor és a nővé érés folyamatáról Elline Lipkin így ír: „A tradicionális nőiség jegyeinek adoptálásakor a lányok ráébrednek, hogy szükségessé vált egyes viselkedésformák elnémitása, és annak tudata, hogy korábbi identitásuk egy részét kénytelenek hátrahagyni az új szerepek kialakításához, a zavartság érzéséhez vezethet bennük.”³² Ahogy Lipkin is írja, a viselkedésformák közötti szelekció szükségessége egy *ráébredés* következménye, amely eredhet külső, szociokulturális határból és annak internalizálásából egyaránt. Mindez Gilbert és Gubar nagy hatású kultúraelemzésének is megfelel, amely szerint a női megkettőződés és az angyal/szörnyeteg dichotómia létrejötté során „a szörny nem feltétlenül az angyal mögött ólalkodik, kiderülhet, hogy magában az angyalban lelt rejtekhelyre.”³³

Ez a bensővé tett bináris oppozíció nyer kifejezést az *Ördög bújt beléd*ben. Térbeliség és megtestesülés jellemzi már a címet is, mind a magyar változatban, mind pedig az angol eredetiben (*Jennifer's Body*). Míg a magyar cím a mozgás-alakulás fogalmiságával hozza összefüggésbe a női dualitás motívumait, addig az eredeti cím a lánytestet mint szociokulturális teret alkotja meg, amely alakuló és alakítható egyaránt. A filmben Jennifer teste és annak megmutatkozása testpolitikai és -poétikai tényezők. A testi-lelki lét egyik meghatározó aspektusa a két lány közötti barátság motívuma is. Needy és Jennifer kapcsolata feszültségkeltő eszközként funkcionál. Egyszerre alkotnak vizuális ellentétpárt és fűzi őket össze egyfajta testi-lelki jóbarátság is, amely a serdülő lánykor és a felnövő újabb dimenzióját világítja meg: a kompetitív és mérgező baráti köteléket.

Needy és Jennifer gótikus hasonmás volta tulajdonképpen a kettejük barátsága köré szerveződik, amely

30 A lányszereplők egymásra tekintésének formáló ereje erősen rájátszik arra a férfitekintetre, amelyről Laura Mulvey ír nagy hatású tanulmányában, ld. Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 16. (1975) no. 3. pp. 6–8. Magyarul ld. A vizuális élvezet és az elbeszélő film (trans. Juhász Veronika) In: *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 12–23, doi.org/10.1093/screen/16.3.6.

31 Gilbert–Gubar: *The Madwoman in the Attic*. p. 18

32 Lipkin: *Girls' Studies*. p. 23.

33 Gilbert–Gubar: *The Madwoman in the Attic*. p. 820.

lánybarátság „normatív” és „represszív” aspektusairól Ringrose és Renold³⁴ is ír. A két lány közelsége egyszersmind a doppelgänger megszületésének lenyomata is: Jennifer színei sötétek, fellépése magabiztos és csábító, előre sejtetvén a majdani vámpírt, míg Needy visszafogott és szűzies. Ezt az ártatlanságot ragadja meg az a beállítás, amelyben a két lány egymásra tekint az iskolai lelátón, s ahol Needy aranyszőke haja mintegy szimbolikus glóriaként ragyog a napfényben, míg nem sokkal később Jennifer kijelenti, hogy ő maga „már a hátsó ajtón sem”³⁵ szűz. A szexualitás ilyen jellegű vulgáris, dialógusbeli jelenléte állandó nyelvi és cselekményelem, amely egyrészt a hétköznapi középiskolások életét mutatja be, másrészt tematizálja a tizenéves lányok szexualitáshoz fűződő viszonyát és a nemiséghez való általános hozzáállás szerinti szerveződést is (lásd jó kislány és szajha).

A szexualitás mint axis formálja azt a korai pillanatot is, amikor Jennifer megzavarja Needy és barátja, Chip együttlétét. A nemi aktus egy olyan határt képez a történetben, amelynek átlépése vissza-visszatér; ennek lehetünk tanúi a Needy hálósobájában játszó jelenetnél is. Amikor csókolózás közben Chip elkezd kicsatolni az övét, Needy hirtelen megszakítja a csókot, felpillant, és így szól: „Itt van Jennifer.”³⁶ Ez a megszólalás kettős: Jennifer egyrészt valóban felbukkan a házban, így Needy mintegy jóslatszerűen előrevetíti barátjánője tényleges érkezését. Ám ha az alteregó-motívum felől, és nem szigorúan a realizmus vagy a film szupernaturális aspektusa felől olvassuk a jelenetet, Needy megszólalása azt a duális létet jelzi, amelyet a szexuális aktus mint transzgresszió vetít előre. Ebben az értelmezésben Needy Jennifert mint ellenpárját és hasonmását szólítja meg és hívja színre, azt az Ént, akinek kulturálisan megengedett (sőt, akitől elvárt) a nemiségbe való beavatottság. Ezt Jennifer jelenetbe való belépése is alátámasztja. A lány ránéz a párra, és köszönés helyett kérdést szegez nekik: „Ti dugtatok?”³⁷

Needy reakciója „miniatűr képként”, mise-en-abyme-ként adja vissza a lányságot mint térbeli mozgást és konstans átváltozást: idegesen felnevet, „undinak” titulálja barátjánője kérdését,³⁸ és játékosan vállon csapja Jennifert, aki ezt viszonzozza. A jelenet beállítása és a lányok lökdösődése mindkettejükénél sejteti a státuszok és diskurzusok közötti fluktuációt: a nemiség a serdülő lányok számára egyszerre vicces, visszataszító és vágyott.

A szexualitás világába belépés szervezi a helyi bárban játszó jelenetet is (2. kép), amely újfent megerősíti Needy és Jennifer doppelgänger viszonyát, míg a fenyegetettség és az üzőttség érzetét is bevonja a lánytapasztalat reprezentációjába. A cselekmény szempontjából kulcsjelenetről beszélünk, hiszen ezen az estén találkozik Jennifer a Low Shoulder nevű fiúbanda zenészeivel, akik a lány vámpírrá változásának okozói. A bárepizód azonban abban is jelentős, ahogyan az alteregó-motívum attribútumait jelentésteremtően alkalmazza; Jennifer és Needy immáron végérvényesen összekapcsolódnak mint vizuális ellentétek és természetfeletti módon kötődő karakterek egyaránt. Fontos kiemelni, hogy a jelenet részben Needy nézőpontját követi; a kamera szűk közeliben veszi, ahogyan kihallgatja az együttes Jenniferre tett (általa szexuálisnak vélt) megjegyzéseit, az összemontírozott képben pedig Needy arcának rezdülései adják a feszültséget. Amikor a zenészek szóba hozzák, hogy vajon egy Jenniferhez hasonló lány még szűz-e, Needy dühösen félbeszakítja őket, és megerősíti barátjánője szexuális érintetlenségét – amely megerősítés ellentmond az ezt követő, a lányok között zajló párbeszédnek. Needy a védelem és a feltés jegyében vetemedik erre a hazugságra, ám a drámai ironia abban rejlik, hogy ezzel egyszersmind megjelöli Jennifert mint a fiúbanda áldozatát. A tisztaság ilyenén kinyilatkoztatása egyben a bűnhöz vezető egyik lépés is, és Needy ily módon cinkossá válik barátjánője átváltozásában.

A jelenet egészét Needy érzelmi túlfűtöttsége vezeti. Ahogy visszatér Jennifer mellé, újabb beállítás emlékezte-

34 Ringrose, Jessica – Renold, Emma: Regulation and Rupture. Mapping Tween and Teenage Girls' Resistance to the Heterosexual Matrix. *Feminist Theory* 9 (2008) no. 3. pp. 313–338. loc. cit. p. 325, doi.org/10.1177/1464700108095854.

35 *Ördög bíjt beléd* 00:14.39.

36 ibid. 00:08:07.

37 ibid. 00:08:53.

38 ibid. 00:09:05.



2. kép: *Ördög bújt beléd* – Needy és Jennifer (Amanda Seyfried, Megan Fox)

ti a nézőt a két lány oppozíciójára, és lényeges, hogy ezen túl Needy visel sötét ruhát, míg Jennifer kabátja hófehér. A jelenetsor a horror és a természetfeletti zsáner eszközeivel is reflektál a szexualitás határterületeire: Needy tekintete vezeti a nézőt a bárban keletkező tűzhöz, amely abban a pillanatban tör ki, amikor a lány meglátja, hogy Jennifer és az együttes frontembere egymásra mosolyognak. Needy megfogja Jennifer kezét (fizikailag is kapcsolódást teremtve kettejük között), majd némán figyel, ahogyan egy apró szikra tűzzé válik, és a bár összeomlásához vezet. Kiemelendő az a snitt, amely a Needy háta mögött kaotikusan menekülő közönséget mutatja, míg a fókuszban a lány tekintete és a szemüvegén tükröződő tűz áll. Needy nyugalma és a szemüveget kiemelő beállítás kontrasztot teremt a pánikba eső tömeggel, s a lány egyfajta epicentrumként tanúja és (esetleges) gyűjtője is a pusztító tűznek.

Ha a bárt mint a felnőttvilággal való találkozás terét olvassuk (ahogyan a hálószooba az intim magány, a középiskola a szociális lét tere), annak martalékká válása

értelmezhető a felnőtt és a szexuális célponttá válás élményének helyszínéeként. A beállítások Needyt helyezik középpontba, aki alteregóján, Jenniferen keresztül éli meg ezt az integritást megbontó válságot; ennek megrázó jellegét a kamera superközelikkel, valamint az összeomló gerendák és a lángoló testek megmutatásával jelzi. A film tűzmotívuma így nem csupán szupernaturális elem, hanem a serdülő lányok felnőtt nővé átváltozásának almotívuma is. Mindez a film noir azon aspektusát szövi tovább, amely „kulturális barométerként” funkcionál. Jay McRoy szerint különösen a második világháború után készült noir filmre volt igaz, hogy „az átalakuló szexuális és nemi szerepeket új geopolitikai konfliktusokként mutatta be, amelyek képesek arra, hogy a világot egyik pillanatról a másikra posztapokaliptikus pusztává változtassák”.³⁹ Cody és Kusama filmjében a lányalakok adják ezt a kulturális barométert és adnak hangot a kortárs feminista irodalom- és kultúrkritika feltörekvő diskurzusainak.

39 McRoy, Jay: Film Noir and the Gothic. In: Hand, Richard J. – McRoy, Jay (eds.): Gothic Film. An Edinburgh Companion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. pp. 37–57. loc. cit. p. 42, doi.org/10.1515/9781474448055.

A megsértett lány: áldozat és átváltozás

A film bevezető képei vizuális és narratív értelemben is előkészítik a cselekmény origóját: azt az áldozati szint, amelynek során a Low Shoulder tagjai rituális módon meggyilkolják Jennifert. Az áldozati jelenetet kronológiai késleltetés előzi meg, s csupán (előre)utalásokban mutatkozik meg a néző számára egészen a film feléig. A drámai feszültség illetően növelése így erősíti a film természetfeletti-mágikus és horrorisztikus elemeit, és egyre inkább középpontba állítja azt a testet, amely egyszersmind leképeződése és színtere annak a világok és státuszok között mozgó alaknak, aki az agresszió okozója és elszenvedője is egyben. Jennifer teste, akárcsak a történet serdülésreprezentációja, kettős: ő Needy Másikja és a cselekmény antagonistája, míg meggyilkolása a film drámai csúcspontja és a felnövés sérülékenységének jelképe is.

Jennifer testének megmutatása a filmvásznon egyrészt válaszolja azt a paranoiát, amely a kamaszlányok testi alakulásait jellemzi.⁴⁰ A beállítások egyszerre csodálják őt és iszonyodnak tőle: az egyik jelenetben lassított felvételen, élénken megvilágítva vonul végig az iskola folyosóján, míg a következőben elszürkülve, testének darabos és abnormális valójában látjuk őt. Alakulása így konstans: a bárjelenetet követő szekvenciák hatalma teljében lévő, agresszív vámpíralakként konstruálják őt, ám közben folyamatosan utalnak az őt ért erőszakos átváltozásra is. Az egyik ilyen utalás Needy és Chip romantikus együttléte, amely kauzális összefüggésbe kerül Jennifer egyik gyilkosságával. A szekvencia a párhuzamos vágás eszközét alkalmazva játssza (újra) Jennifer halálát, a jelenet egészét pedig a penetráció motívuma kapcsolja össze. A szerelmi jelenet lassú ütemű, meleg fényű, míg a párhuzamos események fényárnyéktechnikái a fenyegetettség, az üzöttség érzetét erősítik. Ahogy Jennifer halálos harapással felfal-

ja osztálytársát, a neki udvarolni kívánó Colint, e tett brutalitása fokozatosan hatással lesz Needy első szexuális élményére is.

Kusama párhuzamos és belső vágásai a gyilkosságot és a szerelmi együttlétet diegetikus módon is összekapcsolják: a behatolás pillanatában Needy észrevesz egy, a mennyezeten formálódó vérfoltot, majd úgy érzékeli, mintha a vér az arcát is megjelölné. Ezután a kamera belső vágás után mutatja a Jennifer által korábban megölt futballista roncsolt holttestét és magát Jennifert is, aki Needy víziójába bevonva állatias, guggoló pózban nézi a jelenetet. A képsorok mellett a hang is a románc és a megszárlás vegyítését szolgálja; Needy kétségbeesett szipogását Chip a kéjes öröm nyögéseivel téveszti össze, míg Jennifer Colinhoz intézett szavai Needy szemszögéből narrációvá alakulnak: „Az kell, hogy rettegj. Az kell, hogy reménytelen légy.”⁴¹ A szexualitás ezekben a beállításokban iszonyatos határként jelenik meg, amelynek átlépése kevés örömet okoz. Needy Jennifer doppelgängereként játssza újra (és készíti elő dramaturgiailag) barátnője áldozati jelenetét, horrorisztikus látomásai pedig saját szűzi vérzését és magát a behatolást tükrözik.

Constance Grady kritikus 2018-as esszéjében úgy ír az *Ördög bíjt beléd*-ről, mint olyan történetről, amelyben „hatalmi pozícióban lévő férfiak saját előmenetelük érdekében áldozzák fel egy fiatal lány testét”, s amelyben „Jennifer saját traumáját támadói ellen fordítja, és arra használja áldozattá tett testét, hogy revansot vegyen a patriarchális rendszeren”.⁴² Grady olvasata beleillik abba a kortárs tendenciába, amely előszeretettel (és némileg ahistorikusan) ruház fel műveket a metoo-mozgalom jegyeivel. Ám fontos megjegyezni, hogy Cody és Kusama mozgóképe nem csupán kulturális reakció az új évezred aktuálpolitikai eseményeire, hanem olyan alkotás, amely erőteljesen épít a gótika toposzaira annak érdeké-

40 Jelentékeny szociális és testpolitikai aspektus a casting is, tudniillik Megan Fox a 2000-es évek populáris filmszcénájának egyik szexszimbóluma. Fox által a vágyott, felnőtt szexualitásra asszociáló női test és a sérülékeny és metamorfózis alatt lévő kamaszlány teste összevonódik, tragikomikus és groteszk modalitást kölcsönözve a filmnek. A felnövésben lévő, alakuló lánytest térbeli és vizuális fenomenológiai értelmezéséhez ld. Young, Iris Marion: *Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality*. In: *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. pp. 27–41, doi.org/10.1007/BF02331805.

41 *Ördög bíjt beléd* 00.54.54.

42 Grady, Constance: *How Jennifer's Body went from a flop in 2009 to a feminist cult classic today*. www.vox.com/culture/2018/10/31/18037996/jennifers-body-flop-cult-classic-feminist-horror (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 04.)

ben, hogy a lánylétet mint szörnyű átváltozást ábrázolja. A mozgókép – jóllehet valóban bír a női áldozati test és a férfi agresszor elemekkel – a cselekmény alakulásában a hangsúlyt sokkal inkább a lányok egymáshoz kötődő és egymást tükröző viszonyára, mintsem a rendszer elleni lázadásra fekteti. Ezt mutatja az a jelenet is, amikor a Chippel való együttlét után Needy a hazatértekor saját ágyában Jenniferre bukkan. Az ágygal való összekapcsolódás Jennifert egyrészt az intimitás és a lesbikus vágy diskurzusaiba emeli, ám jelenléte Needynek a nőiséghez és a szexualitáshoz fűzött szorongással teli viszonyát is példázza. Jennifer ebben az értelmezésben nem más, mint az az alteregó, aki akkor kerül felszínre, amikor Needy szexuális aggályai manifesztálódnak (mint ahogyan az az övcsatos és az explicit szerelmi jelenetnél is evidens). Ebben a snittben Needy ágya jelentésbeli többletet kap: ahogyan Jennifer megosztja vele rituális meggyilkolásának történetét, az ágy képe szimbolikusan átértelmeződik mint a lányok felnövésével együtt járó transzgressziók és változások eredetere. Jennifer meséje az ágyból „jön”, a néző pedig flashback formájában látja most először direkt módon a történeteket.

Kusama hirtelen vág át Needy meleg fényű szobájából a csaknem teljes sötétségbe, amelyben szuperközelik helyezik Jennifer rémült arcát a középpontba. A szekvencia úgy mutatja be ezt a véres fizikai élményt, hogy Jennifer testét (az arcán kívül) csak korlátozottan mutatja. A dialógus ugyan utal a lány testiségének centrális jellegére és identitásának elvesztésére („Azért gyűltünk ma össze, hogy feláldozzuk... hogy is hívjuk? Tiffany?”),⁴³ a snitt azonban lassítással érzékelteti Jennifer élvészét. A néző ebben a jelenetben nem bámulhatja Jennifer testét úgy, ahogyan a film korábbi pontjain, a visszatekintés után pedig a kép fehérbe vált, majd megjelenik Needy arca, amelynek közelije ismét (és a film zárlatáig utoljára) összekapcsolja a két lányt mint barátnőt és egymás doppelgängerét. A szekvencia során ez a komplexen hasonmásos lét, amely mindeddig összekötötte a lányokat, szétválik: a jelenet folytatásában Needy az, aki némán sír, míg Jennifer vidáman demonstrálja ba-

rát nőjének, hogyan képes most már saját testének késsel történő megcsönkítésére anélkül, hogy maradandó kárt okozna magában. Ez a momentum a fájdalom okozta érzelmi reakciót (Needyt) és magát a nyílt sebet (Jenniferét) két külön testben mutatja meg, a két hasonmás pedig a cselekmény további részében egymás tükrözése helyett a másik elpusztításának ágensévé válik. Needy undorral löki el magától Jennifert, később pedig Chipnek úgy nyilatkozik a lányról, mint aki „valójában gonosz”, nem pedig csak „gimis értelemben gonosz”.⁴⁴

A vámpírcselekmény felszámolása

Jennifer átváltozásának a gonoszsággal való morális összekapcsolásával Needy saját magát mint a jó hírnökét jelöli meg, és mintegy tudatosan utasítja el a kettejük közötti baráti és doppelgänger viszonyt. Ez a cselekményelem utal arra a szajhakonstrukcióra is, amelyről Emily White így ír: „Azáltal, hogy az egyik lányt szajhának titulálják, a gyerekek arról próbálják meggyőzni magukat, hogy ők állnak az erkölcsiség megfelelő oldalán: ők jók, a lány pedig rossz. Ők biztonságban vannak, míg egyedül a lány forog veszélyben.”⁴⁵ A film utolsó felvonásában több beállítás él a fentiekhez hasonló elhatárolódás és a felszámolás eszközeivel: ilyenek az uszodában és a Jennifer hálószobájában játszódó jelenetek.

Azok a snittek, amelyek vizuálisan és a dialógus szintjén is továbbviszik a hasonmástól leszakadás motívumait, egyszersmind részt vesznek a vámpírtörténetek hagyományos cselekményelemeinek felsorakoztatásában is. Needy az uszodában hősnőként igyekszik Jennifert elpusztítani a nyelvi és a fizikai erőszak eszközeivel. A beállítás egymással szemben pozicionálja a két lányt, amíg Needy felsorolja Jennifer bűneit: kijelentése, miszerint Jennifer „sosem volt jó barát”, retrospektíven elutasítja kettejük kötelékét, és felfedi kompetitív barátságuk toxikus mivoltát. A tinifilmek közhelyei, mint például az a megszólalás, hogy Jennifer „szociálisan már nem releváns”, és hogy „hashajtók miatt vékony”,⁴⁶ olyan verbális frusztrációk,

⁴³ Ördög bújt beléd 01:04:33.

⁴⁴ Ördög bújt beléd 01:09:05.

⁴⁵ White, Emily: *Fast Girls. Teenage Tribes and the Myth of the Slut*. New York: Scribner, 2002. p. 59.

⁴⁶ Ördög bújt beléd 01.28.30.

amelyekre vizuálisan is reflektál Jennifer karóhoz hasonló rúddal leszúrása. Ez a szimbolikus elpusztítás azonban nincs végzetes hatással a lányra. A penetráció újabb, ezúttal helyzetkomikumot rejtő pillanatát követően Jennifer elvonul, és majdnem végső legyőzése kitolódik, hogy az végül a saját hálószobájában menjen végbe.

Ahogy a film nyitánya kettős (miszerint előrevetítést alkalmaz), úgy zárata is az. Jennifer és Needy az előbbi hálószobájában állva, egy utolsó pillanatban egymásba kapaszkodva, reflektív képet alkotnak, míg Needy szíven szúrja a vámpírt, és elszakítja a kettejük barátságát jelképező, BFF (legjobb barátnők) feliratú nyakláncot. Jennifer mint vámpírlány így megsemmisül, akárcsak az általa jelképezett felnőtt női szexualitás és erőszak, a rend pedig helyreállni látszik. Ám Cody és Kusama alkotásának valódi zárata visszahozza a cselekmény elején előrevetített Needyt, akinek narrációja a kamaszlánylétet a pokollal hozta összefüggésbe, és ezáltal szubverzióval számolja fel azokat az általa is alkalmazott cselekményelemeket, amelyek a vámpír és a gonosz száműztetését vonták maguk után.

Az *Ördög bújt beléd* utolsó jelenetében a néző azt láthatja, ahogy Needy leszámol a Low Shoulder fiúegyüttes tagjaival. Ezt az állóképekből szervezett szekvenciát a szanatóriumba zárt Needy narrációja készíti elő, aki vizuálisan és hangvételben is igencsak eltér a film elején megismert madonnaszerű lányalaktól. A snitt sejteti, hogy Needy, végezvén Jenniferrel, megörökölte barátnője képességeit és bosszúvágyát egyaránt. A lány a szanatóriumi cellájában ülve elkezd a föld felett lebegni, és így szól: „Már más ember vagyok. Olyan ember, aki káromkodik, rugdosódik, és olyasmit is lát, ami nincs is ott. Nagyon rossz, nagyon sérült ember lettem.”⁴⁷ Ez a kinyilatkoztatás, valamint Needy erőszakos és természetfeletti tette is sejtetik azt a modális szubverziót, amelynek során a két lány oppozíciója és identitása közötti határok elmosódnak. Needy a film zárlatában szimbolikusan inkorporálja Jennifert, és az addig Mássá képzett vámpír és a hasonlóan már egy testben lakozik. Így a filmvásznon létrejön egy új jövevény: akinek természetfeletti képességei, szöke haja, magabiztos megszólalásmódja és gyilkos tette magában foglalja az angyalt és a szörnyet, a vámpírt és az ártatlant. Ez az új lányalak pedig a harag ágense, aki vádlón tekint a kamerába és így a mindenkor nézőre (3. kép).

Konklúzió: a haragvó lány felnövése

Írásomban a lányság és a felnövés reprezentációját vizsgáltam az *Ördög bújt beléd*ben azzal a szándékkal, hogy felvázoljam, miképpen alkalmazza a kortárs populáris film a 18-19. századi gótikus irodalmi hagyományt (különös tekintettel a vámpír és a doppelgänger toposzaira), és fűzi össze a lánytudomány főbb kérdésköreivel. A fenti elemzés elsősorban a filmsnittek motivikus elemzésére épült, a párbeszéd és a cselekménylogika tematikus beemelésével, azzal a céllal, hogy kellően érzékeltesse a film modális ugrásait a lány és a felnőtt nő, az ártatlan és a szörny, a tragikus és a humoros, valamint az Én és a Másik között. Diablo Cody és Karyn Kusama mozgóképe a lányságot mint kettős képet, bináris oppozíciót és egyszersmind elválaszthatatlan egységet formálja meg. A mozgókép részletgazdag beállításai érzékenyen reagálnak azokra a szociokulturális dilemmákra, amelyek napjaink lányságszcénájának középpontjában állnak.

Az *Ördög bújt beléd* megtekintésekor a néző annak lehet tanúja, hogyan válik eggyé, hull darabokra, majd alkot új, toldozott-foltozott egységet a serdülő lány. A felnövés a filmvásznon mint konstans, erőszakos, megkettőző átváltozástapasztalat tárul elénk, amelyben a kulturálisan összeegyeztethetetlen értékek különválása és találkozása vegyes modalitású mozgóképet eredményeznek. Needy vádló tekintete a nézőt mint a lánykori átváltozás tanúját szólítja meg, aki ezúton komplicitté válik abban a berendezkedésben, amely lehetővé teszi, hogy a serdülő lánykor mint az erőszakos átalakulás határterülete működjék.

Akárcsak Needy, Kusama és Cody filmje maga is Frankenstein szörnyéhez hasonlatos, újszerű elegy, amely nagyban támaszkodik már létező toposzokra, hogy valami frisset alkosson belőlük. A hasonló vagy doppelgänger már a korai gótikus, 18. századi alkotásokban is megjelent, és a 19. századi regényben teljességgel kiforrott formában szerepelt a gótikus angolszász irodalmi művekben. Ezekben az írásokban az idegen, mégis ismerős Másik gyakorta a vámpír metaforikus alakjával kapcsolódott össze, s a cselekményben jelenlévő vélt idill felbomlása leginkább az emberi identitás határterületen való mozgására hívta fel a figyelmet. A gótikus művekben a vámpírral és a Másik Énnel való találkozás tükröt mutat az



3. kép: *Ördög bújt beléd* – Needy és Jennifer (Amanda Seyfried, Megan Fox)

embernek, amiben megmutatkozik az Én és a világ közötti határok bizonytalansága és átjárhatósága. A gótikának ezeket a képződményeit már a korai film is továbbvitte, és ez a folyamat egyre inkább felerősödött a 20. század folyamán. Az *Ördög bújt beléd*ben ezek a toposzok a humor és a tragikum groteszk vegyítésével felkavaróan és felszabadítóan hatnak a nézőre, és bevonják a folyamatokba. A film hangneme provokatív, zárlata felhívó jellegű. A mozgókép a felnövést mint átváltozást viszi színre, hogy annak eredményét vegye górcső alá, a gótika toposzaira támaszkodik, hogy a modern kor lányáról alkosson képet – visszafelé néz, hogy aztán ránk tekintsen.

Anna Mária Szirák

The good girl and the monster

Doubling and transformation in *Jennifer's Body* (2009)

Jennifer's Body (2009) builds on the traditions of American high-school teen films and the literary and cinematic heritage of the Gothic, staging the ambivalent bond between two friends, Jennifer and Needy. The cinematography constructs the girls as each other's doubles not only visually but also on symbolic and narrative levels: the innocence of the blonde Needy is mirrored in the confident portrayal of the dark-haired Jennifer. At the center of the plot is an attack during which Jennifer transforms into a predatory vampire. At the narrative's turning point, Needy turns against her friend, destroys the vampire, and attempts to restore order to the community. In the film's conclusion, however, Needy undergoes a transformation of her own and inherits Jennifer's power. Jennifer's transformation into a vampire and her subsequent violent attacks follow the narrative logic of vampire tales, while the ambiguity of her defeat – and Needy's final entanglement in the vampire condition – reflects the duality and frustration inherent in female experience. Thus, the film represents female adolescence and reinterprets the culturally charged spaces of control over the female body, sexuality, and friendship. In this reading, *Jennifer's Body* becomes, at the intersection of Gothic doubling and contemporary feminist discourse, a cinematic archetype of the twenty-first-century „angry girl.”

Záhonyi-Ábel Márk

Világok között**Női szerepek Szász Attila *Félvilág* (2015)****című alkotásában**

A 2010 és 2022 között Köbli Norbert forgatókönyveiből készült múltábrázoló alkotások halmazában egyaránt megjelennek egész estés mozifilmek és rövidebb játékidőjű televíziós művek. Közöttük változatos narratív kapcsolatok azonosíthatók: visszatérő sémák, motívumok, karaktertípusok, amelyek egy része valamennyi műben megfigyelhető, más része viszont csak csekélyebb elemszámú csoportok jellegzetességeivé válik. Az átfogó vizsgálatok mellett kiemelhetők kisebb, két-három-négy műből álló blokkok, valamint termékennyé válhat olyan szempontok elemzése is, amelyek csak egy-egy mozgókép-nél lesznek hangsúlyosak.¹

Jelen tanulmány célkitűzése egy alkotás, a *Félvilág* (Szász Attila, 2015) narratív és ideológiai vizsgálata. Az elemzés először elhelyezi a kiválasztott művet a tágabb vizsgálati halmazban, illetve annak egyik csoportjában (milyen kapcsolat vázolható fel a *Félvilág* és a többi mű között?), majd az adott darab kapcsán elsősorban a karakterek és a közöttük lévő viszonyok tanulmányozása kerül előtérbe. A fiatal hősnő és a közvetlen környezetében megjelenő további két női karakter kapcsolati dinamikája nemcsak lélektani szempontok megfigyelésére és leírására ad lehetőséget, hanem – részben a lélektannal összefüggésben, részben pedig attól függetlenül – művészeti és vallási elemek, illetve a művészeti és a vallási

terület jellemzésére és a közöttük lévő konfliktus(ok) értelmezésére is. Ez a leírásban jellemzett lélektani, kulturális és társadalmi környezet gyakorol hatást a fiatal hősnő karakterére, illetve a karakter változására, éppen ezért vizsgálható a *Félvilág* felnővekedéstörténetként is.

Alkorszakok, csoportok, témák (2010–2022)

2010 és 2014 között készült *A vizsga* (Bergendy Péter, 2011), a *Szabadság – Különjárat* (Fazakas Péter, 2013) és *A berni követ* (Szász Attila, 2014). Ezek 1956 és 1958 között játszódó, rövid határidő-dramaturgiával jellemezhető alkotások (pár óra – legfeljebb 24 óra), amelyek politikai és állambiztonsági környezetben (tartótiszt lakása, eltérített repülőgép, külföldi nagykövetség épülete) a politikai változások, az ezek nyomán megvalósuló tisztogatás, külföldre menekülés és külföldi életlehetőségek narratív elemeit jelenítik meg. Míg először (*A vizsga*) a belföldi politikai változások, azok személyi és egyéb következményei kerülnek a középpontba (van-e lehetőség átlépni a régi rendszerből az új rendszerbe? mit vár el az új rendszer a régi rendszer képviselőitől?), később (*Szabadság* –

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.3.3>

1 Záhonyi-Ábel Márk: *Bőség és hiány. Narratív információk és műfaji keretek az Apró mesék és az Akik maradtak című alkotásokban*. <https://www.apertura.hu/2021/nyar/zahonyi-abel-boseg-es-hiany-narrativ-informaciok-es-mufaji-keretek-az-apro-mesek-es-az-akik-maradtak-cimu-alkotasokban/> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 10. 19.) <https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.4>; Záhonyi-Ábel Márk: *Mesterek és tanítványok. Szerepkörök és kapcsolódási pontok A vizsga (2011) és A játszma (2022) című alkotásokban*. *Metropolis* 28 (2024) no. 2. pp. 52–66.; Záhonyi-Ábel Márk: *Könyv-képek. A könyv motívuma Köbli Norbert múltábrázoló játékfilmjeiben*. In: Balázs Géza – Pölcz Ádám (eds.): *A film szimbolikája*. Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, 2025. pp. 251–259.

Különjárat) a külföldre távozás tematizálódik (határvonal elérése – visszafordulás vagy továbblépés? önkéntesség vagy kényszer?), legvégül (*A berni követ*) pedig a külföldi életlehetőségek bemutatása jelenik meg (a hűség és a kritika keretei az országhatáron kívül stb.). Bár a művekben szerepelnek női karakterek is, a hangsúly inkább az adott helyzetekbe tudatosan bekapcsolódó férfi karakterek (állambiztonsági tisztek, túszejtők) tetteire és kapcsolatára helyeződik (személyes viszonyok átrendeződése, felbomlása).

A 2014 és 2018 között készült művek egyik fele (*Félvilág*, Szász Attila, 2015; *Szürke senkik*, Kovács István, 2016) az Osztrák-Magyar Monarchia utolsó éveiben játszódik, a másik fele (*Árulók*, Fazakas Péter, 2017; *Örök tél*, Szász Attila, 2018) pedig az 1945 utáni első évtizedre fókuszál. A 2015–2016-os munkák pár nap történéseit mesélik el (egy gyilkosság közvetlen előzményei, egy háborús küldetés), a 2017–2018-as mozgóképek viszont hosszabb folyamatokat jelenítenek meg (egy évfordulás ünnepségsorozat részei, kényszmunkatáborban töltött évek). Mind a Horthy-korszak előtt, mind a Horthy-korszak után játszódó alkotások a helyzetekbe véletlenül belesodródó karakterek túlélési stratégiáit ábrázolják, és a finálék alapján az a kérdés fogalmazható meg, hogy el lehet-e felejteni a múltat, és van-e lehetőség az újrakezdésre a múltbeli tapasztalatok és történések ellenére. A *Félvilág* még a választási lehetőségek változatos jellegét szemlélteti: a hősnők a saját elképzeléseiket követve eltérő irányba mehetnek tovább mind egy adott rendszeren belül (munkaköri szerepek a házban és/vagy a társadalomban), mind egy adott rendszeren kívül (külföldi lehetőségek). A *Szürke senkik* hőse számára az adott rendszeren belül már nincs legitim választási lehetőség (parancsok követése a Monarchia hadseregében), azonban az adott rendszer összeomlása felvillantja a rendszeren kívüli szabad döntéshozatalt (hova tovább a háború végén?). Az *Árulók* hősnője számára a rendszeren kívüli lehetőség fel sem merül (a hősnő Moszkvából érkezik Budapestre), a rendszeren belüli választási lehetőség pedig a gyakorlatban már nem létezik számára, hiszen az egyik lehetőség megsemmisítette a másikat (az őrnagy édesapa elvitette a másképpen gondolkodó nem katona udvarlót). Vagyis jelen esetben már nem a (fizikai) létezésen belüli minőségi különbség válik kérdéssé (gazdag vagy szegény? úr vagy szolga?), hanem a létezés és a nem létezés differenciája (élet vagy halál?).

Ugyanakkor jelen esetben az élet lehetősége nemcsak önmagában képvisel értéket a halállal szemben, hanem azon túl is, hiszen a karrier, a hatalom részéről érkező elismerés is vonzerőt jelenthet a karakterek számára. Az *Örök tél* szintén az élet és a halál közötti választási lehetőséget kínálja a hősnőnek és sorstársainak, jelen esetben azonban az élet maga is szenvedéssel és nélkülözéssel együtt járó küzdelemként jelenik meg (kényszmunkatábor), hiszen nemcsak a külső (fizikai) világ szegényes és szenvedéssel teli, hanem a belső (mentális) világot is el kell nyomni, le kell egyszerűsíteni, és üressé kell formálni a túlélés érdekében (külső és belső áldozathozatal). A *Szürke senkik* kivételével ezekben a mozgóképekben nem a férfi, hanem a női karakterek árnyalt lélektani ábrázolása és a környezetükhöz való viszony bemutatása kerül a középpontba. A *Félvilág* fiatal hősnőjére két középkorú női karakter életfelfogása (művészeti célok és vallási elképzelések) gyakorol hatást, és a felmerülő problémákat az alkorszak két másik műve gondolja tovább: az *Árulók* a művészet, az *Örök tél* a vallás kérdéskörét vizsgálja bővebben.

A 2018 és 2022 között bemutatott *Trezor* (Bergendy Péter, 2018), *Apró mesék* (Szász Attila, 2019), *A játszma* (Fazakas Péter, 2022) és *Blokád* (Tösér Ádám, 2022) döntően 1945 és 1990 közötti hosszabb folyamatokat jelenítenek meg (különösen 1945 és 1963 között). Meghatározó szerepet kap bennük annak vizsgálata, hogy a múlt hazugságai, a fikcióra épülő előzmények hogyan befolyásolják a jelen működését. A különböző idősíkok (múlt és jelen) összekapcsolása és ütköztetése azt tematizálja, hogyan lehet megoldani a jelen problémáit és folytatni az életet, ha a (személyes) múltat az anyagi és szellemi kiszolgáltatottság és az azzal összefonódó fikció, hazugság jellemzi (börtönévek, frontélmények, politikai rendszer aktív szolgálata). Ezek az elnyomó kapcsolatokon alapuló, kiábrándulási folyamatot is szemléltető történetek férfinarratíváknak indulnak, ám a sokáig háttérben maradó női karakterek kisebb-nagyobb szerepvállalása fordulatot eredményez az események menetében. A *Trezor* hőse a börtönben először elsajátítja az elvárt ideológiát, megtanul hinni a fennálló rendszerben, és azt feltételezi, hogy az elég az élethez. 1956 novemberében azonban átmenetileg kikerül a rabságból, és más jellegű tudásra, tapasztalatra tesz szert, ami után szembesül azzal, hogy az élethez mégsem elég az a hitvilág és ideológia, amelyek

kel korábban azonosult. Ennélfogva miután visszakerül a börtönbe, már csak a kivárás, a passzív beletörődés és a bizonytalan remények maradnak számára a tényleges szabadulásáig. Az *Apró mesék* hőse eleve nem hisz az általa előadott történetekben (második világháborús front-élmények), mások viszont még igen. A protagonista ezt használja ki a túlélése érdekében: olyan feltételezéseket és hiteket erősít meg a többiekben, amelyekről tudja, hogy abban a formában nem igazak. Ugyanakkor a hős nemcsak megteveszt másokat, hanem társakat is talál a tevékenységéhez, így a félrevezetés már nem pusztán egy ember túlélési stratégiájává válik, hanem egy több emberből álló és hatékonyabban működő rendszerré formálódik. A *játszma* már azt tematizálja, hogy a megtevesztés nem egy ember munkájának eredménye, hanem többeké, és így rendszerként működhet. Ha azonban sokan foglalkoznak egyszerre mások megtevesztésével, akkor az rövid és/vagy hosszú távon a közöttük lévő viszonyokat és az egyes résztvevők személyiségét is befolyásolhatja (bizalmatlanság, elszigetelődés, tévképzetek, a valós érzelmek, vágyak elfojtásával összekapcsolódó pragmatikus gondolkodás stb.). Így felmerül az a kérdés, hogy ha az érzelmeket és a vágyakat az emberi természet részeként feltételezik, akkor mennyire lehet összhangban ezzel egy olyan gondolkodásmód és/vagy tevékenység, amelyet a vágyak, az érzelmek elfojtása jellemez. A *játszma* megközelítésmódja szerint az érzelem és a vágy (érzelmeken és vágyakon alapuló célok) nem szorítható háttérbe a viselkedés és a cselekvés során, és aki erre hivatkozik, valójában szerepet játszik önmaga és/vagy mások előtt, ami végül önzést és mások kihasználását eredményezi. A *Blokád* megközelítésmódja viszont eltér ettől, mivel koncepciója szerint a vágyak és az érzelmek elfojtására létezik legitim indok, mégpedig a közösség szolgálata. A hős (Antall József karaktere) a vágyait

és az érzelmeit a közösség szolgálata érdekében szorítja háttérbe, ami viszont – akár őszinte törekvés, akár csak egy önmagának szóló, önmagát megnyugtató illúzió – végül önpusztításhoz és saját maga kizsigerezéséhez vezet.

Valóság és fikció határán: a *Félvilág* keretei

A *Félvilág* című alkotás az 1914. januári Málnás Elza-gyilkosság mozgóképes feldolgozása.² Az adott ügy a korszak híres-hírhedt bűnesete volt, amely már akkor jelentős sajtónyilvánosságot kapott, és későbbi emlékezete is igen változatossá vált.³ Ugyanakkor a valós események (történettudományi reprezentáció) és a *Félvilág*ban ábrázolt történetek között jelentős különbségek azonosíthatók – például Turcsányi Emília/Málnás Elza és Kóbori Róza (Rózsi) kapcsolata a filmbeli hosszú évekre visszanyúló bizalmi viszony helyett jóval formálisabb volt, hiszen a sajtóbeszámolók szerint Kóbori Rózsi valójában csak a gyilkosság előtt egy hónappal lett házvezetőnő Málnás Elzánál, vagy Kóbori Rózát és a mozgóképben nem szereplő tettestársát ugyan kötél általi halálra ítélték az ügyben játszott szerepük miatt, azt azonban később életfogytiglani elzárásra változtatták stb.⁴ A *Félvilág* záró felirata (1:27:25) reflektál erre a jelenségre, és jelzi, hogy a mű nem az úgynevezett történeti hitelességre törekvő megközelítésmódot alkalmazza, hanem hangsúlyosan a fikciós megoldásokra épít („A filmben szereplő személyek karakterét valós személyek ihlették. De történetük csupán néhány ponton egyezik az eredeti névtulajdonosok életével. A történet egy valós esemény alapján íródott, ám az alkotók a dramaturgiai hatás érdekében jelentős mértékben megváltoztatták azt. A karakterek jelleme, a helyszínek és a dialógusok

2 2015 és 2018 között több olyan mozgóképet is bemutatottak, amelyek a 20. századi magyar történelem egy-egy korszakát egy-egy nagy figyelmet kiváltó bűncselekményre fókuszálva jelenítették meg (a múltábrázolás és a bűnreprezentáció összekapcsolása). A *Félvilág* (2015) az Osztrák-Magyar Monarchia időszakát, A *martfűi rém* (Sopsits Árpád, 2016) a korai Kádár-korszakot, A *Viszki* (Antal Nimród, 2017) a rendszerváltás utáni évtizedet, A *hentes, a kurva és a félszemű* (Szász János, 2017/2018) pedig a Horthy-korszakot ábrázolta.

3 A Málnás Elza-ügy értelmezésének gazdag és szemléletes összeállítását adja: Perényi Roland (ed.): *Holttest az utazókosárban: A Málnás Elza-rejtély*. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum (BTM), 2014.

4 Zelei Dávid: Egy kokott-karrier olvasatai: a Málnás Elza-gyilkosság, a tömegesedő nyilvánosság és Budapest. In: Perényi Roland (ed.): *Holttest az utazókosárban: A Málnás Elza-rejtély*. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum (BTM), 2014. pp. 24–33. loc. cit. pp. 26–27.



Félvilág (Gryllus Dorka,
Döbrösi Laura, Kovács Patrícia)

a filmben csupán a képzelet szüleményei.”). A valós eseményektől való eltérés nemcsak a hitelesség szempontja alapján közelíthető meg, hanem úgy is, hogy a fikcióépítés során milyen visszatérő sémák, motívumok, karaktertípusok használata jelenik meg, és azok milyen kapcsolatot teremthetnek más alkotások fikcióépítési jellemzőivel. Vagyis tanulmányozhatóvá válik, hogy az alkotói látásmód hogyan támaszkodott a valóságosként pozicionált információkra, hogyan alakította, formálta és egészítette ki azokat, valamint maguk a fikcióépítési megoldások (sémák, motívumok, karaktertípusok) is elemezhetők.

A *Félvilág* című alkotás cselekményének jelentős része a Mágnás Elza halála előtti négy napban játszódik, és azt csak egy rövidebb epilógus követi (főbb szereplők sorsának további alakulása – temetés, börtön/feltételezhető kivégzés, megélhetés biztosítása, új szerető keresése). A négy nap történéseinek megjelenítése narratív keretet kap. Már a film kezdetén felmerül az a kérdés, amelyet a finálé során megválaszolnak: ki lehet az az azonosítatlan (női) alak, aki Mágnás Elza halála és holttestének megtalálása után az áldozat helyébe kíván lépni, és ezért az áldozat lakásának hálószoatúkre előtt ülve éppen a haját festi addig a pillanatig, amikor is felbukkannak a Magyar Államrendőrség emberei? Ez a dramaturgiai megoldás egyaránt megközelíthető a rejtély (információhiányból következő feszültségkeltés) és a suspense (nézői többlettudásból következő feszültségkeltés) fogalmainak segítségével. Ugyanakkor nemcsak a bűnügyi tematika kerül előtérbe a műben, hanem a film információadagolásának hatásme-

chanizmusa arra is hangsúlyt helyez, hogy bemutassa egy polgári lakásban élő női kisközösség karaktereit, a közöttük lévő bonyolult viszonyrendszert és ennek részeként azokat a lélektani és társadalmi tényezőket, amelyek megindokolhatják a karakterek számára a másikkal szembeni fellépés létjogosultságát.

A *Félvilág* karakterviszonyai

A *Félvilág* négy főbb karaktert jelenít meg, akiknek az alá- és fölérendeltségre épülő kapcsolatait lélektani, társadalmi és önreflexív szempontból is lehet magyarázni. Max Schmidt (Kulka János), Mágnás Elza (Kovács Patrícia), Kóbori Rózsi (Gryllus Dorka) és Szebeni Kató (Döbrösi Laura) a polgári (kapitalista) társadalmi-gazdasági hierarchia különböző szintjein helyezkednek el (nagypolgár, vagyonos kitartott nő, alkalmazott, szegénycseléd). Azonban közös jellemzőjük, hogy az előbbre jutás, céljaik és vágyaik (tisztelet, csodálat, hála, biztonságérzet) elérése érdekében mindannyian versenyhelyzetként kezelik azokat a situációkat, amelyeket megélnék az őket körülvevő világban. Az egyértelmű elköteleződés (kizárólagos hűség) helyett nem zárkoznak el az újabb lehetőségektől, nyitottak a továbblépésre, amivel változásra ösztönzik a környezetüket is. Ez nemcsak az alárendeltek irányában mutatkozik meg (felerősítik és kihasználják az ellentéteket), hanem a fölérendeltek irányában is (alkalmazkodás).

Max Schmidt időnként megváltoztatja az anyagiak révén magához láncolt szeretőinek személyét (Rózsi, Elza és talán Kató). Ugyan eltérő szerepkörökben pozicionálja őket (Rózsi – „A boszorkány” [0:19:20]; Elza – „A prostituált”; Kató – „Az ártatlan”), ám végső soron mindannyiuktól az anyagiakkal nem megvásárolható tiszteletet várja el. Elza az érte rajongó férfiak (Max Schmidt, filmesek) és a tőle függő – valamint megítélése szerint őt irigylő – nők (Rózsi, Kató) között egyaránt versenyhelyzetet teremt, és ezzel váltja ki másokból a személyét érintő csodálat élményét. Rózsi minél nagyobb hálára számít azoktól, akiket segít és szolgál (Elza, Kató, a pap személye), és attól várja sorsának jobbra fordulását. Ugyanakkor a hála elérése és fenntartása szimbolikus csábításként is értelmezhető, így ez a motiváció némi párhuzamot mutat Elzáéval. Kató pedig megismerkedik a társadalmi felemelkedés és az anyagi biztonság elérésének különböző útjaival (Rózsi, Elza, Max Schmidt), azonban döntései ellenére nincs lehetősége arra, hogy mindegyik úton teljes egészében végigmenjen, és megtapasztalja az összes előnyös és/vagy hátrányos következményt. Azt viszont érzékeli és megérti, hogy mind Málnás Elza, mind Kőbori Rózsi életvezetése legfeljebb csak átmenetileg eredményezett megnyugtató biztonságélményt, végül azonban pusztuláshoz vezetnek. Éppen ezért Kató számára az egyik felmerülő kérdés a finálé nyitott befejezése alkalmával, hogy a folytatás során van-e lehetősége megtapasztalt életutak hibáinak kiküszöbölésére és azok valamelyikének sikeresebb megélésére, vagy teljesen más utat kell választania a későbbiekben (követett minták megreformálása vagy új irányok kijelölése?).

A karakterek közötti viszonyrendszerben többször is felmerül annak lehetősége, hogy egyik vagy másik karakter árulásként értékeli a többi karakter azon döntéseit és tetteit, amelyek szembe kerülnek a saját elvárásaival.⁵ Ez jelenik meg akkor, amikor Max Schmidt szembesül azzal, hogy Elza más férfiakkal is találkozik a távollétében. Ez figyelhető meg Elzánál, amikor arra hivatkozva bocsátja el Rózsit, hogy irigységből beárulta Max Schmidtnek, és ráadásul az ékszereit is ellopta. Ezt szemlélteti az, amikor Rózsi hálátlansággal vádolja mind Elzát, mind Katót:

előbbit azért, mert nem kárpótolta eléggé az elmúlt években nyújtott szolgálataiért cserébe, utóbbit pedig mert az elmúlt napok támogatása ellenére mégsem őt, hanem Elzát választotta az adott pillanatban. S végül az árulás keretei között értelmezhető mindaz, amikor Kató folyamatosan szembesül azzal, hogy Rózsi is, Elza is és végül Max Schmidt is ellentétesen viselkednek ahhoz képest, amit a szavak szintjén megfogalmaznak és másoktól elvárnak, vagyis a szavakkal csak elleplezik a tetteik mögött megjelenő valós motivációkat.

Rózsi nyilvánosan vallásos és erkölcsös nézeteket hangoztat, érdekei miatt azonban nem mindenben követi vagy akár meg is sérti azokat az elveket. Először csak a néző szerez tudomást arról, hogy Rózsi hazudik a templomban Katónak a lány további foglalkoztatásának körülményeiről (0:13:00). Később viszont Kató is szembesül azzal, hogy Rózsi nemcsak rugalmasan kezeli az erkölcsi szabályokat, hanem mások nyakláncának eltulajdonításával még vét is azok ellen. Végül pedig – ugyan Kató nem szerez róla egyértelmű információkat, a nézők igen – Rózsi a pappal való beszélgetése alapján úgy értelmezi a fennálló helyzetet (Elza elbocsátotta), hogy az erkölcsileg jók feladata az erkölcsileg rosszak megállítása (1:15:30), vagyis Rózsi interpretációja szerint isteni sugallatra, boszszúálló fekete angyalként lép fel az önmagát ártatlannak és büntetlennek feltűntető Elza ellen, és ezen motiváló erő révén pusztítja el őt. Ezt a szembenállást érzékelteti a gyilkosság jelenetében a karakterek ruházata is: a feketebe öltözött Rózsi megfojtja a fehérben megjelenő Elzát (1:17:45). Viszont ezenkívül már korábban megkezdődik az a folyamat a *Félvilág*ban, hogy bizonyos jelenetekben összekapcsolódnak a morális szempontok a megtisztításra irányuló tevékenységekkel, igaz, inkább hétköznapiabb formában. Amikor Max Schmidt és Málnás Elza hangosan szeretkezik a hálósobában, Rózsi a konyhában éppen a piszkos edényeket tisztítja és törölgeti, Kató pedig krumplit hámoz, és eközben erkölcsi kérdésekről beszélgetnek (házasságon kívüli szexuális élet) – vagyis párhuzamba kerül a mosogatás, a pucolás és az erkölcsi szempontok kezelése (0:16:05). Az adott jelenetben a szexualitás is meghatározó jelentésformáló tényezővé válik, hiszen

5 Az árulás motívuma nemcsak a *Félvilág*, hanem a Kőbli Norbert-művek visszatérő dramaturgiai megoldása, amely gyakran kapcsolódik össze a mester és a tanítvány karaktertípusok használatával és a közöttük lévő viszonyok megromlásának magyarázatával. Lásd: Záhonyi-Ábel: *Mesterek és tanítványok. Szerepkörök és kapcsolódási pontok A vizsga (2011) és A játszma (2022) című alkotásokban*.

nemcsak az figyelhető meg, hogy a konyhai házi munka és a hálósobai szexuális tevékenység úgy kerülnek egymás mellé, mint hasonlóként kezelhető munkaformák, hanem a konyhai történetek (edények törölgetése, valamint a tevékenység végén a falból kiálló vízcsap megnyitása, amelyet az a vágókép követ, ahol Max Schmidt begombolja a nadrágját) a szexuális tevékenység vizuális kommentárjaként is tekinthetők. Később a tisztítási tevékenység egy ruhamosás során kerül említésre, mégpedig az életellenes pusztítással összekapcsolva (hasonló kézmozdulattal és erővel történik a ruha kifacsarása, mint a liba nyakának kitekerése – 0:40:25).⁶ Ezek alapján az az értelmezés is megfogalmazható, hogy Kóbori Rózsi a hétköznapi élete, illetve munkája során szerzett tapasztalatait összekapcsolta a vallásos, moralizáló keretrendszerrel, majd végül ezek fognak összesűrűsödni és felnagyított

formában megjelenni abban a narratívában, amelyet a maga számára tudatosított az egyéni határhelyzetére/válsághelyzetére vonatkozólag. A fentiek szerint az erkölcsi jó nevében fellépő bosszúálló fekete angyalként kell az erkölcsi rossz képviselőinek tartott erők ellen fellázadnia, és lehetőség szerint elpusztítania azokat. Ebben a tekintetben Kóbori Rózsi története morális tanulsággal rendelkező erkölcsi tanmeseként is kezelhető. Így értelmezheti saját maga is, és így szemlélhetik mindazok, akik megismerik a sorsát (legyenek azok a diegetikus világ részei vagy azon kívüli befogadók).⁷ Ennélfogva Rózsival kapcsolatban Katónak is ez lehet az egyik lehetséges következtetése, amelyet felnövekedéstörténete során tanulságként levonhat önmaga számára.

Mágnás Elza többször is művészeti ambíciókat fogalmaz meg a narratíva során. Egy játékfilmben kíván szere-

6 Az állatszimbolika, állat és ember megfeleltetése nemcsak a *Félvilág* sajátossága (liba – Mágnás Elza párhuzam, illetve Kóbori Rózsi filmbéli, feltételezhetően akasztás által lezáródó sorsa alapján a liba – Kóbori Rózsi párhuzam), hanem más Köbli Norbert-filmekben is visszatérő megoldás. Lásd: *Szürke senkik* – galamb; *Örök tél* – farkas; *Apró mesék* – szarvas.

7 Az angyalmotívum visszatérő narratív elem Köbli Norbert egyes műveiben. Lásd: Záhonyi-Ábel: *Mesterek és tanítványok. Szerepkörök és kapcsolódási pontok A vizsga (2011) és A játszma (2022) című alkotásokban*. Ugyanakkor a *Félvilágban* az angyal motívuma nemcsak a vallásos keretrendszer alapján közelíthető meg, hanem lélektani irányból is. Bár a pontos körülmények (időpont, helyszín, motiváció stb.) nem lesznek ismertetve, Kóbori Rózsi traumatikus élményként számol be Katónak Mágnás Elza abortuszáról (0:49:30), arról, amikor „a nagysága kislányából angyalkát csinált a bába”, és egy fémdobozban szállították el a tetemet. Ezenkívül Kóbori Rózsi a következőképpen fogalmaz Katónak: „Ezt látja benned Elza. Ezt, a kislányát. Akit aznap... akit aznap elvesztett. Babázik veled. És te nagyon alkalmas baba vagy. De rajtam nem fogsz ki. Engem nem tűrsz ki. Mert ami köztem és a nagysága között van, az szent. Érted? Az sérthetetlen. Bárki próbált szétválasztani, az rajtavesztett.” Vagyis ezek alapján Kóbori Rózsi nemcsak egy szent kötelek megbontásaként tekinthet az Elzától való elbocsátására (vallási olvasat), hanem úgy is, mint egy szoros testi-lelki kapcsolat megszakítása. Felvethető az a lehetőség, hogy amikor Kóbori Rózsi bosszúálló angyalként visszatér a film végén Mágnás Elzához, akkor az nemcsak vallási keretben helyezhető el (erkölcsi tanmese), hanem egy pszichológiailag motivált bosszútörténet részeként is. Ez utóbbiban az (újra)egyesülés jelenik meg motiváló erőként. Egy olyan személlyel való (újra)egyesülési szándék, aki korábban ellátást adott Kóbori Rózsi számára, majd fizikálisan eltávolította magától, és kitaszította az otthonából. Ez az egyesülési törekvés aztán nemcsak társadalmi értelemben vizsgálható (egy társadalmi pozíció megszerzése), hanem lélektani értelemben (vágyak beteljesítése), valamint testi-fizikai értelemben is, legyen szó a már korábban ábrázolt átszexualizált változatról (Kóbori Rózsi és Mágnás Elza szexuális érintkezése – 0:46:20) vagy a horrorjegyeket mutató későbbi történetekről (gyilkosság, majd az átalakulási kísérlet a tükör előtt). Végül pedig az erőszakos események kimenetele az előzmények ismétlésévé válik: ahogy egykor ládába került Elza babája (fémdoboz), úgy juttatja az élettelen Elzát is az előbb kitaszítottá vált, utóbb pedig domináns helyzetbe kerülő Kóbori Rózsi egy olyan ládába, amelyet aztán a Duna vízből húznak ki (0:01:25). Továbbá ha az a feltételezés, hogy Kóbori Rózsi traumatikus élményként tekintett Mágnás Elza abortuszára, akkor lehetséges, hogy ez is befolyásolta Rózsit abban a film eleji döntésében, hogy miért adott lehetőséget Katónak (0:04:30). Vagyis nemcsak a vallásos meggyőződés motiválhatta a könyörtelen gyakorlatában, hanem az is, hogy Elzától eltérően nem kívánt eltaszítani magától (és a háztartástól) egy bajban lévő fiatal lányt, aki az utcán a téli hidegben akár életveszélyes állapotba is juthat. Ennélfogva megállapítható, hogy a pszichológiai és a vallási olvasat egymással párhuzamosan az egész alkotáson végigvezethető és tanulmányozható.

pelni, amelyben Jeanne d'Arc karakterét jelenítené meg.⁸ Ehhez keres támogatókat és alkotókat (rendező, író), vagyis ha nem Max Schmidt mellett van, akkor rendszeresen tölti az idejét művészek társaságában. Kató is egy ilyen vacsora alkalmával ismerkedik meg munkáltatójával, és ennek során szerzi meg róla az első benyomásait (0:05:25). A nézővel együtt megtapasztalja, hogy Mágnás Elza hogyan éri el a figyelem irányítását és a rá irányuló csodálat élményének emlékeztetessé tételét. Sikerének titka az, hogy megosztja a figyelmét a környezetében (szexuális utalások tartalmazó, kétértelmű szóhasználat; hanghordozás; szemkontaktus; kézzel való simogatás az asztal alatt), versenyzeteti egymással a résztvevőket a vágykeltés során, és elhitei velük, hogy jóval nagyobb szükségük van rá, mint fordítva. Elza azt szemlélteti, hogy a vágykeltés során nem az válik meghatározóvá, hogy a mostani pillanatban mi a valóság, hanem az, hogy a mostani pillanatban (és a jövőben) mit hisznek el róla, és milyen szerepben tudják elképzelni – nem az a kérdés, hogy ténylegesen mit adhat most, hanem az a hit válik hangsúlyossá, hogy majd a későbbiekben mit kaphatnak tőle a nézői, illetve rajongói. Mindez az ígéretek, a vágyak felkeltésének és kiaknázásának, valamint az arra épülő érzelmeknek (például a féltékenységek) a játékvá válik, hiszen Elza stratégiája azon alapul, hogy valakinek hol nyíltan, hol titokban többet vagy kevesebbet ad, ami végül mások előtt is ismertté válik, és éppen ezért lesznek a környezetében élők féltékenyek egymásra (az egyik azt szeretné megkapni, amit a másik). Ugyanakkor Mágnás Elza Kóbori Rózsival ellentétben nem külső normarendszerhez méri önmagát, hanem csak a belső elvárásaihoz és igényeihez. Például míg Kóbori Rózsi valóságként éli meg a vallás szabályrendszerét (Jeanne d'Arc karakteréhez hasonlóan isteni sugallatokkal rendelkező bosszúálló angyalként tekint

magára, aki aztán a tetteiért siralomházba jut – 1:23:00),⁹ addig Mágnás Elza saját céljainak megfelelően csak eljátszsa annak megvalósítását (megjeleníti a siralomházban imádkozó Jeanne d'Arc karakterét Max Schmidt számára – 1:01:45; a pénzügyi támogatás megszerzése után a hálószoatükör előtt próbálja az imádkozó és szenvedést kifejező mozdulatokat – 1:12:30). Mivel Elza nem bűnben és büntelenségben gondolkodik a valóság interpretációja során, hanem hasznosban és haszontalanban, tettei, vágyai, érzelmei, gondolatai alapján önmagát sem tekinti bűnösnek (büntudat hiánya), legfeljebb csak hibásnak, mégpedig akkor, ha valamely vágya, érzelme, gondolata vagy tette egy másik saját jellemzőjével kerül ellentétbe, hiszen az adott helyzet önmaga számára okoz nehézséget. Bár a rugalmasság és a szerepjátékra való hajlandóság képezi társadalmi alkalmazkodóképességének alapját, csak eszközként tekint azokra, hiszen alapvetően nem az motiválja, hogy alárendelődjön a környezetének, hanem ehelyett az a célja, hogy a környezete alkalmazkodjon hozzá.

Kató is ebben az összefüggésben kerül szorosabb kapcsolatba Elzával. Ahogy Kóbori Rózsi idővel féltékennyé válik Katóra a saját szakmai és magánéleti pozíciójának elvesztésétől való félelme miatt, ahhoz hasonló módon Elza is felismeri, hogy Kató veszélyeztetheti a Max Schmidttel való kapcsolatát (0:19:00). Éppen ezért megpróbálja úgy formálni Katót (gondolkodásmód, viselkedés, tárgyi kultúra), hogy a lány figyelme mások helyett inkább felé irányuljon, és az így kialakuló érdeklődést (hűség, csodálat, rajongás) Elza eszközként kívánja felhasználni a saját céljai elérése érdekében. Elza Max Schmidt első látogatása során veszi észre, hogy a lány még róla is képes elvonni a férfi figyelmét. Ez alapján Elza – a lehetséges anyai érzések pótlásán, illetve kiélésén túl (babamotívum – vö. Kóbori Rózsi megjegyzése) – azért is foglalkozik Katóval, hogy

8 A kortárs magyar film változatosan reprezentálja Jeanne d'Arc alakját. Mundruczó Kornél *Johanna* (2005), Hajdú Szabolcs *Bibliothèque Pascal* (2010) vagy a *Félvilág* című alkotások felhasználási módjai ugyan eltérőek (többek között abban a tekintetben is, ahogy azokban a magaskultúra és a populáris kultúra eszközkészlete keveredik), azonban a fenti művekben közös pontként szerepel a prostitúció és a Szent Johanna-mitosz összekapcsolása, annak tematikus vizsgálata, hogy hogyan válhat kiszolgáltatottá a férfiuralomnak alárendelt női karakter (lélektani, testi stb. szempontok), valamint annak szemléltetése is, hogy milyen értelmezései lehetnek a szakralitás, a csoda, a csodálat fogalmainak. Ennek a teljes problémakörnek a mozgóképes tárgyalása visszavezethető legalább Jean-Luc Godard *Éli az életét* (*Vivre sa vie*; 1962) című alkotásáig.

9 A siralomházban játszódó jelenetsorban Kóbori Rózsi fizikális megjelenítése (rövidre nyírt haj, intenzív arcjáték) vizuálisan is megidézi Carl Theodor Dreyer *Jeanne d'Arc szenvedései* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) című alkotásának Jeanne d'Arc karakterét. (A párhuzam kiemelése Milojev-Ferkó Zsanett észrevétele.)



**Félvilág (Döbrösi
Laura, Gryllus Dorka)**

feltételezhető szándékai szerint majd rajta keresztül tudja a későbbiekben befolyásolni Max Schmidet vagy másokat. Ugyanakkor Elza hamar megtapasztalja, hogy Kató viselkedését „önérzet és méltóság” jellemzi (inkább megy vissza az utcára, mint hogy parancsra meztelenre vetkőzőn – 0:24:35), így a gyors és erőszakos megtérés helyett a csábítás és megszelídítés stratégiájához folyamodik. Felvillantja Kató előtt a gazdag és kényelmes élet lehetőségét (csillogó ruhák, drága estélyek), majd azután lassabban adagolni kezdi számára mindennek az ellentétélezését. Elhíteti Katóval, hogy a bizalmába fogadja (titkokat oszt meg vele), és úgy pozicionálja magát a lány előtt, mint aki hajlandó feladni anyagi jólétet biztosító érdekkapcsolatát, és ahelyett a fiatalabb és szegényebb művészpártnéval folytatott viszony újabb állomásaként Amerikába szökne. Azonban Kató tanúja lesz annak, hogy Elza nem őszinte

(1:11:00). Inkább az anyagi javakat választva megtéveszti és becsapja a fiatal költőt, aki emiatt öngyilkosságot követ el.¹⁰ Ez lesz az a döntő esemény, amely miatt Kató az esetleges kezdeti vonzalma ellenére már egyértelműen elutasítja Elzát és életformáját, amelyet kicsivel korábban, Rózsi és Elza vitája és szakítása után még elfogadhatónak tartott. Vagy azért, mert a szegény vallásos Rózsi életformájánál vonzóbbnak tekintette az anyagi biztonságot képviselő Elza életkörülményeit, vagy azért, mert önmagára a menekülő szerelmesek fiatal és idealista elképzelésekkel rendelkező segítőkjeként is gondolt (levelek kézbesítése, titkok ismerője), aki a szerelmes versek kedvelőjeként (0:07:00) sem szeretett volna kimaradni a felmerülő romantikus narratíva esetleges megvalósulásából. Végül azonban Kató szóban és a tettek szintjén is kifejezi, hogy elhagyja Málnás Elzát (1:18:30).¹¹

10 Párhuzamba állítható Kató és a költő első és utolsó találkozásának dramaturgiai és vizuális kidolgozása. Az első találkozás (0:09:30) során Kató vörösbort önt az asztaltársaság tagjainak (Producer, Rendező, Író és a Színésznő/Sztár pozíciójában beszélő Málnás Elza), és közben a költőre figyelve teleönti a férfi poharát, amely a túlcsoordulás után a padlóra esik és széttrörik. Az utolsó találkozás (1:15:00) során a költő öngyilkosságot követ el: miután a férfi elolvasta Elza szakítással felérő levelét, kiugrik emeleti lakása ablakán, élettelen és vérző teste pedig elterül a hóval borított földön. A két jelenet között párhuzamot teremt a zuhanás és következménye, valamint a vörös szín jelentősége (bor–vér).

11 Ahogy Kóbori Rózsi esetében Málnás Elza abortusza a meghatározó traumatikus élmény, úgy Szebeni Kató esetében a költő halála válik hasonlóan jelentőssé. A két helyzet párhuzamát erősíti, hogy a film narratív információi fiatalként pozicionálják a költő karakterét. Ugyan a férfi szerint Elza mindössze tíz évvel idősebb, és az csak öt évnél látszik, azonban sem Kóbori Rózsi, sem Málnás Elza nem tekinti minden tekintetben elég érettnek a költőt. (Rózsi „sihedernek” nevezi [0:11:55], Elza pedig egy szexuális aktust követően „az anyád lehetnék” szavakat fogalmazza meg a közöttük lévő korkülönbség/generációs különbség/élettapasztalatbeli különbség érzékeltetése céljából [0:38:30]). Vagyis mind Rózsi, mind Kató esetében jelentősen formálta az Elzáról kialakított képet, hogy Elza felelősségét látták bele egy-egy halálesetbe.

Kató számára Max Schmidt karakterének megítélése is változáson megy keresztül a film során. Először úgy ismeri meg Max Schmidtet, mint aki szenvedélyes viszonyt ápol Elzával – féltékenység, szexuális vágy kielétele, anyagi áldozathozatal. A lány viszont már nem sokkal Elza halála után azt tapasztalja, hogy a férfi rövid idő alatt túllépett egykori partnernője emléken, és a korábbiakhoz hasonló eszközökkel törekszik egy új kapcsolat megteremtésére. Például nyaklánc ajándékozása, fizikális/szexuális érintkezés kezdeményezése – miután a lány ölébe helyezte az ékszer, kezével hosszasan megszorítja a lány combját (1:21:40). Ugyan Kató elfogadta az ajándékot, ám azt továbbadta a kivégzésére váró Kóbori Rózsinak.

A karakterek viszonyrendszerének értelmezésekor felvethető a lélektani szempont nemzedéki vetülete is, vagyis a karakterek közötti generációs különbségek jelentősége, ami szintén magyarázó elemként szolgálhat az eltérő vágyak és célok tekintetében. A legfiatalabb karaktertől a legidősebb szereplőig való eljutás azon folyamat állomásait mutatja be, ahogy az idealizmust felváltja a gyakorlatias gondolkodásmód. A legfiatalabb karakter Kató, aki a naiva szerepkör tényleges megtestesítőjeként vagy csak eljátszójaként még azt kommunikálja magáról, hogy hisz a romantikus eszményekben, a költő szép szavaiban és szerelmes verseiben, az őszinte érzelmek pillanatnyi erejében. Ha fel is merül annak lehetősége, hogy anyagi érdekei alapján döntsön az életéről, végül éppen a költő halála miatt fogja elutasítani munkaadóját. Málnás Elza karaktere határhelyzetben jelenik meg: harmincöt évesen a fiatalság és öregedés közötti átmenetben értelmezi önmagát – részben ebből a szempontból is értelmezhető ingadozónak tűnő viselkedése. Míg elmondása szerint mások, köztük a költő rajongása és szerelme megfiatalítja, addig

racióális céljai (Max Schmidt törvényes feleségévé válni, megkapni az azzal járó vagyont, befolyást és biztonságot) eléréséért tett erőfeszítései már az életkorának elfogadását sugalmaznák önmaga számára.¹² Kóbori Rózsi már egy másik nemzedék tagja. Nemcsak az életkori jellemzői miatt (Max Schmidt szerint már elmúlt negyvenesztendő), hanem a gondolkodásmódja miatt is. Elzához képest már nem ingadozik a céljait illetően: gyakorlatiasabb megközelítés jellemzi, egyértelműen Elza életvitelére, illetve annak egy szeletére vágyik (anyagi biztonság). Végül Max Schmidt képviseli a legidősebb nemzedéket, amely teljes egészében munkával és alkotással tölti idejét, és ebbe az életvitelbe racionálisan építi be magánéletének fejezeteit (tervszerűen és koncentrált módon tölti idejét szeretőjével, akit idővel mással helyettesít).

A négy karakter és a közöttük lévő viszonyok önreflexív irányból is megközelíthetők. Eszerint Max Schmidt sikeres bútorgyáros és építész, akinek tevékenysége során a művészet és az ipar összekapcsolódik, és így az alkalmazott művészet és az anyagilag önfenntartó művészet képviselőjévé válik. Elza olyan életformát folytat, amely a vágyak felkeltésére, az illúziókeltésre épít (szórakoztató-ipar), de nem önfenntartó, mivel kitartott nőként igényli mások anyagi támogatását. Rózsi a művészet rugalmas alkalmazkodókészsége helyett a vallás normatív szabályrendszerének képviselőtétől (moralizálás) várja azt a megbecsülést, amely pozitív módon ítéli meg az alkalmazotti munkájával összekapcsolódó hétköznapi életformájának ellátását. Amíg Max Schmidet a pénzéért cserébe csak átmenetileg fojtogatja szeretkezésük alkalmával az önmagáért élő Elzát, addig a vallásos meggyőződésű Rózsi valóban és végérvényesen megfojtja Elzát a finálé hálósobai jelenete során (Elza elfogadja Max nyakláncait és

12 A fiatalság és öregedés problémaköre több kulturális, illetve önreflexív utaláson keresztül is megjelenik a *Félvilág* című alkotásban. Egyrészt Elza célja egy film elkészítése, amely megörökítheti az aktuális fizikai jellemzőit. Ez nemcsak az öregedés megállítására adna lehetőséget (adott állapot/pillanat konzerválása), hanem az ifjabb karakter (Jeanne d'Arc) eljátszása megteremthetné a megfiatalodás lehetőségét is, sőt a karakterrel azonosuló nézők számára mindez újra és újra átélhetővé válhatna. Másrészt a *Félvilág* több alkalommal is megidézi ifjabb Alexandre Dumas *A kaméliás hölgy* (1848) című regényét. Az egyik kiemelt szöveges részlet az öregedés témáját említi (0:11:20–0:12:50), azonban további kapcsolódási pontok is vannak. Például a férfi karakter apjának dramaturgiai szerepe a viszony megítélésében, vagy ahogy a *Félvilág* felhasználja *A kaméliás hölgy* motívumait, úgy *A kaméliás hölgy* című regény pedig Antoine-François Prévost (Prévost abbé) *Manon Lescaut* (1731) című regényének elemeit hasznosította – vagyis hasonló narratív technika alkalmazása figyelhető meg. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy míg a *Félvilág* hősnője harmincöt éves, addig *A kaméliás hölgy* főbb karaktere csak a húszas évei elején jár, és akkor veszi életét. Köbli Norbert műveinek irodalmi vonatkozásaihoz lásd: Záhonyi-Ábel: *Könyv-képek*.

**Félvilág (Kulka János)**

fojtogató mozdulatait, azonban már harcol a Rózsától érkező nyakbavaló és fojtó erőfeszítések ellen). Egyrészt ez a viszonyrendszer megközelíthető abból az irányból, hogy míg Max Schmidt és Mágnás Elza kapcsolata a művészet fogalmának különböző értelmezéseit illusztrálja, addig Mágnás Elza és Kóbori Rózi kapcsolata a művészet és a vallás összefüggéseit szemlélteti. Másrészt a három karakter közötti összefüggérendszer az alapján is vizsgálható, miszerint Max Schmidt egy csillogásra és egyéb illúziókra épülő világ megtervezője és finanszírozója („Producer”), Mágnás Elza ennek a világnak az életvitelszerű lakója és kirakatembere („Szinészno”/„Sztár”), Kóbori Rózi pedig az adott világ kevésbé érzékelhető üzemeltetője és gyakorlati működtetője („Háttérember”).¹³

Mindeközben pedig Kató figyel és cselekszik, követi az utasításokat, és maga is következtetéseket von le. Vagyis megismerkedik a különböző lehetőségekkel (Elza és Rózi életvitelének eltérései: művészet vagy vallás eszménye; szabadság vagy szabálykövetés eszménye), azok előnyeivel és hátrányaival (anyagi, lélektani, erkölcsi következmények), és ennek során a néző/befogadó pozíciójával kapcsolatos szempontok és kérdések szemléltetőjévé válik („Néző”/„Befogadó”). Ilyen kérdés például, hogy az információfeldolgozás folyamatának értelmezését a megjelenített információk felől vagy az információfeldolgozó rendszer felől indokolt-e megközelíteni. Vajon Kató karakterének megítélésekor milyen mértékben lehet támaszkodni csak a négy nap alatt szerzett ismereteire (amit a film maga is

13 A Producer (finanszírozó), a Sztár (nyilvánosság előtt szereplő ember) és a Háttérember (a rendszer háttérben maradó, gyakorlati üzemeltetője) kapcsolati lehetőségeinek vizsgálata és a közöttük lévő konfliktusok bemutatása társadalomtörténeti szempontból is tanulmányozható a *Félvilág* esetében. A 2015-ös alkotás azt a narratívát jeleníti meg, hogy egy német vonatkozású anyagi támogató távolról eltart egy olyan háztartást, amelynek vezetője – bár alkalmanként eleget tesz elvárt kötelezettségeinek – a finanszírozó tényleges tisztelete és megbecsülése helyett folyamatosan becsapja, meglepetésszerűen és megcsalja, és eközben egy nemzeti mítosz filmes/művészeti/kulturális feldolgozásával szeretné biztosítani maradandóságát, az önmaga iránt érzett csodálat élményének konzerválását, valamint önmaga folyamatos újjázületését. A háztartás belső feszültségei (a lakók közötti egyensúlyt felborítja egy újonnan érkező karakter, akinek először a vallási normákhoz, majd további kulturális elképzelésekhez kell alkalmazkodnia az ottmaradása érdekében; a vallási és a művészi szemléletmód összeütközése; a külső elvárásokhoz és a belső vágyakhoz igazodó látásmód konfliktusa stb.) végül azt eredményezik, hogy az egykor baráti viszonyt ápoló és közös helyen lakó két karakter, a háztartás nyilvános képviselője és a háztartás gyakorlati üzemeltetője látványosan szakít, és agresszív módon egymás ellen fordul. Mindezek után a legkiszolgáltatottabb társadalmi réteg képviselője a tapasztalatok leszűrését követően ismét arra kényszerül, hogy megélhetése biztosítása érdekében új támogatót és vezetőt keressen magának, miközben folyamatosan kénytelen azon gondolkodni, hogy hogyan is viszonyulhat az átélte múltjához (mit kell elfelejtenie? mire emlékezhet? miről beszélhet a múltjával összefüggésben?).

ábrázol – vagyis érzékelhető és megragadható információk), és milyen mértékben lehet felvetni előzetes tudásának kérdéskörét (ami a film cselekménye előtt történik, így a film nem ábrázolja – előfeltevések a tudás mennyiségével és minőségével kapcsolatban)? A *Félvilág* a fiatal hősnő esetében is keretes szerkezetet alkalmaz: ahogy a film elején, úgy a mű végén is hasonló szöveges tartalmú, munkaadó és munkavállaló közötti beszélgetésre kerül sor. Erre lehet úgy tekinteni, hogy Kató ténylegesen először vállal szolgálatot akkor, amikor jelentkezik Mágnás Elza háztartásánál, és a film végére a megszerzett tudás birtokában eljut arra a felismerésre, hogy bizonyos dolgokról nem beszél (mivel nem kényszer, nem *kell* beszélnie? mivel nem értenék meg, nem *érdemes* beszélnie? mivel nem lenne belőle haszna, nem *célszerű* beszélnie?) – ebben az esetben Kató történetében az egyediségen, az egyszeri élmény következményein van a hangsúly. Emellett úgy is lehet erre a keretes szerkezetre tekinteni, hogy Kató már Mágnás Elza előtt is vállalt szolgálatot és szerzett tapasztalatot, csak a mű végéhez hasonlóan a film elején sem beszélt az előzményekről – ebben az esetben Kató történetében az ismétlésen, az élmények visszatérő kezelésének következményein van a hangsúly. Míg az előző esetben az a feltételezés, hogy Kató naiva szerepköre összhangban van a személyiségével, és valójában is egy tapasztalatlan, naiv karakter a mű elején (és lehetséges, hogy ez megváltozik a mű végére: a zárójelenetben a hősnő elhallgat a feltett kérdésre, és belenéz a kamerába, mintegy a nézőtől várva választ – nyitott befejezés¹⁴), addig az utóbbi esetben az a feltételezés, hogy Kató naiva szerepköre részben vagy egészben egy eljátszott szerep, amely a fölerendeltettség irányába megmutatkozó alkalmazkodóképességének egyik összetevője. Kató karaktere ebből a szempontból is végiggondolható (viselkedés, reakciók), és ebben az esetben további kérdéssé válik, hogy a film során szerzett tapasztalatait milyen mértékben lehet beilleszteni egy felnővekedéstörténet kereteibe. Hiszen ha Katónál csak egy szerep eljátszását feltételezi a néző/befogadó, akkor felvethető, hogy a tapasztalatszerzése során vajon csak mennyiségi bővülésről lehet-e beszélni (meglévő tudástartalmak ismétlése), vagy egyben minőségi változásról is (új összetételű információk szerzése).

Zárszó

A *Félvilág* (Szász Attila, 2015) narratív és ideológiai vizsgálata során elsősorban a karakterek és a közöttük lévő viszonyok tanulmányozása került előtérbe. Az alkotás négy főbb karaktert jelenít meg, akiknek az alá- és fölerendeltségre épülő kapcsolatait lélektani, társadalmi és önreflexív szempontból is lehet értelmezni. Mindez valamennyi karakter esetében megteremti a többértelműség lehetőségét az interpretáció során. Max Schmidt karaktere egyaránt megközelíthető az idegenség jellemzőivel felruházott pénzember, a tiszteletet anyagi javakkal megvásárolni szándékozó figura vagy az ipar és a művészet együttműködésére építő, anyagilag sikeres iparművész jellemzőinek irányából. Mágnás Elza karakterének kulcsa az illúzióteremtés. Ez a fogalom használható a lélektani szempontok vizsgálatok (például a csodálat élményének kiváltása, törekvés a fiatalság megőrzésére), a társadalomtörténeti áthallások tanulmányozásakor vagy az önreflexív elemek feltárásakor (például a művész fogalmának bizonyos megközelítése). Kóbori Rózsi alakja elemezhető a traumatikus múlt személyiségformáló szerepe, a hála fogalma, a vallási normarendszer érvényesülése vagy a háttérben tevékenykedő, másokat szolgáló alkalmazott létformája alapján. Sebeni Kató pedig a legkiszolgáltatottabb társadalmi réteg képviselője (fiatalság, szegénycseléd stb.), aki folyamatosan megfigyel másokat, és alkalmazkodik hozzájuk. Mindez felvet lélektani kérdéseket (például az idealizmus átalakulása, szerepjáték), társadalmi jelenségekkel kapcsolatos aspektusokat (például a szerepek közötti váltás, a múltfeldolgozás lehetőségei) vagy az önreflexió bizonyos témáit (a befogadás jellemzőinek tematizálása). A fiatal nő tapasztalatszerzése elemezhető egy felnővekedéstörténet keretei között, hiszen egyaránt szembesül a társadalmi kiszolgáltatottsággal (szegénység, anyagi függőség, túlélési stratégiák), az erkölcsi határok átlépésével (törvények/alapelvek/szabályok rugalmas kezelése, hazugság, áruulás), a halál feldolgozásának élményével (a költő, Mágnás Elza és feltételezhetően Kóbori Rózsi), a testiség és a szexualitás fogalmának változatos lehetőségeivel (saját nemi vágy elfojtása és esetleges kiélése, idegen nemi vágyak elszenvedése, megélése).

14 Az adott megoldás hosszú múltra tekint vissza a filmtörténetben. A felnővekedéstörténetek gyakori megoldása a „hogyan tovább?” kérdés végső megfogalmazása. Például François Truffaut: *Négyszáz csapás* (*Les quatre cents coups*, 1959), Cristian Mungiu: *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (*4 luni, 3 saptamăni și 2 zile*, 2007).

Márk Záhonyi-Ábel

Between worlds

Female roles in Attila Szász's *Demimonde* (Félvilág, 2015)

The narrative and ideological analysis of *Demimonde* (Félvilág, Attila Szász, 2015) primarily focuses on the study of its characters and the relationships among them. The film presents four main figures whose hierarchically structured relationships – based on subordination and dominance – can be interpreted from psychological, social, and self-reflexive perspectives. This multidimensional framework allows for a degree of ambiguity in understanding each character. Max Schmidt can be approached either as a financier marked by an aura of foreignness who attempts to purchase respect through material goods, or as a financially successful decorator and furniture maker who builds on the cooperation between industry and art. The key to interpreting Elza Mágnás lies in the concept of illusion. This framework is applicable when examining psychological aspects (e.g., inducing admiration, striving to preserve youth), when considering intersections with social history, and when exploring self-reflexive elements (such as certain approaches to the figure of the artist). Rózsi Kóbori may be analysed in relation to the personality-shaping effects of a traumatic past, the notion of gratitude, adherence to religious norms, or her existence as a background worker whose role is to serve others. Kató Szebeni represents the most vulnerable social stratum; she constantly observes and adapts to those around her. Her character raises psychological questions (e.g., the transformation of idealism, role-playing), issues linked to social phenomena (e.g., shifts between roles, possibilities of processing the past), and topics of self-reflection (such as thematising aspects of audience reception).

metropolis

online magazin

https://

www.metropolis.org.hu/
magazin

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közlésére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közlésére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a

metropolis@metropolis.org.hu

címen!

Milojev-Ferkó Zsanett

„Mi itt mindig boldogok leszünk?”

Hurráoptimista női felnővekedéstörténetek a Rákosi-korszakban

György Péter emlékének

Tanulmányomban a Rákosi-korszakban megjelent női felnővekedéstörténeteket elemzem. Első ízben filmtörténeti kontextusban helyezem el a vizsgálandó jelenséget, majd kitérek a vonatkozó időszakban a fiatalok, majd a nők reprezentációjára, valamint a szocialista Bildungsroman lehetséges értelmezéseit is bemutatva adok választ arra a kérdésre, hogy az ötvenes évek filmművészetében hogyan értelmezhetők a feminin felnővekedéstörténetek, és milyen műfajelméleti vonatkoztatási rendszerben helyezhetők el. Elsősorban Móriasszony Félix Kis Katalin házassága (1950) és Keleti Márton Kiskrajcár (1953) című filmjeire hivatkozom, ugyanis ez a két alkotás az, amely egyszerre teljesíti a női protagonista, valamint a nevelődési történet kritériumait.

A fiatal lányokról szóló felnővekedéstörténetek filmtörténeti kontextusa

A Rákosi-korszak az államosítással kezdődik (1948), és Sztálin halálával (1953) ér véget. A sztálinista totalitárius diktatúráként meghatározott történelmi periódus legfőbb kultúrpolitikusa Révai József volt, akit 1949 júniusától

Rákosi Mátyás a Népművelési Minisztérium vezetésével bízott meg. Irányítása alatt centralizált, a marxista-leninista ideológiának teljes mértékben alárendelt kultúra volt jelen az országban. A Rákosi-korszakban az államosítás következtében a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás is a Magyar Dolgozók Pártjának kizárólagos fennhatósága alá tartozott, ennek következtében a kultúrpolitikai garnitúra teljes kontrollt gyakorolt a filmipar felett. Az alkotók feladata az ideológiai üzenet minél közérthetőbb, tisztább és egyértelműbb átadása volt, ennél fogva ezek az alkotások általában didaktikus, direkt nevelési célzatot fogalmaztak meg, gyakran verbalizált formában. A művek György Péter értelmezésében „az autonóm műalkotás mimikrijét felöltve készültek”,¹ Pólik József irányművészetként definiálja az ekkor készült filmeket, amelyek immanensen nem adtak teret a szerzői önkifejezésnek.² A (film)művészet a zsdanovi³ esztétikát követte, amelynek értelmében „a műalkotásnak a valóságot a jövő perspektívája felől kell ábrázolnia, s a megismerést össze kell kapcsolnia a szocialista értékekre történő nevelésbe, illetve a szórakoztatásba”.⁴ Ezek az alkotások tehát konstrukciók, amelyek a szocializmust nem valóságosságában, hanem elképzelt, utópisztikus voltában ábrázolták. Ennek következtében a filmek szakrális jellegűek.⁵ Ez a mozzanat a munkafoga-

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.3.4>

1 György Péter: Öntudat és lázalom. A Munkás a magyar filmben. *Filmvilág* (1990) no. 6. pp. 9–15. loc. cit. p. 9.

2 Pólik József: Mi leszünk az ifjúság. Szocialista fiatalok. https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=12448 (utolsó letöltés ideje: 2024. 01. 03.)

3 Andrej Alekszandrovics Zsdanov (1896–1948) szovjet politikus; a szocialista realizmus doktrínájának megalapozója, amely minden kommunista országban követendő mintaként szolgált a kultúrpolitikában.

4 Forgács Iván: Egy mítoszteremtési kísérlet. *Filmkultúra* 31 (1990) no. 3. pp. 50–55. loc. cit. p. 50.

5 Ezt emeli ki több filmtörténész és esztéta a korszakkal foglalkozó szövegében. Lásd erről bővebben: Forgács Iván: Egy mítoszteremtési kísérlet. *Filmkultúra* 31 (1990) no. 3. pp. 50–55.; György Péter: Öntudat és lázalom. A Munkás a magyar filmben. *Filmvilág* (1990) no. 6. pp. 9–15.; Pólik József: Elveszett illúziók. A magyar film politikai korszakai – 1. rész. *Filmvilág* (2014) no. 7. pp. 4–8.



Kis Katalin házassága (Mészáros Ági, Ruttkai Éva, Pécsi Sándor)

lom új értelmezésében⁶ érhető tetten, amennyiben a termelés szent tevékenységgé változott, és egyfajta mágikus aura lengte körbe. Ez a jellemvonás leginkább a korszak tipikus zsánere, a termelési film világában figyelhető meg, mely alkotások jelen időben és a hidegháborús logika alapján egyértelműen jelölték ki a szocialista és a kapitalista világrendszer közötti feloldhatatlan ellentétet, ezzel világosan közvetítve a két politikai berendezkedésben megjelenő követendő és elutasítandó mintákat a befogadó számára. Az ötvenes évek filmművészete szélsőséges volt, és radikális: a sztahanovista élmunkást piedesztálra emelte, míg a nyugatmajmoló jampecot negatív karikatúrává silányította.

Az alkotások további fontos ismertetőjegye volt a magánélet háttérbe szorítása és a valódi érzelm ábrázolásának hiánya. A Rákosi-korszak filmjeinek hősei nem gondolkodnak, hanem cselekszenek, nem kételkednek, hanem pozitívan reagálnak a történetekre.⁷ A hősök elérhetetlen ideált képviselnek, hiszen kiválóan teljesítenek

a munkahelyen, mi több, 150 százalékot nyújtanak; aktív és öntudatos tagjai a szocialista közösségnek, és álmukból felkeltve is képesek a kritika-önkritika koreográfiájára, ami kiemelt fontosságú volt ezekben az alkotásokban. Nem érzelmeseek, vagy ha mégis, akkor szenvedélyük inkább irányul a vasas szakmára vagy az esztergagépre, semmint a másik nem képviselői felé.⁸ A karakterek ezáltal nem árnyaltak, nem pszichológiailag rétegzettek, hanem feketén-fehéren megrajzolt, világosan értelmezhető figurák, így egyértelműen azonosíthatók céljaik, motivációik, amelyek egyértelműen a szocializmus építésére irányulnak, követendő mintát szolgáltatva a mindenkor befogadó számára. Forgács Iván szerint az alkotások legfőbb jellemzője közé tartozik az elbeszélés személytelensége, „a kijelentő állításokra épülő epikus jelleg”.⁹ Az ötvenes években készült jelen idejű alkotásokban egy mindentudó elbeszélő perspektívájából szemléljük a történeteket, ennél fogva a képi világ elsősorban illusztrál, nem kifejez. Emellett az alkotások másik fontos jellemzője a drámai

⁶ György: Öntudat és lázálom. A Munkás a magyar filmben. p. 9.

⁷ Vajda Boróka: Az 1948 és 1953 között készült magyar filmek nőképe. <https://metropolis.org.hu/az-1948-es-1953-kozott-keszult-magyar-filmek-nokepe> (utolsó letöltés ideje: 2024. 04. 15.); Pólik József: Elveszett illúziók. A magyar film politikai korszakai – 1. rész. Filmvilág (2014) no. 7. pp. 4–8.

⁸ Pólik: Mi leszünk az ifjúság. Szocreál fiatalok.

⁹ Forgács: Egy mítoszteremtési kísérlet. p. 51.



Kiskrajcár
(Mészáros Ági, Szirtes Ádám)

konfliktus hiánya, azaz hogy „a szakrális valóságot csak külső erők fenyegetik”.¹⁰ Ennek legkézenfekvőbb példái a szabotázs-konfliktusra épülő történetek, amelyekben reakciók vagy nyugati befolyásolás alatt álló emberek a termelés fokozásának ellehetetlenítésén ügyködnek.

Fiatalok és nők a Rákosi-korszak filmművészetében

A Rákosi-korszak filmművészetének rövid általános leírása után térjünk át a fiatal lányok reprezentációjára a korszak alkotásaiban. Mindenekelőtt érdemes kiemelni azt a tényt, miszerint az ötvenes évek művészetpolitikája elsősorban osztályszempontokon alapult. Ez az ifjúság ábrázolása szempontjából két dolgot jelentett: egyrészt azt, hogy ezekben az alkotásokban a fiatal még önnön jogán nem jelenhet meg a filmvásznon, de munkás- vagy parasztfiatalekként, esetleg jampecként feltűnhet a képernyőn.¹¹ Másrészt azt, hogy a nemzedéki konfliktus elsősorban osztálykonfliktusként értelmezhető. Erre utal Szilágyi Gábor, amikor ezt írja: „Az a nemzedéki

konfliktus azonban, amely a munkástárgyú filmekben idősök és fiatalok között kipattant, és mély szemléletbeli eltérést fejezett ki, arra figyelmeztetett, hogy a társadalmi tagozódás efféle dualista felfogása felületes, nem felel meg a valóságnak.”¹² Amennyiben „csak fiatalok”, tehát nem munkások, abban az esetben ők az ellenség: „közhelyszerről stigmák tudatos képviselői”,¹³ aminek az egyik legjobb példája Kasznár karaktere az *Ifjú szívvel* című alkotásban: lóg az ipari iskolából, rágyújt, ondólatja a haját, és nem konstruktív magatartásával bomlasztja a szocialista közösséget. Vagyis a hidegháborús logika alapján tagolódott dualista megközelítésmód az ifjúság ábrázolásában is megjelent. Szilágyi így értelmezi a korabeli fiatalok filmes reprezentációját: „A magyar filmgyártás korábban már többször is megkísérelte, hogy – konkrét és átvitt értelemben egyaránt – képet adjon a »mai« fiatalokról vagy (ahogy akkoriban fogalmaztak) »ifjúságunkról« – az úttörőktől (*Én és a nagyapám*) a serdülőkön át (*Ifjú szívvel*) a felnőttekig (*Kis Katalin házassága*, *Kiskrajcár*) sok sikert e téren nem könyvelhetett el. Bár a megfogalmazás egységes ifjúságot, illetve ifjúságképet sejtetett, a »mi ifjúságunk« kategóriájába azért nem mindenki »fért bele«. Mintha a társadalom – ebben a korcsoportban is – két

¹⁰ ibid.

¹¹ Hirsch Tibor: *Kontroll alatt. Kádár-kori fiatalok*. Filmvilág (2013) no. 9. pp. 8–11.

¹² Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1992. p. 318.

¹³ Hirsch: *Kontroll alatt. Kádár-kori fiatalok*. p. 9.

részre szakadt volna. Voltak egyfelől a mieink, és voltak másfelől (a) mások (másak). Utóbbiakat az jellemezte leginkább – és ez nem játék a szavakkal –, hogy nem voltak a mieink, őket – látszólag még nem sikerült »megnyerni a szocializmus ügyének«, ők voltak azok, akik magatartásukban, viselkedésmódjukban, öltözködésükben, de lelkükben és erkölcsükben egyaránt elkülönültek a mieinktől. Ebből adódott, hogy mások voltak. Az a társadalmi rend és ideológia, amelyik uniformizál, szükségszerűen nem tűri meg a másságot.”¹⁴

A fiatalság fogalmának általam használt értelmezése a fiatalkor kategóriájával írható le leginkább, amely Kenneth Keniston fiatalkor-értelmezéséhez áll a legközelebb. A fiatalkor mint életszakasz lényege Keniston szerint az egyén és a társadalom közötti feszültségből fakad, és jellemzően a 18 és 30 év közötti korosztályhoz tartozik, de nem feltétlenül korcsoporthoz köthető ennek a pszichológiai állapotnak az elérése: van, akinél előbb, van, akinél később következik be.¹⁵ Vagyis megközelítőleg az ebbe az életszakaszba tartozó női protagonistákat bemutató alkotásokat elemzem. Véleményem szerint a Rákosi-korszak sajátossága, hogy az életkor felülíródik a szocialista ideológia (mindenki lehet munkás) ábrázolásának igénye által. Ennek köszönhetően találhatunk olyan ellentmondást, amely szerint az *Ifjú szívvel* című Keleti Márton alkotásban az ipari tanulók között osztálytárs lehet a tízéves Pogácsás Ferkó és az akkor 23 év körüli Soós Imre is – ez is a korszak uniformizáló attitűdjeként értelmezhető.

A Rákosi-korszakban a nők helyzetében *látszólagos* javulás következett be, hiszen a foglalkoztatottságuk nőtt, és számos szakmában (bányászat, vasas és esztergályos szakma) érvényesülhettek, amelyekben korábban nem

volt jellemző a részvételük. A nők nehézipari részvételének propagálása azonban a dolgozó nő képének erőszakos megteremtésével kapcsolódott össze, illetve annak hangsúlyozásával, hogy a szovjet mintán alapuló ideális szocialista nő erős, fizikailag terhelhető, és férfias teherbírási.¹⁶ E mögött nem az egyenjogúsítás szándéka állt, hiszen egyazon munkakörben a nők a férfiakhoz képest kevesebb fizetést kaptak,¹⁷ hanem az a törekvés, hogy a szocialista gazdaság építésébe lehetőség szerint mindenkit, aki dolgozni képes, be kell vonni. Emellett a háztartással és a gyermekneveléssel járó feladatok is a nőkre hárultak, így számukra a kettős teherviselés volt jellemző a mindennapokban.¹⁸ Tehát a munkába állás nem lehetőség, hanem kényszer volt, hiszen az egykeresős családmodell a gyakorlatban nem volt elégséges a mindennapi élet menedzseléséhez.¹⁹ A nők valós életben megjelenő nehézségei a korszakban készült szinkronidejű alkotásokban nem jelentek meg, hiszen ahogy korábban utaltam rá, ezeket az alkotásokat nem a realitás iránti igény, hanem a szocialista utópia megteremtésének szándéka hívta életre. „Az új, szocialista nőtípus filmekben történő ábrázolásának célja az volt, hogy a Magyar Dolgozók Pártja népszerűsítse-elfogadtassa nőkérdésben vallott álláspontját és jelezze, hogy mit vár el az új társadalom – valójában a hatalom – a nőtől, és mit ígér érte cserébe.” – írja Gyarmati Gyöngyi.²⁰ A (fiatal) nők a filmvásznon elsősorban tehát a szocialista utópia megvalósításán fáradoztak, méghozzá nemi jellegük²¹ hangsúlyozása nélkül, vagyis „egy (a) valódi arcát férfias alarccal takaró, defeminizált nő néz ránk”²² az ekkor készült mozgóképes alkotásokban. Őket (is) valódi vágyaik ábrázolása nélkül, a szocializmus építésében vakul és szentül hívó katonákként ábrázolják, hiszen

14 Szilágyi Gábor: *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–1956*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1994. p. 275.

15 Keniston, Kenneth: A fiatalkor mint életszakasz. In: Nagy Ádám – Oross Dániel (eds.): *Ifjúságügy – szöveggyűjtemény II. Oktatási segédanyag*. https://mek.oszk.hu/18600/18645/pdf/18645_2.pdf (2025. 02. 02.)

16 Kovácsné Magyarai Hajnalka: Női szerepek változásai a magyar és a román államszocializmus idején (1945–1989). *Korunk* (2022) no. 2. pp. 60–73.

17 Schadt Mária: „Feltörekvő dolgozó nő.” *Nők az ötvenes években*. Pécs: Pro Pannonia, 2003. p. 49.

18 Schadt Mária: Ideológia és valóság: Az 1950-es évek nőideáljai a magyar filmekben. *Kultúra és közösség* 3 (2012) nos. 1–2. pp. 109–120. loc. cit. p. 120.

19 Gyarmati Gyöngyi: Nők, játékfilmek, hatalom az ötvenes évek Magyarországon. *Múltunk* (2003) no. 3. pp. 107–131. loc. cit. p. 118.

20 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom az ötvenes évek Magyarországon*. p. 113.

21 Rév István: *Nincs nő, nincs vágy, nincs szex*. <https://rubicon.hu/cikkek/nincs-no-nincs-vagy-nincs-szex> (utolsó letöltés ideje: 2025. 09. 26.)

22 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom az ötvenes évek Magyarországon*. p. 131.



Kis Katalin házassága
(Mészáros Ági, Ruttkai Éva)

a család, a szerelem vagy a barátság csak alárendelt és marginális formában lehet jelen a Rákosi-korszakban készült filmek reprezentációs törekvéseit, valamint konfliktusszerkezeteit tekintve.

A magyar film társadalomtörténete című kutatás során létrejött adatbázis alapján az 1948 és 1953 közötti periódusban harmincnégy film készült. Ezek közül hét ábrázol fiatal protagonistát vagy leggyakrabban ifjak egy csoportját. A filmek között egy vígjáték (Gertler Viktor: *Díszmagyar*, 1949), négy termelési film (Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága*, 1950; Keleti Márton: *Kiskrajcár*, 1952; Keleti Márton: *Ifjú szívvel*, 1953; Bán Frigyes: *Első fecskék*, 1952), egy sportfilm²³ (Gertler Viktor: *Ütközet békében*, 1951) és egy történelmi film (Ranódy László: *Ludas Matyi*, 1949) található. Véleményem szerint a következő alkotások vizsgálhatók fiatalok változástörténeteként az ötvenes években készült alkotásokban, hiszen ezekben válik a nevelődési tematika meghatározóvá: a *Kis Katalin házassága*, az *Ütközet békében*, a *Kiskrajcár*, az *Ifjú szívvel* és az *Első fecskék*. Ezen belül a következő művek

operálnak női protagonistával: a *Kis Katalin házassága* és a *Kiskrajcár*. A későbbiekben ezeket az alkotásokat elemzem, ám ezt megelőzően a szocialista felnővekedéstörténetek műfajelméleti pozícióját határozom meg.

Fiatal női protagonisták változástörténetei a Rákosi-korszak filmjeiben

A felnővekedéstörténetek műfaji előzményeit a nevelődési regényben találhatjuk meg; ez rendszerint egy olyan fiatal hőst állít a középpontba, akinek fejlődése a tökéletesség, a teljesség irányába halad, ezáltal mintát nyújt kortársai számára a társadalomba integrálódáshoz.²⁴ Ennélfogva ez a műfaj kiváló eszköz volt propagandisztikus vagy agitációs célok közvetítésére, így a kommunizmus vagy a fasizmus idején is sok szerző nyúlt előszeretettel a nevelődési történetekhez a fiatalság átfarmálásának igényével, hiszen ez a csoport *tabula rasaként* működött, akikből a jövőt

²³ Az adatbázis a sportfilm kategóriába sorolja az *Ütközet békében* című alkotást, ami vitatható.

²⁴ A Bildungsromanról lásd bővebben: Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. In: Bahtyin, Mihail Mihajlovics: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.; Boes, Tobias: Modernist studies and the Bildungsroman. A historical survey of critical trends. *Literature Compass* (2006) no. 2. pp. 230–243. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00303.x>; Buckley, Jerome Hamilton: *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press, 1974. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674732728>; Dilthey, Wilhelm: *Élmény és költészet*. Budapest: Franklin Társulat, 1925.



Kiskrajcár
(Fónay Márta, Mészáros Ági)

formáló-alakító egyéniségek válhatnak, vagyis fundamentális a szerepük a (szocialista) jövőépítésben.

A kommunizmus időszakában az osztályharc elve alapján kezdődött meg a társadalom ideológiai, gazdasági és kulturális újjászervezése, amihez hozzájárult egy új embereszmény, a szocialista embertípus megteremtése, amelynek legfontosabb tulajdonságai a következőképpen jellemezhetők: „A sztálini szovjet jövőkép letéteményese a proletár származású és személyes proletármúlttal rendelkező kommunista káder, nem csupán azért, mert bizonyosan rendelkezik a kommunista létre képesítő gyakorlati érzékkel (az osztályösztönnel), hanem mert elsajátította a marxista kultúrát (ezt az elsajátítást általában »második születésként« éli meg), megszabadult a múlt béklyóitól (megölte a »régit« az új ember érdekében), és lankadatlan éberséget tanúsít az »ellenséggel« szemben, amelynek csak egy célja van: bármilyen eszközzel – akár erőszak árán is – felszámolni az új rendszert.”²⁵ Az új embertípus nevelése, formálódása, azaz *Bildungja* tehát másképpen értelmezhető a szocializmusban, mint a 18-19. század iparosodó, polgári kontextusában. A szocialista szubjektum formálódása egy kiala-

kult ideológiai keretben és politikai struktúrában zajlik. „A szocializmus nyitottságot követel a változásra, elkötelezett és kritikátlan részvételt a szocializmus projektjében.”²⁶ Fontos az önkritikára való képesség, a régi polgári rendből örökölt individualizmus felszámolása, valamint egy belső erő elsajátítása, ennek segítségével pedig kialakíthatják azt a fajta szubjektivitást és társadalmi viselkedést, amely a szocializmus rendjének megfelelő. Hans Günther *Education and Conversion: The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman* című tanulmányát egy nemzetiszocialista és egy szocialista realista reprezentatív nevelődési regény összehasonlításának szenteli.²⁷ A szerző konklúziója szerint a szocialista nevelődési történetek jellemzője, hogy bennük a nevelő jellegű pártosság nyíltan jelenik meg, a mindentudó elbeszélő átfogó szocialista történelemképet vázol fel, a főszereplőkre ható döntő események a párt által eltervezett módon történnek, végezetül a protagonista változása nem spontán és hirtelen, hanem lépésről lépésre történik meg, ami együtt jár a szocializmus ideológiája és értékrendje iránti tudatosság elsajátításával. Értelmezése szerint míg a klasszikus változatban a főhős belső átalaku-

²⁵ Penner, Claude – Pudal, Bernard: *A kommunista embertípus*. <https://rubicon.hu/cikkek/a-kommunista-embertipus> (utolsó letöltés ideje: 2024. 09. 26.)

²⁶ Parvulescu, Constantin: *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2015. p. 7. Saját fordítás. <https://doi.org/10.2979/10873.0>

²⁷ Günther, Hans: *Education and Conversion: The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman*. In: Günther, Hans (ed.): *The culture of the Stalin period*. New York: Palgrave – Macmillan, 1990. pp. 193–209. https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_10

lason, fejlődésen megy keresztül, majd integrálódik a társadalomba, addig a szocialista változatban a külső események legyőzése lesz a változás katalizátora. Ezekben a történetekben nem fejlődik a főhős, hanem a párt által kijelölt utat követi, majd alárendeli magát az ideológiának.²⁸

Korábbi tanulmányaimban²⁹ amellet érveltem, hogy a felnővekedéstörténet jelenségszerűen a hatvanas években terjedt el hazánkban a fiatalság társadalomban és kultúrában bekövetkezett változásának következményeként, valamint összefüggésben állt a szerzői film hazai térnyerésével, egy új nemzedék színrelépésével és az ehhez kapcsolódóan kialakult és megváltozott intézménytörténeti tényezőkkel. A művészet és a hatalom közötti párbeszéd egyik fontos terepeként értelmezhető a fiatalokról szóló változástörténetek megjelenése, hiszen a személyesség jegyében megfogalmazott „így jöttem”-filmekben az alkotók gyakran alteregó főhősök szerepeltetésén keresztül először adtak hangot a szocializmus ellentmondásainak a felnőtté válás tapasztalatainak fényében, ezzel megvalósítva a Lukács György-féle szocialista Bildungsroman³⁰ egyik legfontosabb jellemzőjét. Felnővekedéstörténet alatt olyan (al) műfajt értek, amelyben egy fiatal vagy fiatal felnőtt protagonista valamilyen természetű változása áll a narratíva középpontjában. Esmélése nem csupán a fiatalkorból a felnőttkorba történő határátlépést mutatja be az életkorból fakadó természetes transzformációk és tapasztalatok (szerelem, barátság, nemzedéki konfliktus, iskolai vagy

munkahelyi tapasztalatok, a halál sorseseeménye) fényében, hanem társadalmi-történelmi változásokra is reflektál (pl. mobilitás, első generációs identitáskrisz). Fontos, hogy míg a hatvanas évek filmművészetében a főszereplő belső változása és az erre irányuló gyakran kritikai élű reflexió is megjelenik a fiatalok változástörténeteiben, addig a Rákosi-korszak alkotásaiban nem a belső történések általi transzformáció kerül előtérbe, hanem a szocialista ideológia által előírányzott változást modellezi le az ifjú szereplő öntudatra ébredése. Ezért nem valószínű, hogy a nevelődési regény bahtyini értelmezését, hiszen a főhős változása nem tesz szert szűzségképző jelentőségre.³¹ A későbbiekben látni fogjuk: a szocialista Bildungsroman lukácsi, illetve Hans Günther-i leírása valósul meg a Rákosi-korszak ifjúságképezének megkonstruálásakor is.

A felnővekedéstörténetekkel rokon narratívával rendelkezik a Rákosi-korszakban megjelent nevelési filmek csoportja, hiszen mindkét esetben egy szereplő nevelődése kerül a történet fókuszába annyi különbséggel, hogy a nevelési történetekben nem kizárólag fiatal protagonista változása áll a szűzség középpontjában, hanem lehet idősebb karakter is. A továbbiakban a nevelési jelleg értelmezését két filmtörténész megközelítése alapján mutatom be, ezáltal megágyazok a jelenségnek a korszakot interpretáló filmtörténészek munkáiban. Pólik József 2019-es tanulmánya alapján³² az 1948 és 1953 közötti időszakban három filmtípust azonosíthatunk:³³ ebben az időszakban

28 ibid.

29 Milojev-Ferkó Zsanett: Szemüvegesek és Harlekinék. Felnővekedéstörténetek a magyar új hullámban. *Metropolis* (2024) no. 4. pp. 8–19. <https://doi.org/10.70807/metr.2024.4.1>; Milojev-Ferkó Zsanett: Ifjúkori modern önarcképek: a Bildung narratíva megjelenése a magyar újhullám filmjeiben. In: Kajos Luca Fanni – Bali Cintia – Preisz Zsolt – Szabó Rebeka (eds.): *X. Jubileumi Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia 2021 tanulmánykötet*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, 2022. pp. 579–591.

30 Lukács György: Critical Realism and Socialist Realism. In: Lukács György: *The meaning of contemporary realism*. London: Merlin Press, 1963. p. 113. Saját fordítás.

31 Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. In: Bahtyin, Mihail Mihajlovics: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986. p. 421.

32 Pólik József: *Az elrabolt emlékezet. A Rákosi-korszak történelmi filmjei – 1. rész*. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=14269 (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 04.)

33 Érdemes megjegyezni, hogy Pólik József a 2014-ben publikált, az *Elveszett illúziók. A magyar film politikai korszakai* című szövegében az 1948 és 1953 közötti időszakban két filmtípust azonosít a főszövegben: ezek a történelmi és termelési filmek csoportja, majd a kilences lábjegyzetben kiegészíti ezt egy harmadikkal, a nevelési filmmel. A 2019-ben napvilágot látott tanulmányában (*Az elrabolt emlékezet. A Rákosi-korszak történelmi filmjei 1–2.rész*) pedig már mindhárom csoportot egyenlő súllyal tárgyalja. Vajda Boróka tanulmányában (Vajda, 2021) valószínűsíthetően ezért nem is említ három, hanem csak két filmtípust.

Kiskrajcár
(Mészáros Ági)



17 történelmi film (néhány példa: a klasszikus irodalmi műből készült adaptációk: Keleti Márton: *Beszterce ostroma*, 1948; Keleti Márton: *Különös házasság*, 1951; Bán Frigyes: *Úri muri*, 1949; Nádasdy Kálmán és Ranódy László: *Ludas Matyi*, 1949; életrajzi filmek: Kalmár Zoltán: *Déryné*, 1951; Bán Frigyes: *Semmelweis*, 1952; Keleti Márton: *Erkel*, 1952; Nádasdy Kálmán és Ranódy László: *Föltámadott a tenger*, 1953), 14 termelési film (néhány példa: Keleti Márton: *Dalolva szép az élet*, 1950; Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága*, 1950; Gertler Viktor: *Becsület és dicsőség*, 1951; Keleti Márton: *Civil a pályán*, 1951, Keleti Márton: *Kiskrajcár*, 1953) és három nevelési film született. Ez utóbbi kategóriába sorolja a szerző Gertler Viktor *Ütközet békében* (1951), Bán Frigyes *Első fecskék* (1952) és Keleti Márton *Ifjú szívvel* (1953) című alkotásait. A szerző amellet érvel, hogy a nevelési filmek abban különböznek a másik két csoportba tartozó alkotásoktól, hogy ezekben a művekben nem a munka ösztönzése vagy a termelés fokozása áll a narratíva középpontjában, hanem „a sztahánovista életfelfogást megalapozó erkölcsi és ideológiai nevelés témája”³⁴ jelenik meg. Emiatt nem egy gyárban vagy termelőszövetkezetben dolgozó munkás lesz a történet pro-

tagonistája, hanem iskolás tanulók vagy fiatal katonák, akiknek a nevelése az iskolai közösség vagy a katonacsoport feladata, vagyis szocialista mintaemberré válásuk – a kor elvárásaihoz méltón – a társadalom felelősségének függvényeként reprezentálódik. A három filmcsoport időbeli megjelenését tekintve azt láthatjuk, hogy a nevelési és termelési filmek csak 1950 után készülnek, ugyanis ezeknek a szovjet minták alapján létrehozott alkotásoknak a tematikai és formai jellemzőit ekkora tudta a filmszakma elsajátítani.³⁵

Forgács Iván *Egy mítoszteremtési kísérlet* címmel megjelent szövegének alapállítása az, hogy a korszakban megjelent mű mítoszteremtő jelleggel bír, amennyiben „a benne megjelenített történet a szakrális valóság szintjére emelkedik”.³⁶ Vagyis sem a sematikus valóságábrázolás, sem az agitativ funkció kiemelése nem elégséges, amennyiben a Rákosi-korszak filmjeit jellemezni szeretnénk, hanem a filmekben megkonstruált valóság *jellegének* meghatározása lehet a legfontosabb elem a korszak filmjeinek leírásakor. Érvelése szerint „a mítosz több, mint világnézet. Befogadója számára maga a Világ. (...) A mítoszt nem lehet esztétikai szempontból bírálni: vagy elfogadjuk és alkalmazkodunk hozzá, vagy elutasítjuk és

34 Pólik József: *Elveszett illúziók. A magyar film politikai korszakai*. In: Laczkó Sándor (ed.): *A hazugság*. Szeged: Magyar Filozófiai Társaság – Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Státus Könyvkiadó, 2014. p. 178.

35 Idézi Szilágyi Pólik, 2019.

36 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 51.

igyekezzünk megsemmisíteni”.³⁷ Forgács a mítoszteremtő játékfilmekben három konfliktustípust különböztet meg. Az első csoportba a *termelési* problémák sorolhatók, amihez minden, az előállítás és gyártás problémakörébe tartozó jelenség kapcsolható (pl. újítások, munkaverseny, sikerül-e teljesíteni a feladatot). A második csoportba – a témánk szempontjából kiemelt figyelmet élvező – *nevelési* konfliktusok tartoznak. Ezekben a történetekben jellemzően egy hős vagy egy kisebb közösség valamilyen jellemhibával rendelkezik (pl. vonzódik a nyugati kultúrához, makacs, nem fejleszti megfelelően a tudását), amelyet a brigád vagy a párt aktív és jószándékú segítségével sikeresen „kijavít”. Ezekben az alkotásokban az átnevelődés folyamata van a középpontban, a megtérés szakrális-szocialista mozzanata kerül előtérbe. A harmadik típusba a *védelmi* konfliktusok sorolhatók, amelyek alapját a harc a külső vagy a belső ellenséggel narratíva képezi; vagyis jellemzően a szabotázsakciók tartoznak ide. A szerző úgy véli, hogy a mítoszteremtő játékfilmek sajátossága abban áll, ahogyan ezeket a konfliktusokat összekapcsolja. Ez alapján három műfaji-tematikus csoportba sorolja a korszak játékfilmjeit, amelyeket szövegében visszatérően az eklekticizmus fogalmával ír le. A *bűnügyi filmek* csoportját azok a filmek alkotják, amelyek alapkonfliktusát a szabotázsakciók és a termelési újítások megakadályozása jelentik (pl. Apáthi Imre: *Tűz*, 1948; Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége: *Gyarmat a föld alatt*, 1951; Várkonyi Zoltán: *Nyugati övezet*, 1952; Máriássy Félix: *Teljes gőzzel*, 1951). A *publicisztikus melodramákat* az átnevelés problémaköre jellemzi. Ide sorolható az *Egy asszony elindul* (Jeney Imre, 1949), a *Szabóné* (Máriássy Félix, 1949), a *Kis Katalin házassága* (Máriássy Félix, 1950), a *Becsület és dicsőség* (Gertler Viktor, 1951), az *Ütközet békében* (Gertler Viktor, 1952) és a *Kiskrajcár* (Keleti Márton, 1952). A *(zenés) vígjátékok* kategória mind az átnevelés, mind a szerelem problémáját exponálja. (Bár ez utóbbi nem szerepelt Forgács konfliktustípusainak meghatározásában.) Ezt a csoportot a *Janika* (Keleti Márton, 1949), a *Dalolva szép az élet* (Keleti Márton, 1950), a *Civil a pályán* (Keleti Márton, 1951) és az *Ifjú szívvel* (Keleti

Márton, 1953) című művek alkotják. Tehát míg Pólik értelmezésében a nevelési film alapját a nevelési narratíva megléte határozza meg, és egy életkorhoz köthető filmtípusként definiálja, addig Forgács Iván az alkotásokban megjelenő konfliktustípusok alapján írja le a jelenséget, és ez alapján értelmezi a nevelési konfliktust tartalmazó alkotásokat. Az én megközelitésem az utóbbihoz áll közelebb, amennyiben a Pólik által a nevelési film kategóriájába sorolt alkotások között (Gertler Viktor: *Ütközet békében*, 1951; Bán Frigyes: *Első fecskék*, 1952; Keleti Márton: *Ifjú szívvel*, 1953) nem találunk olyat, amely női protagonistát ábrázolna.

Női felnővekedéstörténetek a Rákosi-korszakban

A továbbiakban azt vizsgálom, hogyan jelenik meg a nevelődés motívuma a *Kis Katalin házassága* (1950), valamint a *Kiskrajcár* (1953) című alkotásokban, hiszen ahogy utaltam rá, ez a két film teljesíti a fiatal lány főszereplő, valamint a nevelési jelleg meglétét a korszak alkotásai között. A reprezentáció során azt vizsgálom, hogy milyen nevelődési utat jár be a fiatal női protagonista, milyen jellemző konfliktustípusokkal rendelkeznek a történetek, a szocialista ideológia hogyan értelmezhető a felnővekedés függvényében, milyen családi háttér jellemző a fiatalok esetében, és a párt hogyan reprezentálódik számukra, illetve rendelkezik-e nevelési céllal a történet.

Mindenekelőtt érdemes leszögezni, hogy a két alkotás filmtörténeti pozíciója eltérő, hiszen az 1953-ban készült *Kiskrajcár* a hivatalos kultúrpolitikai álláspont szerint az első igazán mai tárgyú film, amely a júniusi fordulat után készült, és amelynek az volt a célja, hogy a korábbi sematikus alkotások „túl ünnepélyes” és „túl hivatalos” hangnemt felülírja, és emberibb motívumokkal, érzelmekkel operáljon.³⁸ Ehhez képest Szilágyival egyetértve kijelenthetjük, hogy „az alkotás nem annyira az új filmművészet kezdetét, mint a régi csillagának leáldozását jelképezi. Azt mutatja meg, honnan és milyen irányba kell elrugaszkodni”.³⁹

37 ibid.

38 Szilágyi: *Tűzkereszttség. A magyar játékfilm története 1945–1953.* p. 258.

39 ibid. p. 265.



Kis Katalin házassága
(Mészáros Ági)

Fontos kiemelni, hogy a Rákosi-korszak filmjeiben a történet rendszerint nem egy fiatal szereplőt mutat be, hanem a protagonista minden alkalommal egy közösség, leggyakrabban a szocialista szellemiségű brigád erőterében létezik, és ebben a csoportban elfoglalt pozíciója lesz mérvadó (lásd az épülő Sztálinváros kaleidoszkopszerű társadalmi tablóját a *Kiskrajcárban*). Az üzenet egyértelmű: a szocialista egyén közösségi ember. Ezzel együtt az alkotások hőse jellegzetesen fizikai munkát végző személy (vagy személyek), aki(k) leggyakrabban munkás- vagy parasztszármazású(ak). Ezekben a történetekben az osztály, a társadalomban betöltött pozíció meghatározó karakterjegy, egyben a szereplő diegézisben elfoglalt helyének meghatározója: a munkás- vagy parasztszármazású figura mindig a pozitív hős, a polgári származású, reakciós, fasiszta vagy értelmiségi hős mindig antagonistá szerepben tűnik fel. (Amennyiben az osztályszempontban történő váltás megjelenik a Rákosi-korszak filmjeiben, akkor is mindig az ideológia szolgálatában áll.)⁴⁰ Vagyis mind a fiatalság, mind a női nem háttérbe szorul ezekben az alkotásokban, hiszen ezek az attribútumok nem olyan princípiumok, amelyek meghatározóak lennének a szocialista realista esztétikában, világnézetben és emberképben.

A nevelési narratívával operáló történetek elején a fiatal női protagonistának valamilyen szempontból jellembeli hiányossága van. A *Kis Katalin házasságának* nyitójelenetében a címszereplő lány, miután aláírta a házassági papírokat, rögtön azzal fordul férjének esküvői tanújához, Barna elvtárshoz, a párttitkárhoz, hogy most már ő is kaphat párttagságit, mert sztahanovista munkás felesége lett. A bölcs, omnipotens vezető azonban kijelenti, hogy azt ki kell érdemelni, és a házassági oklevél mellé az nem jár automatikusan. Fontos, hogy már a film első jelenetében is elhangzik a párttitkár által közvetített üzenet: Katának nem nővé, hanem igaz emberré kell válnia, vagyis a változás az uniformizálódás, a feloldódás felé halad mind nemi, mind individuális szinten. Ebben az esetben tehát a női protagonista változása arra irányul, hogy saját jogán váljon a szocialista társadalom, pontosabban a párt értékes tagjává, vagyis öntudatos sztahanovista emberré transzformálódjon – ezt erősíti meg benne férje is a balatoni vitorlás fedélzetén ülve röpke nászútjukon, vagyis hogy még nem elég öntudatos munkás, és azzá kell válnia. Emellett a viccelődő, bohókás női figurának meg kell komolyodnia, és más erőnyeket kell kidomborítania a történet végére: a fiatalsághoz kapcsolódó éretlenség és

40 Bár találunk arra példát, hogy az osztálypozícióban való váltás a főszereplő transzformációjának indikátora: Jeney Imre 1949-es *Egy asszony elindul* című filmjének története egy polgárasszonyból munkássá váló nő transzformációját követi nyomon.

értetlenség a felelősségvállalásba kell hogy átforduljon, amihez a munkásösztön és a szorgalom elengedhetetlen attribútum a fiatal protagonista számára.

Ahogy korábban említettem, a szocialista nevelődési történetekben a protagonista változása sosem lehet spontán, hanem minden esetben a párt által előirányzott módon történik.⁴¹ Ez leggyakrabban egy mentor iránymutatásán keresztül valósul meg. A főszereplő változását minden esetben támogatja legalább egy pozitív karakter, aki rendszerint sztahanovista élmunkás vagy a párt képviselője, és aki erkölcsi, szakmai és ideológiai iránymutatást nyújt a fiatalnak, ezáltal elősegíti a protagonista erkölcsi, anyagi és minden esetben ideológiai helyzetében beállt változását. A *Kis Katalin házasságában* Barna, az empátikus párttitkár tölti be ezt a funkciót a női protagonista számára. Már az esküvői jelenetben is ő az, aki megnevezi a lány fejlődésének célját, vagyis az igaz ember-ré válást, amely magával hozhatja a várva várt jutalmat a fiatal lány számára, azaz a párttagsági címet. Miután Kata nem akar részt venni a tanfolyamon, amelyhez brigádja minden tagja lelkesen csatlakozik, plakátokon figurázzák ki. Az egyéni akaratot előnyben részesítő és a kollektív szándékot ignoráló Kata le akarja tépni az őt kigúnyoló plakátot, és ekkor érkezik meg a Pécsi Sándor által megformált erkölcsi, emberi és szakmai értelemben is irányadó párttitkár, aki útbaigazítást kínál a boldogtalan asszonynak. A férfi amellet érvel, hogy a fiatal nő kevés embert szeret, és ha több mindenkit szeretne, akkor őt is sokan szeretnék, és jobban menne a munka és a házaselet is, vagyis ő is boldog lehetne. Kata azonban attól fél, ha most beiratkozik a tanfolyamra, akkor meg azért fogják kigúnyolni brigádtársai. Barna továbbra is a szakmai fejlődés fontosságát hangsúlyozza a lány számára. Mindezt nevelési szentenciával is kiemeli: a kor esztétikai normáinak megfelelően az elhangzott szó erejével is nyomatékosítja a lány számára az üzenetet („Ide hallgass, Kis Kata! Csak a számár csökönnyös. Az okos azért okos, mert belátja, és ki is javítja a hibáit.”). Eközben Barna elvtárs telefonon hívja a felesége, ám ő azt üzeni neki, hogy most

fontos dolga van: vagyis a szakmai problémát a magánélet elé helyezi, ezzel is példát mutatva a fiatal lány számára.

A szocialista Bildungsromanban a főszereplő változása mindig külső események hatására következik be.⁴² Megítélésem szerint ennek egyik tipikus példája a vizsgált korpuszban a kritika-önkritika gyakorlatában testesül meg, amely Constantin Parvulescu szerint csak a magyar vezetés számára volt kiemelt fontosságú a keleti blokk országai közül, és lényege abban állt, hogy azt hangoztatták: „az önkritika a szocializmus túléléséhez szükséges alapvető taktika.”⁴³ Vagyis csak a külső visszajelzés, az objektív megerősítés, majd a közösségi felhatalmazás után indulhat el az egyénben a verbalizált önvizsgálatot követően a megvilágosodás szakrális-szocialista pillanata, majd a pozitív változás útjára lépés. Ennek oka a szocialista ideológia és emberkép egyértelműsítése. Máriaassy Félix filmjében ez a kritika-önkritika gyakorlat Kata pártba való belépésének jelenetében érhető tetten. Miután Kata elérte a 120 százalékot az üzemben, és Barna elvtárs is aláírta a párttagsághoz szükséges javaslati lapot a lány számára, a kor normái szerint a szocialista közösség tagjai egy gyűlés alkalmával elmondják véleményüket Kata csatlakozásával kapcsolatban: Vilcsi javasolja, azonban ketten is kiemelik, hogy az igaz, hogy már jól dolgozik, de nem biztos, hogy elég állhatatos, és elképzelhető, hogy megint meggondolatlan lesz, hiszen korábban is elhagyta férjét, a köztisztletben álló szövőmestert. Mielőtt Kata beszélne, a férje kér szót: Varga kiemeli, hogy nem segítette eléggé feleségét, elhanyagolta, így magára vállalja a felelősséget abban, hogy Kata nem lett előbb öntudatos munkás. Kata azt mondja, hogy megérti a bizonytalan hangokat, és igyekszik továbbra is bebizonyítani, hogy megváltozott. A kritika-önkritika gyakorlata tehát megvalósult: a nézők számára „hazavihető” instant tanulást Barna párttitkár verbalizálja (a jó népművelő otthon is népművelő). Kata végül megkapja a tagságot, mert a többiek megszavazzák csatlakozását a pártba.

Kis Katalin nevelési történetében a főszereplő nevelődése nemcsak szakmai életét, hanem a házasságát is érin-

41 Rainer M. János – Kresalek Gábor: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia 1948–1956. *Szellemkép* (1990) no. 2. n.a.; Günther: *Education and Conversion: The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman*. p. 203. https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_10

42 Günther: *Education and Conversion: The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman*. p. 204. https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_10

43 Parvulescu: *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject*. p. 13. Saját fordítás.

ti: a friss házasság majdnem zátonyra fut, hiszen a lány szégyent hoz a kollektíva előtt férjére, aki sztahanovista élmunkásember. Egyik alkalommal nem készül fel lelkiismeretesen a tanulókorra, és ezáltal zavarba hozza férjét, miután nem tud válaszolni arra a kérdésre, hogy mit mondott Lenin a Konszomolon. Emellett sem a brigádban, sem a szövőgyárban nem elég öntudatos, és a házavató alkalmával nem várja meg a vendégeket, hanem elmegy röplabdázni. Később a lányt emiatt egy dalban gúnyolják ki munkatársai. Ám mindezek mellett a legnagyobb bűne az, hogy megelégedne azzal, hogy háziasszony és feleség legyen, nem szeretne sztahanovista munkás lenni. Ennek korrekciója lesz a protagonista nevelődésének legfőbb katalizátora az elbeszélés során, egyúttal a Rákosi-korszak nőképének hivatalos álláspontját is hangsúlyozza. A címszereplő hazaköltözik a szüleihez, majd beiratkozik a szaktanfolyamra, ezt követően az üzemben 120 százalékon teljesít, így befogadja a brigádja, majd végül a párt is tagjai közé fogadja, ennek következtében a házaselete is rendeződik. Az egyéni, majd a társas boldogulás csak azután következhet be, hogy az egyén a szocialista társadalom mintapolgárává válik: tehát a kollektív elfogadás, a szocialista közösséghez való tartozás a legfontosabb üzenete ezeknek a beavatástörténeteknek⁴⁴ is értelmezhető alkotásoknak.

A *Kiskrajcár* című alkotás főszereplője, Garas Juli árva kislány. A protagonista család nélkülsége és elveszettsége arra szolgál, hogy a film a szocialista állam szerepét szülői mivoltában tárja elénk, aki ideológiai útmutatást, szerető közösséget és anyagi és szakmai fejlődést egyaránt megad a lánynak. Parvulescu *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject* című könyvében amellet érvel, hogy a kelet-európai országokban az árva alakja szimbolikus, és segít megérteni, hogyan gondolkozott a kommunista állam a szocialista

egyénről, hogyan formálta és lépett elő „ideológiai gyámjává”. Az árvaság a második világháború után gyermekek tömege számára vált sorsfordító tapasztalattá. Az árva alakja Kelet-Európában különböző politikai diszkurzusok csataterévé vált. A hagyományos családtól elidegenedett egyénként reprezentálódik, aki „az állam gyermeke, akit az állam termel, nevel, szocializál, sőt a kritikus filmekben még ki is használ. A hatalom az élet legprivátabb aspektusainak fegyverezésével (...) igyekszik kontrollt gyakorolni felettünk”.⁴⁵ A kelet-európai filmekben az árva karaktere a kiszolgáltatott egyén diszkurzusát artikulálja, aki csak egy társadalmi szervezet részeként érhet el védettséget.⁴⁶ A szocialista nevelési filmekben a fiatalok sok esetben diszfunkcionális vagy csonka családban nőnek fel, így a protagonista számára a szülő hiányát a szocialista vezetés (párt) vagy a brigád tölti be.⁴⁷ Így valódi otthon hiányában az üzem, az iskola vagy a gyár, azaz a csoporthoz való tartozás intézményesített helyszíne lesz a legfontosabb tér a fiatal számára a Rákosi-korszak filmjeiben: biztonsági háló, erkölcsi, szakmai és ideológiai útmutatást is megadó bázis egyben. A *Kiskrajcár*⁴⁸ kezdetén menekülés közben látjuk, amint egy domboldalon keresztül fut, majd a vasúti síneken haladva az állomásra érkezik. Tömegek várják az épp befutó vonatot, ami Pentelére viszi őket dolgozni. Juli véletlenül indul útnak, ugyanis a többi ember közé keveredik a felfordulásban, akik egymást lökdösve minél hamarabb fel akarnak szállni a szerelvényre, hogy munkához jussanak Pentelén. A lányt megkérdezik, hogy ő is oda megy-e, mire reflexszerűen bólogat, hiszen az igazságot nem akarja elmondani. Később kiderül, hogy Juli kulák főnökeitől szökött meg azért, mert rosszul bántak vele. Az árva kislánynak még vonatjegyre sem telik, de a szocialista közösség az összetartás és szolidaritás jegyében megelőlegezi számára azt. Később Juli Pentelén lel otthonra, szerelemre, munkára, családra, egyszóval az egyéni

⁴⁴ Varga Balázs: Fent és lent. Az ötvenes évek magyar termelési filmjei. *Art Limes* (2004) no. 2. pp. 56–66. loc. cit. p. 62.

⁴⁵ Parvulescu: *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject*. p. 5. Saját fordítás.

⁴⁶ ibid.

⁴⁷ Az árva alakja kulcsfontosságú a kelet-európai filmekben. Parvulescu idézett könyve mellett lásd a témában: Szalóky Melinda: Somewhere in Europe. Exile and orphanage in Post world war Hungarian cinema. In: Anikó Imre (ed.): *East European Cinemas*. New York: Routledge, 2005. pp. 81–102.

⁴⁸ Az alkotás többek között Palotai Boris *Sztálinvárosi gyerekek* című alkotásának felhasználásával készült. Szirtes Ádám a nagyobb átláthatóság kedvéért pedig elolvasta Ketinszkaja *Ijú város* című munkáját, „hogy kellőképpen átérezze, miként építettek a szovjet fiatalok hóban-fagyban, nélkülözések között várost a pusztán helyén”. In: Szilágyi: *Tűzkereszttség. A magyar játékfilm története 1953–1959 között*. p. 263.

**Kiskrajcár (Mészáros Ági)**

boldogulást megalapozó biztonság minden formáját megtalálja ebben a paradicsomi térben.

A film egyik kulcsjelenete az, amikor vihar készülődik, és az erős széllelkések hatására Madarasék toronydaruja útnak indul. Juli az éberségének köszönhetően észreveszi ezt, értesíti az embereket, és közös erővel sikerül megállítaniuk a toronydarut. Abban a pillanatban, amikor Orbán az elmozduló gépet próbálja megtartani a többiek segítségével, megakad a szeme a csinos, halk szavú lányon, aki erején felül teljesít, amikor szükség van rá. Miután a rend helyreállt, Turi, a párttitkár megdicséri Julit. Ez a pillanat az, amelynek következtében először csillan meg annak lehetősége, hogy az ekkor még vízhordó Juli számára beteljesülhet az, amire korábban utalt: gépszerelő szeretne lenni. A Rákosi-korszak nőpolitikájával összhangban hangsúlyt kap, hogy „ha akarod, ma már minden lehet belőled”, vagyis a férfias szakmák is megnyíltak a nők előtt: itt, Sztálinvárosban nincs lehetetlen. A szakmai fejlődés és az öntudatra ébredés egyben a protagonista anyagi helyzetében beállt változását is elhozza: Kiskrajcár új ruhát tud vásárolni magának. Ez azonban elsősorban nem a nőiesség, a divat szempontjából fontos, hanem a gazdasági előrelépés szimbólumaként olvasható.

Korábban utaltam rá, hogy az ötvenes években készült jelen idejű alkotásokban a magánélet színtere hát-

térbe szorul, és a gyár vagy az üzem lesz meghatározó léteerré. Amikor azonban az otthon megjelenik, akkor is általában a szocialista gazdaságpolitika sikerességét hangsúlyozza. A *Kis Katalin házassága* című alkotás egyik epizódjában azt láthatjuk, hogy miután Katalin és Jóska friss házasként beköltözik az Éljen Sztálin! molinóval feldíszített panelházba, az egyik első dolguk (!) az, hogy a Rákosi Mátyást és a Sztálint ábrázoló portrékat felakasztják a szobájukba. A feltétlen hála és a vég nélküli tisztelet a szocialista vezetés felé mindig jelen van ezekben a történetekben: a fiatalok a személyi kultusz megerősítése nélkül nem kezdenek el közös életüket. A *Kiskrajcár*ban Sztálinváros,⁴⁹ vagyis a magyar szocializmus építésével párhuzamosan a cselekmény középpontjában álló két pár a film végére otthonra is lel, hiszen öntudatos munkássá válásuk és élmunkási szemléletük miatt elnyerik méltó jutalmukat: egy-egy lakást kapnak Sztálinvárosban. Tehát a magánélet mindig szocialista perspektívában ábrázolódik, és rámutat a szocializmus építésének – utópisztikus – gazdasági sikerességére.

A szocialista nevelődési történet szükségszerűen fejlődéstörténet. Ez azonban nemcsak a protagonista pozitív irányú változásában manifesztálódik, hanem gyakran közösségi, kollektív happy endként jelenik meg. Ez azt

49 Érdemes utalni arra, hogy Juli változástörténete párhuzamba állítható Pentele fejlődésével is. Mindkét esetben a közösség együttes ereje segíti a pozitív irányba történő transzformációt, amelynek sikeressége egy új identitás létrejöttében is tetten érhető, és a névváltozásban is megjelenik: Garas Julit Orbán nevezi el Kiskrajcárnak, míg Dunapentele a Sztálinváros nevet kapja.

jelenti, hogy a filmek lezárásában tablószerűen láthatjuk, ahogy az üzem vagy az iskola szocialista tagjai elnyerik méltó jutalmukat, miután a kapitalista csökevények megbűnhődtek. Ez lehet az egyik legfontosabb érv amellett, hogy ezek a történetek nem kizárólag egy szereplőre koncentrálnak, ezért nem olvashatók klasszikus értelemben felnővekedéstörténetként, hanem a szocialista társadalom keresztmetszetét nyújtó tablóban gondolkodva vázolnak fel egy optimista, pozitív utópiát az elképzelt szocializmus paradicsomi világáról. Ennek értelmében a szocialista *Bildung* mindig közösségi formában jelenik meg, amelynek minden esetben alárendelődik az egyéni formálódás sikere. Ezt támasztja alá, hogy ezek az alkotások rendszert egy közösségi életképpel fejeződnek be. A *Kis Katalin házassága* is „tömegjelenettel” ér véget: miután Katalin és Jóska a közös otthonban egymásra találnek – természetesen csak azután, hogy a nő sztahanovista és párttag lett –, a záróképen a zsdanovi esztétikának megfelelően menetelnek a brigáddal a boldog szocialista jövő felé egy kis teherautó platóján.

Összegzés

Tanulmányomban azt mutattam be, hogy milyen női fiatalágkonstrukciók jelentek meg a Rákosi-korszak filmjeiben. Általánosságban elmondható, hogy a Rákosi-korszak alkotásaiban a protagonisták tekintetében a fiatalág és a nem ábrázolásánál fontosabb volt az osztályszempont. A fiatal női protagonista esetében a nevelés az ő erkölcsi, szakmai és ideológiai fejlődésére, tökéletesítésére irányult: a történet egy nem a szocialista emberképnek megfelelő lány megváltoztatására koncentrált. Az ő fejlődéstörténetét szigorúan külső tényezők motiválták, és a transzformáció mindig a szocialista ideológia alapján zajlott; nem spontán módon, belső motiváció alapján, hanem lépésről lépésre alakult ki a főszereplő szocialista öntudata. A szakmai és a személyi fejlődés minden esetben alárendelődik a szocializmus építésének, s a tervutasításos rendszer „betartása” és a sztahanovista elmunkás megteremtésének utópiája a legfontosabb elérendő cél ezekben a művekben. Jellemző, hogy a fiatal diszfunkcionális vagy csonka családban nő fel, ezért a párt vagy az üzem lesz az otthona, valamint

minden esetben a szocializmus váteszi képviselője tereli az ifjút és vállal érte felelősséget, tehát az árvák szimbolikus karakterek ezekben az alkotásokban.⁵⁰ Minden esetben egyértelműen kijelölődik a követendő és az elutasítandó minta; a jó útra térés a kritika-önkritika gyakorlatában is megjelenik – a Rákosi-korszakban még szigorúan verbalizált formában. Ezekben a női felnővekedéstörténetekben tehát a fiatal lányok változása a tökéletesség irányába halad, és a kommunizmus ideológiáját hirdeti egy hurraóptimista szakrális világ jellemzőinek közepette, bemutatva a látszat-szocializmus mára megfakult, hamis üzenetét.

Zsanett Milojev-Ferkó

“Will we always be happy here?”

Hyper-optimistic female coming-of-age narratives
in the Rákosi era

The study analyses the coming-of-age narratives featuring young female protagonists who appeared during the Rákosi era. Between 1948 and 1953, few films fall into the category of youth and girlhood, as within the framework of socialist realist aesthetics, class considerations were deemed more important than these attributes. Nevertheless, these narratives clearly illustrate how the socialist state conceptualised youth and femininity. In the case of the young female protagonist, education was aimed at her moral, professional, and ideological development and perfection: the narrative focused on transforming a girl who did not initially conform to the socialist ideal of the human being. Her coming-of-age trajectory was strictly motivated by external factors, and her transformation always unfolded on the basis of socialist ideology. It did not result from spontaneous, internal motivation; rather, the heroine’s socialist consciousness emerged step by step. Typically, the young woman grows up in a dysfunctional or incomplete family, which is why the Party or the factory becomes her home. In every case, it is the prophetic representative of socialism who guides her and assumes responsibility for her, meaning that orphans function as symbolic characters in these narratives. A clear distinction is always drawn between the model to be followed and the one to be rejected; finding the “right path” also appears in the practice of criticism and self-criticism - expressed in strictly verbalized form during the Rákosi era. In this sense, these narratives are necessarily stories of development that serve as models for the viewer, thereby clearly conveying the path toward becoming a socialist person in accordance with the ideology of the period.

50 További filmeket is találunk. Lásd: Szemes Mihály: *Kölők* (1959), Gábor Pál: *Angi Vera* (1979), Mészáros Márta: *Naplófilmek*.

[K r i t i k a]

Az imaginatív (ön)felszabadítás esztétikai és interpretációs praxisa

ANDRÁS CSABA: *KONSZENZUÁLIS MOZI. A KORTÁRS EMANCIPATORIKUS TÖMEGFILM POLITIKAI ESZTÉTIKÁJA*. BUDAPEST: NAPVILÁG KIADÓ, 2025.

(Jelen írás a *Metropolis 2025.* évi recenzióíró pályázatán első helyezést ért el.)

A *Konszenzuális mozi* című könyv a Politikatörténeti Intézet Társadalomelméleti Műhelyében készült, így az intézmény eddigi műveinek szellemiségével rokon, valóságunk – illetve jelen műben konkrétan: a tömegfilm és a politikai képzelet viszonyának – dekódolásához a baloldali kritikai hagyomány paradigmáját alkalmazza. András Csaba kötetében visszanyúl a marxista alapokon nyugvó és brechtianus esztétika alaptételeihez, de nem azért, hogy szolgáian alkalmazza azokat a 21. századi tömegfilmre. Kiegészítve a kritikai kultúrakutatás elméleteivel, újragondolja és adaptálja őket a késő kapitalizmus társadalmi kontextusára, miként bizonyos szempontból ellentétes vizsgálatot is folytat: habár elfogadja szellemi elődei alapvetéseit, szándéka szerint nem pusztán leleplezi a tömegkultúra alkotásainak ideologikusságát, hanem amellet érvel, hogy bizonyos tömegfilmek – illetve jelenetek – maguk is reflektálnak ezekre a jelenségekre, ezáltal pedig emancipatorikusan hatnak a társadalmi képzeletre. A szövegnek több célja van: egyrészt az általában megszokottól eltérően értelmezi a tömegfilm fogalmát, új definíciót ad, és ezzel új kategóriát alkot; másrészt ajánlatot tesz egy interpretációs módra e filmek befogadására és értelmezésére; harmadrészt pedig ezek felhasználásával és alátámasztásával szándékozik bizonyítani állítását, miszerint – habár elenyésző számban és irányzatot nem alkotva, de – létezik emancipatorikus tömegfilm.

A borítón a munkásmozgalmi ikonográfiából ismert felemelt öklöt egy filmszalag formázza, amely nem pusztán ötletes illusztrációja a mozgalmi-politikai megközelítésmódnak¹ (antikapitalista rendszerkritikus) és a vizsgálat tárgyának (filmművészet és -ipar), hanem egészen konkrétan előrevetíti a könyv gondolatvilágát. A szerző ugyanis a kortárs emancipatorikus tömegfilmmel foglalkozik, így állítása szerint maguk a mozgóképek válnak felszabadító erejűvé, sajátos esztétikai elemeikkel leleplezve az uralkodó ideológia konstruáltságát, illetve motivációt biztosítva a kollektivista szemlélethez és a politikai tudatosságához. Ezáltal a vizsgált filmek nemcsak szimbolizálhatják a tömeg egységét, hanem a kultúra valóság- és tudatformáló erejét felhasználva akár realizálhatják is azt – legalábbis a szándékuk mindenképp megvan rá.

A kötet négy fő részre tagolódik: az elsőben a szerző ismerteti a megközelítésmódját és a céljait, majd több teoretikus gondolatából kiindulva – olykor szintetizálva azokat – kialakítja saját elmélet- és kategóriarendszerét. Az ezek után következő három részt a kapitalizmus sajátos működése alapján meghatározott tematikus csoportok – individualizáció, naturalizáció, ahistorikusság –, illetve a filmek ezek ellen alkalmazott potenciális stratégiáinak elemzése – a kollektivista politikai szubjektum megteremtése, elidegenítés, történeti perspektíva – adják.

A *Film és konszenzualitás* című, elméleti-módszertani bevezető fejezetben a szerző lefekteti alapvetéseit: kifejti, hogy nincs ideológiásemlegesség vagy ideológián túliság, minden alá van rendelve az ideológiának, és amikor valami ideológián kívülinek tetszik, akkor egész biztosan az ideológia területéhez tartozik. Minden politikai valamilyen formában, akár azért, mert kikezdi a status quót, akár azért, mert fenntartja azt, illetve a társadalmi-magánéleti, szociális-individuális is valójában politikai ideológián alapuló felosztás. Ezáltal kitűnik, hogy András szerint valójában nincs apolitikus film – lévén az ilyen film is éppen politikai, ideologikus indíttatásból akarja annak láttatni magát.

¹ „[A]z e könyvben kidolgozott, részben az emancipáció spinoziánus modellje által inspirált, a *kommunista hipotézis*hez szorosan kötődő, radikális vagy ultrabaloldali antikapitalista, rendszerkritikus feminista kultúraelméleti és filmesztétikai gondolatmenet téje, hogy saját politikai perspektívájából affmálható és lényeges emancipatorikus tömegfilmes tendenciákra mutasson rá, és hozzájáruljon azok értelmezéséhez. A vizsgálat céljai tehát mozgalmiak abban az értelemben, ahogy a nevezetes javaslat szól: nem pusztán értelmeznünk kell a világot, hanem az a cél, hogy meg is változtassuk.” András: *Konszenzuális mozi*. p. 34. (kiemelés az eredetiben)

A szerző Bagi Zsolt nyomán a magas és alacsony kultúra felosztást meghaladottnak és a vizsgálat szempontjából inadekvátnak tekinti, helyette Adornóra támaszkodva a kritikai kultúra és a kultúripar felosztásból indul ki, illetve Bagi fogalmai alapján az emancipatorikus kultúrát disszenzuális és konszenzuális alapon osztja fel, előbbit megfeleltetve a művészetnek (újító), utóbbit pedig a populáris kultúra önreflexív, önleplező, pedagógiai típusának (ütköztető). András tehát ezekből kifolyólag amikor a konszenzuális, emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikájának meghatározását tűzi ki célul, egy olyan kategóriát alkot, amely a kritikai kultúra része, ugyanakkor tömegekhez szól, és sajátos esztétikai vonások jellemzik, amelyek politikai célt szolgálnak, ezáltal emancipatorikusak.

A második, A tömegek ügynöke című fejezetben az emancipatorikus filmek egy konszenzuális csoportja, a közösségi film kerül a középpontba. Ezeknek az alkotásoknak a lényege, hogy szubjektívációs stratégiát alkalmazva megteremtik a kollektivista politikai szubjektumot, „bevonják a nézőt a vásznon (is) megkonstruált politikai közösségbe”, „a politika tárgyaiból a politika alanyaivá” (93. o.) változtatva őket. E stratégia szemléltetéséhez a szerző egy történeti előzményt emel be, jelesül Abel Gance és Dziga Vertov filmjeinek egy-egy jelenetét, amelyek kiváltképp hasonló esztétikai megoldásokkal érték el ezt a hatást. Majd Gilles Deleuze nyomán arra a következtetésre jut, hogy a tömegkultúra a modern kortól már nem pusztán nem foglalkozik a néppel, hanem konkrétan *hiányzik a nép*, amelyet ábrázolhatna a film és amellyel a néző (politikai) közösségbe kerülhetne. Alain Badiou és Mark Fisher munkáira támaszkodva kifejti, hogy ma a „mesterséges individualizmus korát” éljük, amely az identitáspolitikai „deszubjektívációs folyamatok” révén a kollektív politikai szubjektum felszámolásán dolgozik. Így ebben a részben olyan filmeket elemez, amelyek esztétikai megoldásaikon keresztül szubjektívációs stratégiát alkalmazva a kollektivista politikai szubjektum megteremtését célozzák. Ehhez Roy Andersson *Dalok a második emeletről* (*Sånger från andra våningen*, 2000) Boots Riley *Bocs, hogy zavarom* (*Sorry to Bother You*, 2018), illetve Kleber Mendonça Filho és Juliano Dornelles *Bacurau* (2019) című filmjét

választja, amelyekben az emberiség, az osztály és a nép csoportjai jelennek meg kollektivista perspektívában.

A kötet harmadik etapja az *Elidegenítő stratégiák* címet viseli, amelynek a kapitalizmus működésmódjára vonatkozó központi fogalma a naturalizáció, a „természetessé tétel” jelensége, azaz ahogy mesterségesen létrehozott viszonyokat természetesnek láttatnak. A szerző szerint ennek a naturalizációs logikának a terjedésében jelentős szerepe volt a kultúriparnak. A brechti elidegenítés, a V-effektus ismertetése után leírja, hogy napjaink kontextusában miként kellene tekinteni rá: „az elidegenítés stratégiáját a kortárs tömegkultúrában ne annak hajdani formai vonásai, hanem kritikai/ politikai céljai alapján próbáljuk azonosítani.” (152. o.) A naturalizációs logika ellen tehát a szerző szerint az elidegenítés a megfelelő, azzal szembeszegülő esztétikai stratégia, amely ideológiakritikaként képes megnyilvánulni a „természetessé tett”, de valójában konstruált viszonyok leleplezésével. Ebben a fejezetben a különféle, naturalizációval szembeszegülő stratégiákat a szerző Császi Ádám *Háromezzer számozott darab* (2022), Adam McKay *A nagy dobás* (*The Big Short*, 2015) és Bong Joon-ho *Snowpiercer* (2013) című filmjén szemlélteti. Így ezen az előző fejezethez hasonlóan egymástól radikálisan különböző stílusú és témájú filmekben keresztül mutatja meg a reprezentáció kritikáját, az empátia elutasítását és a művészeti kizsákmányolás leleplezését; a dokumentumfilmszerű önreflexív jelenetek pedagógiai szándékát, ezáltal pedig a populáris kultúra valóságértelmező funkcióját; a látványosság és az akciók eltúlzottsága által kiváltott elidegenítő hatást, illetve a megszokott – természetesnek vélt – paradigmából való kilépés lehetőségét.

Az utolsó, Visszatérés a történelembe című fejezet a kapitalizmusra jellemző ahistorikussággal, a történelmi idő felszámolódásával, így a „kizökkent idő” problémájával foglalkozik, amely – mint a szerző megjegyzi – egyáltalán nem függetleníthető a naturalizációtól, sőt kauzális viszony húzódik e kettő között. Ahogy András írja: „[a] múlt hozzáférhetetlenségének és a jövő elképzelhetlenségének tapasztalata ugyanakkor olyan kulturális reakciókat is eredményezett, amelyek nem az elidegenítésben és a természetesség képzetének lerombolásában találták meg a fennálló viszonyokkal való szembefordulás lehető-

ségét, hanem a történelmi idő elhalványuló képzetének megerősítésében”, ez esetben pedig a konszenzuális kultúra „arra vállalkozhat, hogy valamiképp artikulálhatóvá és elgondolhatóvá tegye magát a válságot, s megteremtse a vágyat a meghaladására” (210. o.). Ennek szemléltetéséhez Alfonso Cuarón *Az ember gyermeke* (*Children of Men*, 2006) és Ben Wheatley *High-Rise* (2015) című filmjét választja: előbbi a jövőtlenséget tematizálja, és történeti perspektívába helyezi a jelent a jövő ábrázolásával, utóbbi pedig „azt vizsgálja, hogy miként érvényesül a múlt egy jövőképeben jelenünk kilátástalanságának előérzete” (211. o.).

Amint látható, a szöveg szerteágazóan vizsgálja az ismertetett problémát, a szerző céljai többértékűek. A *Konszenzuális mozi* egyrészt filmtudományos munka, amely egy új kategóriát és definíciót kínál, ennek használhatósága és alkalmazása mellett érvel; másrészt a baloldali kritikai hagyomány továbbgondolása és adaptálása a kortárs közegre; harmadrészt pedig politikai ajánlattétel és útmutatás a valóságunk és a társadalmi képzelet megváltoztatására, felszabadítására – ez a három szempont természetesen szervesen összekapcsolódik, és csak egymással összefüggésben válnak teljessé a szövegben, nem lehet őket egymásról lefejtetni. A szerző rengeteg teoretikus – mindenekelőtt Alain Badiou, Bagi Zsolt, Roland Barthes, Bertolt Brecht, Gilles Deleuze, Mark Fisher, Fredric Jameson és Slavoj Žižek – elméletét használja fel, olykor szintetizálva azokat, egy koherens nézőpontot kialakítva. Ezek összehangolásán és továbbgondolásán túl a mű legfőbb erénye tehát, hogy nyíltan felvállalja és aktualizálja az interpretáció politikai megközelítésmódját, illetve létrehoz – vagy felismer – és megismertet egy új esztétikai minőséggel rendelkező kategóriát, a konszenzuális emancipatorikus tömegfilmét.

Fontos tisztázni a műben használt tömegfilm típusát és fogalmát: nem az általában értett tömegfilm egy rejtett szegletével vagy bizonyos típusával ismerkedhetünk meg, a „kortárs emancipatorikus tömegfilm” fogalmával András új esztétikai kategóriát ismer fel, illetve alkot meg, amelynek egyes alkotásai ugyan besorolhatók a magas- és populáris kultúra, illetve a szerzői vagy – hagyományos

értelemben vett – tömegfilm felosztásba, valójában minőségükben eltérnek, és túlmutatnak ezeken. A tömegfilm ez esetben nem a tömegek számára tömegesen előállított, sé mákkal és archetipusokkal dolgozó, könnyen dekódolható és befogadható narratív filmek csoportját jelenti, amely sok esetben pusztán lenézett, alantas, művészeti értéket nem képviselő árucikként vagy termékként van definiálva. Illetve pontosabban fogalmazva: nem *kizárólagosan* ilyen filmeket takar, ugyanakkor beleférhetnek a kategóriába akár ilyen filmek is, amennyiben alkalmazzák a szerző által ismertetett emancipatorikus stratégiákat.

A szerző a következőképpen definiálja az általa használt, új tömegfilmfogalmat: a „populáris kultúra emancipatorikus vonásokkal rendelkező része”, vagyis „a tömegeknek szóló antikapitalista emancipatorikus kultúra”, amely azonban „nem a tömegeknek gyártott”, ugyanakkor „a tömegek felszabadítását célozz[a]” (23. o.). Alapvetően érthető, hogy mit ért ezalatt a szerző, és miért szükségesek ezek a kritériumok, ugyanis ahogy másutt kifejti, a tömegeknek gyártott alkotások eleve az uralkodó ideológiát fogják tükrözni, hiszen a célközönség igényét eleve az ideológia hozza létre és határozza meg. Ennek ellenére a definíciónak mégis lehet egy részleteiben paradox olvasata, ugyanis amennyiben egy alkotást nem eleve tömegek számára hoznak létre, úgy annak nyilvánossága és hozzáférhetősége korlátozottabb, és így hiába szól tömegekhez, akiknek ezáltal a felszabadítását célozza. Amennyiben nem tömegek számára gyártották, úgy hiába szól hozzájuk emancipatorikus szándékkal, ha ez az üzenet nem feltétlenül tud eljutni a célközönséghez.

Meglátásom szerint talán kiegészíthető lenne ez a definíció azzal, hogy olyan alkotások csoportja, amelyeket nem *kizárólagosan* tömegeknek gyártottak, de *mindenképpen* tömegekhez szólnak, és az emancipációjukat célozzák. Ugyanis hiába rendelkezik egy film ilyen célokkal, amennyiben csak értelmiségiekhez jut el filmszínházakon és művészmozikban, úgy a tömegek társadalmi képzetét nem lesz képes formálni, pusztán egy kis csoportot tud szembesíteni vagy megerősíteni. Ez a problematika valamelyest érintve van a *Háromezer számozott darabot* elemző fejezetben,² azonban a szerző

2 „A befogadó »szemlélődő jóérzésének« ellehetetlenítése, a nézőtérén uralkodó reflexek akadályozása jelenti a *Háromezer számozott darab* legfontosabb hatásmechanizmusát. A művészmozi látogatója készen áll arra, hogy hozzá hasonló értelmiségiekkel a »felelős« film meg-

csak arra tér ki, hogy a művészmozi értelmiségi látogatójának a „morális önigazoló rítusban” való részvételét gátolja a film stratégiája; ezzel párhuzamosan arra nincs reflexió, hogy – mivel a szerző példájában is a művészmozi a tipikus befogadási helyszín, és az értelmiségi a tipikus befogadó – emellett ez az alkotás egyáltalán mennyiben hozzáférhető vagy dekódolható a tömegek számára. Mindezek figyelembevételével meglátásom szerint a tömegek emancipációját célzó filmek esetén némiképp szükségszerű, hogy eleve a tömegeknek készüljenek, hiszen nagy valószínűséggel így válnak számukra hozzáférhetővé.

Mindez azonban felvet egy újabb problémát, mivel a gondolatmenet öntudatos – illetve osztálytudatos és rendszerkritikus – filmbefogadási gyakorlatot is feltételez. Ugyanakkor ezt a szerző elemzései alapján segíthet létrehozni maga az emancipatorikus tömegfilm a filmnyelvben rejlő lehetőségek kiaknázásával – legyen az akár egy kollektivistá perspektíva elsajátítása a reprezentált tömeggel való azonosulás révén, akár a film konstruált diegetikus világából és az ezáltal közvetített ideológiából való kikökenés az elidegenítő hatások által. Mindez viszont az alkotási-befogadási-értelmezési folyamatok szükségszerű együttállására és egyirányúságára mutat: a képzelet emancipációjához szükséges, hogy a művet ilyen céllal hozzák létre, amint az is, hogy ez a befogadóban tudatosuljon, és ilyen módon interpretálja a látottakat. Ez utóbbiból tehát az következik, hogy ez az alkalmazott gyakorlat (és elkötelezettség) több szinten kell hogy érvényesüljön. Ezért ez a paradigma és folyamat

egyrészt esztétikai, abban az értelemben is, hogy az egyes alkotások formája, azaz sajátos esztétikája is tartalmazza, illetve abban is, hogy az alkotások ilyen irányú művészetelméleti leírását és kategorizálását követeli meg, másrészt ezt a megközelítést kell érvényesítenünk befogadói és interpretációs szinteken is.

A *Konszenzuális mozi* esztétikai/tudományos elképzelései és eredményei mellett vállaltan politikai ajánlatétel is, és mint ilyen, olykor egészen „kiáltványszerű”. Evégett, illetve a történeti hagyományokra való támaszkodása miatt is a szöveg – vállaltan és expliciten – anakronisztikus hatásúnak tűnhet.³ (Itt ugyanakkor érdemes azt is megjegyezni, hogy napjainkban ez általánosságban is elmondható a bölcsészettudományokról; mi sem bizonyítja jobban anakronizmusukat, elvontságukból és elméletközpontúságukból adódó „gyanúságukat” a kései kapitalizmusban – hazánkban autoriter illiberalizmussal megspékelve –, mint hogy a közelmúltban is számoltak fel ilyen képzéseket magyarországi egyetemeken.⁴ „Mert nem éri meg.”⁵) A *Konszenzuális mozi* specifikus anakronizmusa – a rendszerrel való szembehelyezkedésen felül – támogatja a baloldali kritikai hagyományból építkező, *historizáló* szemléletet is, amely tökéletesen illeszkedik a műben kifejtett állásponthoz és lefolytatott vizsgálathoz, ha úgy tetszik, már önmagában tekinthető politikai állásfoglalásnak.

Mivel a szerző is foglalkozik másutt a humán tudományok helyzetével a kortárs politikai-társadalmi-gazdasági berendezkedésben,⁶ illetve e művében is jelen van a nyíltan vállalt politikizáló hozzáállás, ez alkalmat adhat

tekintésének közös aktusával kifejezze együttérzését a társadalmi igazságtalanság áldozataival. A *Háromezer számozott darab* témája és bemutatásának kontextusa azt sugallja, hogy megnézésével a befogadó részt vehet egy morális önigazoló rítusban. Az alkotás ezt akadályozó stratégiái a kulturális kontextusnak köszönhetően válnak különösen hatásossá, mivel a film olyan korszakban születik, amikor a közgondolkodásban a kultúra fogyasztásának ez az etikai minősége vált meghatározóvá.” András: *Konszenzuális mozi*. p. 184.

3 „[E]gyes olvasóimnak akár úgy is tűnhet majd, hogy könyvem politikai perspektívája korszerűtlen, hiszen nem támaszkodik a kultúrához vállaltan politikai nézőpontból közelítő kortárs írások többségére.” András: *Konszenzuális mozi*. p. 36.

4 Sashegyi Zsófia: A politikának hasznos, ha tönkreteszi a bölcsészetet. *Válasz Online* 2025. 02. 03. <https://www.valaszonline.hu/2025/02/03/felsooktatas-bolcsesz-kepzes-onfenn tarto-egyetem-humboldt-nemzeti-kozszo lgalati-egyetem-pazmany-karoli-germanisztika-szak-megszuntetese/> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 09. 28.)

5 Gulyás Adrienn: Ez sem éri meg: megszűnő képzések a Károli Gáspár Református Egyetemen. *Mérce* 2025. 01. 02. <https://merce.hu/2025/01/02/ez-sem-eri-meg-megszuno-kepzesek-a-karoli-gaspar-reformatus-egyetemen/> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 09. 28.)

6 András Csaba: Ki kell purgálni a kapitalizmust a szellemtudományokból. *Apertúra* (2018 ősz) <https://www.apertura.hu/2018/osz/andras-ki-kell-purgalni-a-kapitalizmust-a-szellem tudomanyokbol/> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 09. 28.)

pár megjegyzésre a szövegben is tematizált politika–tudomány viszony⁷ kapcsolatban, ami megerősíti, hogy miért adekvát a szerző által leírt álláspont. Míg a tudomány a törvényszerűségek leírásával, addig a politika a közös valóságunk igazgatásával (akár fenntartva, akár megváltoztatva azt) foglalkozik, azonban új eredményekkel – ezáltal új perspektívákkal – a tudomány is képes a valóságunk és képzeletünk megváltoztatására (illetve ahogy a szerző is írja, az interpretációk is formálják a kultúrát). A kapitalizmus – mint politikai apparátus – viszont megfordítja ezt a viszonyrendszert, amennyiben – pont a naturalizáció által – (természet)tudományként tetszeleg vagy tekint magára, mivel gazdasági berendezkedését annak *törvényszerűségével* legitimálja. Ebben az esetben a kapitalizmus „felhasználja” önmaga számára a „tudományosságot”, hogy *természet(es)ként* tüntesse fel magát. Így a kölcsönhatások rendszerében szemben áll egymással a „tudományosított politika” (ez lenne a naturalizált kapitalizmus), illetve a „politizáló tudomány” (ez lenne a szerző által is követendőnek tartott praxis). Előbbi önmaga legitimálása és újratermelése okán, tehát ideologikus okokból (a valóság és a képzelet uralása végett) tetszeleg a tudomány képében mint természeti törvényszerűség, utóbbi pedig ezt a jelenséget írja le és magyarázza, szándékai szerint és eredményei révén elkerülhetetlenül feltárva közös, természetesnek vélt valóságunk konstruáltságát.

Tehát a tudomány valóságunk leírására és magyarázására szorítkozik – amelyet esetleg eredményeivel képes befolyásolni –, mivel azonban valóságunk ideologikus és átpolitizált, annak vizsgálata – a természettudományokat leszámítva – nem lehet mentes a politikai

aspektustól sem. A kapitalizmus mindent inkorporál, így a kultúrában is nyilván manifesztálódik, ezáltal pedig a kultúra elméleti és tudományos vizsgálata nemcsak magáról a kultúráról, hanem a kapitalizmusról is fog törvényszerűségeket leírni. Továbbá amíg az látható, hogy a politika úgy mond megkonstruálja saját „tudomány(osság)át”, hogy önmagát természeti törvényszerűségként írja le, addig a tudomány politikahasználata – vagy: a „politizáló tudomány” – egy ebből *természetszerűen* következő reakció, amely az önmagát természetessé alakító politikának ezáltal tudja leírni az ebből következő törvényszerűségeit.

Továbbá mivel a politika közös ügyeinket jelenti, minden, amihez köze van embernek, köze lesz a politikához is, és mivel a humán tudományok magával az emberrel, az emberivel és az ember által létrehozottal foglalkoznak, szükségszerűen foglalkoznak politikával is. Ezáltal pedig a humán tudományok, amelyek középpontjában az ember áll, szükségszerűen az emberek „érdekét képviselik” ebben a dichotóm felosztásban, továbbá a kapitalizmusban betöltött szerepük révén szükségszerűen rendszerkritikusnak kell lenniük. A bölcsészet- és humán tudományok ugyanis ellentmondanak a piaci logikának, annak szemszögéből értelmezhetetlenek, ezáltal eleve magukban foglalnak egy antikapitalista rendszerkritikus attitűdöt, ellenállva mindenféle piacosítási és tőkésítési kísérletnek.⁸ Ez a „piacképtelenség” pedig egyenesen felszámolandó jelenséggé – hovatovább: ellenséggé –, jobb esetben „megtűrt” és értelmezhetetlen anomáliaként van jelen a kapitalista logikában. Ebből a perspektívából nézve András Csaba ajánlata nemhogy meggondolandó lehetőségnek, hanem az egyedüli járha-

7 A teljesség igénye nélkül, például: „Írásom tömegkulturális fókusza a hazai politizáló esztétika, nyíltan vállalt politikai elkötelezettsége és mozgalmi nyelve pedig a jellegzetesen nem ilyen típusú beszédmódokat működtető magyarországi filmtudomány szempontjából tűnhet szokatlannak.”; „Az expliciten politizáló bölcséleti beszédmódokat az utóbbi évtizedekben Magyarországon jellegzetes gyanakvás övezi. Noha ez időszakonként és tudományáganként is eltérő stílusú és fokú, a valóság formálásának programszerű igényével fellépő bölcsészek ritkán kerülnek el, hogy elkötelezettségükkel ne váltsanak ki ellenérzéseket [...] A saját politikai alapállásukat felvállaló kultúrkritikai írásokat érő legjellegzetesebb vád, hogy azok mintegy kívülről »beleolvassák« – vagy esetünkben talán inkább »belevetítik« – a művekbe sajátos szempontjaikat, és ezzel érdekeiknek megfelelően »felhasználják« azokat.”; „A kortárs magyar filmtudomány nincs híján politikai perspektíváknak és témáknak. Emellett megállapítható, hogy e könyv markánsan antikapitalista politikai álláspontjának gazdag hagyománya ugyan ismert a magyar diskurzusban, ugyanakkor előnek jelenleg nem nevezhető. E kötetnek az is a célja, hogy hozzájáruljon e perspektíva hazai felélesztéséhez.” András: *Konszenzuális mozi*. pp. 25., 29., pp. 41–43.

8 András: Ki kell purgálni a kapitalizmust a szellemtudományokból.

tó útnak tűnik. Ugyanis szükségszerű a politikai alapállás és vizsgálat azon rendszer jelenségeinek leírásakor, amely megfertőz és magába olvaszt mindent, ami pedig ezen törekvésnek ellenállna, azt legszívesebben felszámolná. Meglátásom szerint ugyanakkor a műben ismertetett politikai alapállás és interpretációs praxis mögött húzódó *szándék* összehangolható – és összehangolandó – a filmet érintő empirikus kutatásokkal is, ugyanis többféle módszernél is alkalmazható, és ideális esetben már abban is megnyilvánul, hogy milyen (rész)területeket tartunk vizsgálatra alkalmasnak. Mivel azonban a kapitalizmus nem pusztán absztrakció, hanem hétköznapi (konstruált) valóságunk igazgatója, kultúrájának vizsgálatában és kritikájában, ideológiájának erodálásában talán hatékonyabb, ha túllépünk a politika- és művészetfilozófia spekulatív területén, és tényekkel, adatokkal, min-tákkal is alátámasztjuk eredményeinket.⁹

Ugyanakkor abban, hogy mindezzel *valóban* hatást és változást lehet elérni, mindössze bizakodni lehet. Olyan korban élünk, amelyben a kapitalizmus működési mechanizmusának (ideértve a műben említett három jelenséget: individualizáció, naturalizáció, ahistorikusság) köszönhetően a munkásmozgalom emlékké, a baloldal szubkultúrává, a tömeg pedig sokasággá degradálódott. Ezáltal a szöveg felvetései némileg utópikusak is. Ez a minőség azonban – kiegészülve a fentebb már említett historikussággal – összhangban van az írás céljaival és a kritizált jelenségekkel: András Csaba *Konszenzuális mozi* című könyve historizáló és egyben utópikus mű, amely mindezzel nem pusztán anakronisztikus és a kapitalizmus logikájával szembeszegülő gondolatokat közvetít, hanem talán maga is változtató erővel hathat a társadalmi képzeletre.

⁹ Ez meglátásom szerint nem a bölcsészettudományok megalkuvása vagy „erőltetett” alkalmazkodása a többi tudományág módszertanához és ezáltal szakítás a hagyományokkal; adatokból kiinduló tényszerű megfigyeléseken és magyarázatokon alapuló eredményekkel, kibújva a teória mindenhatósága alól, hogy az *eszközként* továbbra is funkcionálhasson adott vizsgálat során, talán nagyobb eséllyel tudunk (vissza)hatni a valóságra.

Szerzőink

CSOMÁN SÁNDOR

1995-ben született, Szentesen. A Szegedi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola Irodalomelmélet és vizuális kultúra programjának doktorjelöltje, aki a filmpedagógiát mint kurrens módszertant, illetve a posztadolensek mozgóképfogyasztási szokásait kutatja. További kutatási területei az európai arthouse és a kortárs magyar film tendenciáinak vizsgálata. Óraadóként a Szegedi Deák Ferenc Gimnáziumban mozgókép-kultúrát és médiaismeretet tanított, a Szegedi Tudományegyetemen kritikaírást oktat. Filmes tárgyú publikációi a *Revizor*, a *Helikon*, a *Filmvilág*, a *KULter*, az *Apertúra* és a *Metropolis* hasábjain jelentek meg.

Elérhetőség: sandor.csoman30@gmail.com

Affiliáció: Szegedi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

KÁNÁSI BOTOND

1998-ban született, Budapesten. 2021-ben végzett az ELTE BTK szabad bölcsészet szak filmelmélet és filmtörténet szakirányán, 2024-ben pedig a filmtudomány mesterképzés elméleti specializációján. Jelenleg a Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Program hallgatója. Kutatásában az államszocializmus emlékezetével foglalkozik a rendszerváltozás utáni magyar műfaji filmekben.

Elérhetőség: botond.kanasi@yahoo.com

Affiliáció: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Filozófiatudományi Doktori Iskola, Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Program

MILOJEV-FERKÓ ZSANETT

1986-ban született, Baján. A Pécsi Tudományegyetem magyar (MA), majd szabad bölcsészet (filmelmélet és filmtörténet, BA), ezt követően az Eötvös Loránd Tudományegyetem filmtudományi (MA) képzésén tanult. Fél évet töltött kutatással az Oslói Egyetem Média és Kommunikáció Tanszékén. Jelenleg az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelméleti

Doktori Programjának hallgatója, valamint a Filmtudomány Tanszék egyetemi tanársegédje. 2023-tól az online *Metropolis* magazin szerkesztője. Főbb kutatási és érdeklődési területei: magyar filmtörténet, modernizmus, felnővekedéstörténetek.

Elérhetőség: milojev.zsanett@btk.elte.hu

Affiliáció: Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Program; Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Filmtudomány Tanszék

SZIRÁK ANNA MÁRIA

1996-ban született, Debrecenben. A Debreceni Egyetem Anglisztika szakán szerezte mesterdiplomáját, jelenleg az egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolájának doktorandusza. Készülő disszertációjában a látnyág irodalmi és filmes motívumait vizsgálja angolszász környezetben. Jelentek meg írásai tanulmánykötetekben, az 1749.hu-n, valamint a *Girlhood Studies* észak-amerikai folyóiratban.

Elérhetőség: szirak.anna1996@gmail.com

Affiliáció: Debreceni Egyetem Irodalom-, Kultúra- és Nyelvtudományok Doktori Iskola

ZÁHONYI-ÁBEL MÁRK

1985-ben született, Budapesten. Filmtörténész, az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Művészetelméleti és Médiatudományi Intézet, Médiatudományi és Mozgókép-pedagógiai Tanszék oktatója. Kutatási területe: 1945 előtti magyar filmtörténet, cenzúratörténet, múltábrázolás a magyar és egyetemes filmtörténetben..

Elérhetőség: zahonyi.abel.mark@gmail.com

Affiliáció: Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Művészetelméleti és Médiatudományi Intézet, Média- tudományi és Mozgókép-pedagógiai Tanszék

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

Amennyiben az adott cikk, kötet vagy fejezet DOI azonosítóval rendelkezik, a DOI számot kérjük feltüntetni a hivatkozásban!

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

66

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címetek (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 29. no. 3.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Zsanett Milojev-Ferkó

Proofreader:

Vanda Cseh

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Female Coming-of-Age Stories

- 6 Introduction to the Female Coming-of-Age Stories issue
- 8 Sándor Csomán: *Silently enduring, raging in rebellion: Opposing expressions of the desire for love in Systemsprenger and An Cailín Ciúin*
- 22 Anna Mária Szirák: *The good girl and the monster. Doubling and transformation in Jennifer's Body (2009)*
- 32 Márk Záhonyi-Ábel: *Between worlds. Female roles in Attila Szász's Demimonde (Félvilág, 2015)*
- 44 Zsanett Milojev-Ferkó: "Will we always be happy here?" Hyper-optimistic female coming-of-age narratives in the Rákosi era

Review

- 58 Botond Kánási: *The aesthetic and interpretive praxis of imaginative (self)liberation*
András Csaba: *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2025.
- 63 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by Impressio-Correctura Ltd.

ISSN 1416-8154