

2016 | 04

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



**Férfi és női szerepek
a magyar filmben**

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

**A szerkesztőbizottság
tagjai:**

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Varga Balázs

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@c3.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Férfi és női szerepek a magyar filmben

- 6 Bevezető a „Férfi és női szerepek a magyar filmben”
összeállításához
- 8 *Vajdovich Györgyi*: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok
Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe
- 24 *Győri Zsolt*: „Tibi, sok nekünk ez a meló”
Gengszterábrázolások és maszkulinitáskonstrukciók a magyar
filmben
- 40 *Varga Balázs*: Többszörös szorításban
Maszkulinitáskonstrukciók kortárs magyar romantikus
vígjátékokban
- 58 *Kalmár György*: Srácok a Moszkva térről
Férfiasságkonstrukciók, történelem és ironia Török Ferenc
Moszkva tér című filmjében
- 74 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Zrinyifalvi Gábor

**Borítóterv és
nyomdai előkészítés:**
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Tóth Balázs

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

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 3000 Ft személyes átvétel-
lel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@c3.hu
e-mail-címen jelezze!

A *Metropolis* kapható
a nagyobb könyvesboltokban.

Korábbi számaink
megvásárolhatóak az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6–8.), az Írók
Boltjában vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.



KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:

DIGITÁLIS FILM

A címlapon az *Argo 2.*, a hátsó borítón az *S.O.S.*
szerelem egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2005 no. 4.	Wong Kar-wai
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 1.	A horrorfilm
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2006 no. 2.	Lars von Trier
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 1.	Bollywood
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2007 no. 3.	A thriller
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 1.	Film és tér
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2008 no. 2.	Film és építészet
2000 no. 2.	Orson Welles	2008 no. 3.	A filmmusical
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 1.	Az animációs film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2009 no. 2.	Robert Altman
2001 no. 2.	Új képfajták	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2003 no. 2.	Science fiction	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2003 no. 3.	Szabó István	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2011 no. 4.	Michael Haneke
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 4.	Jeles András	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2005 no. 3.	Gaál István	2013 no. 3.	Film/test/film
		2013 no. 4.	Király Jenő 70
		2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
		2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
		2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok

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: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft.

Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

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

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=50>

[Férfi és női szerepek a magyar filmben]

Bevezető a „Férfi és női szerepek a magyar filmben” összeállításához

A *Metropolis* jelen összeállítása folyóiratunk működésének több hagyományához is kapcsolódik. Legelőször is természetesen a magyar filmtörténet trendjeinek és problémáinak a tárgyalásához, melyet már eddig is változatos szempontrendszer alapján igyekeztünk megvizsgálni. Voltak összeállításaink, melyek adott korszakokkal vagy egy évtized filmkultúrájával foglalkoztak (1945 előtti magyar film, az 1980-as évek magyar filmje). Akadtak műfaji összefoglalásaink (a magyar műfaji film, illetve a klasszikus és a modern magyar vígjátékok), és állítotunk már össze lapszámot a kortárs magyar film kulturális értelmezéseiről is. Mostani számunk leginkább ez utóbbi blokkhoz áll közel, amennyiben valamilyen kitüntetett aspektusból, valamilyen markáns olvasási stratégiát (vagy stratégiákat) megjelenítve vizsgálja meg témáját; de sok elemében különbözik is attól. Egyrészt ezúttal nem egy adott korszak áll a középpontban, hiszen közlünk szöveget az 1945 előtti és az 1989 utáni magyar filmről is. Másrészt nem általában a kulturális értelmezési horizont minél szélesebb megjelenítése a célunk (a posztkoloniális kritikától a feminista vagy queer elméletig), hanem összeállításunk egyetlen értelmezési irány lehetőségeit mutatja fel, mégpedig különböző elméleti kereteket mozgósító és különböző korszakokat, illetve műfajokat vizsgáló szövegek segítségével.

6 A lapszám tanulmányaiban az a közös, hogy mindegyik a magyar film társadalmi, kulturális terének vagy jelentéseinek értelmezésével foglalkozik, ezen belül is a filmekben megjelenő férfi- és nőképek vizsgálatával. A filmes társadalomkép elemzése a kezdetektől fogva érthetően kitüntetett iránya a filmkritikának és a filmtudománynak. Hiszen a filmekben megjelenő, a filmek által képviselt és alakított értékek, attitűdök, szerepek, viselkedési normák, egyszóval a filmek sokarcú, dinamikusan formálódó társadalmi tere a filmkultúra és az adott korszak társadalmi-kulturális világának kölcsönös összefüggés-

rendszeréről, bonyolult hatáskapcsolatáról tud érdeemben beszélni. Összeállításunk középpontjában az a kérdés áll, hogy különböző korszakok, illetve műfajok vagy filmtípusok milyen férfi- és nőképekkel jellemezhetők. A cikkek többsége a populáris filmkultúrával foglalkozik. A filmkultúrának ebben a regiszterében a különböző műfajok és ciklusok egyértelmű mintázatokat, konvenciókat követve és teremtve, a szélesebb közönség érdeklődését és elvárásrendszerét figyelve mutatják be hőseiket és történeteiket; ennél fogva különösen alkalmasak az adott korszak társadalmi normáinak, elvárásainak és értékeinek a vizsgálatára. Mindazonáltal sokak szerint a populáris filmek társadalomképe gyakran mechanikus és sematikus, továbbá kevésbé jellemző rá a normasértés. Lapszámunk szövegei ezt a nézetet próbálják árnyalni.

Vajdovich Györgyi tanulmánya az 1931–44 közötti magyar vígjátékok nőképét elemzi. Szemben azokkal a véleményekkel, melyek szerint a korszak vígjátékaira szinte kizárólag a konzervatív nőtípus megjelenítése volt jellemző, a szerző bemutatja, hogy szép számmal akadtak olyan alkotások, amelyek szembefordultak az elfogadott társadalmi szerepekkel és rendhagyó nőfigurákat állítottak a középpontba. A további három szöveg nem a nőábrázolással, hanem a férfiképpel és a férfiasságképzetekkel foglalkozik. Varga Balázs tanulmánya a 2000-es évek magyar romantikus vígjátékát elemzi, és azt mutatja meg, hogy ezek a filmek, bár kétségkívül eltérnek a kortárs angolszász mintáktól, amennyiben férfiközönségnek szólnak és a heteronormatív szexualitás pozícióját erősítik, mégsem csak a homogén, patriarchális világrend jellemző rájuk, ugyanis a hagyományos férfikép labilitása, de legalábbis ambivalenciája ugyanennyire feltűnő. Győri Zsolt tanulmánya egy olyan műfajjal foglalkozik, a gengszterfilmmel, amely az amerikai filmkultúrában igen népszerű, a hazai – főképp modern és kortárs – példái azonban jóval ritkébbak. Győri a műfaji

konvenciók finom kezelésével a bűn és gengsztertematika középpontba emelésével mégis számos 1989 után készült magyar filmet tud elemzése fókuszába állítani, és ezen filmek elemzésével a férfiasságra vonatkozó képzetek működését és lassú átalakulását, átírását mutatja be. Végül Kalmár György írása az egyetlen, amely nem egy (műfaji) filmsoporttal, hanem egyetlen filmmel, és nem is műfaji alkotással, hanem a 2000-es évek paradigmaintítő „fiatal magyar filmjével”, Török Ferenc *Moszkva tér* című alkotásával foglalkozik. Elkülöníti a filmet a magyar szerző vagy művészfilmek gyakran depresszív világnézetétől, és a *Moszkva tér*ben az irónia és az identitáskonstrukció, valamint a közelmúlthoz való viszony aspektusainak segítségével mutatja be, hogy egy felnövekedéstörténet miként tud izgalmas férfiasságkoncepciókat megfogalmazni – mely koncepciók ráadásul a különféle társadalmi, politikai változások (a nemzedékváltás, valamint a rendszerváltás) dinamikáját is meg tudják mutatni.

Reméljük, összeállításunk segítséget tud nyújtani abban, hogy a magyar filmtörténetről és a kortárs magyar filmről és azok társadalmi jelentéseiről, érték-képző mechanizmusairól többet tudjunk meg.

A szerkesztők

Vajdovich Györgyi

Szende titkárnők, kacér milliomoslányok**Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe***

A magyar hangosfilm első korszakának, az 1931 és 1944 közötti időszaknak vitathatatlanul legnépszerűbb műfaja a vígjáték, mely az ekkor gyártott darabok felét tette ki, és ezáltal számát tekintve minden más műfajt megelőzött.¹ Így a kor vígjátéktermése méltán tarthat igényt a kutatók érdeklődésére. Az 1931 és 1944 között készült vígjátékokat vizsgálva két dolog azonnal szembetűnő: a kor vígjátékainak mintegy 85%-a kortárs közegben játszódik, és néhány kivételtől eltekintve a vígjátékok szerelmi történeteket ábrázolnak vagy azt kombinálják valami más konfliktussal. Ez alapján nyugodtan kijelenthető, hogy a korabeli vígjátékok első számú érdeklődési köre a nemek közötti kapcsolatok alakulása és azok különböző változatai. Bár ezen időszak filmjeiről csak nagyon szórványos bevételi adatokkal rendelkezünk, a kor filmgyártása alapvetően magántőkésék és forgalmazó cégek által finanszírozott, piaciorientált ipar volt, ezért feltételezhetjük, hogy a közönség ezt a tematikát

kereste legjobban, ezért vált ez a történettípus a leggyakoribbá. Azonban mint azt korábban kimutattuk, a hangosfilm korai időszakában még nem volt egyértelmű a szerelmi vígjátékok túlsúlya². Jól mutatja ezt a *Hyppolit, a lakáj* (1931, r.: Székely István) utóélete is: annak ellenére, hogy a *Hyppolit* talán a kor legsikeresebb filmje volt³, a későbbi munkák csak a Kabos által megjelenített figuratípust vették át belőle, az úrhatnám polgár(felesége)t kifigurázó, szatirikus hangvételű történetnek alig voltak követői a korszakban. A „jó parti”, a megfelelő férfi meghódítását és megszerzését tematizáló szerelmi történetek a *Meseautó* (1934, r.: Gaál Béla) sikere után szaporodtak el. A magyar filmtörténetírás klasszikus monográfiái rendre ezzel a filmtípussal azonosították a kor magyar filmvígjátékát, és figyelmen kívül hagyták a szerelmi vígjátékok tematikus vagy alműfaji változatait, egy kalap alá véve a vígjáték különböző típusait.⁴ Emiatt viszont csak a meglehetősen konzervatív nőszerepek

* A tanulmány az NKFI által támogatott, 116708 sz. „A magyar film társadalomtörténete” című OTKA kutatás keretében készült. 1 Jelen tudásunk szerint a csak részben hangosított filmeket leszámítva 1931 és 1945 között 365 nagyjátékfilm készült, melyből 178 volt vígjáték. Az adatokat nem lehet 100%-os bizonyossággal megállapítani, egyrészt mert bármikor kerülhetnek elő további filmek, másrészt a kor filmjeiből több mint 30 elveszett és mintegy 15 töredékes formában maradt fenn, ezekről csak leírásokból lehet a műfajiságra vagy egyéb adatokra következtetni, 9 műről pedig gyakorlatilag semmilyen érdemi információval nem rendelkezünk.

2 Lásd erről Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben című írás „Az útkeresés időszaka” című fejezetét. *Metropolis* 2014 (18) no. 3. pp. 8–10.

3 Bár bevételi adatokkal a *Hyppolit, a lakáj* esetében sem rendelkezünk, játszási engedélyét 1939-ig ötször újították meg, szinte folyamatosan szerepelt a mozik műsorán, és nyolc különböző országba exportálták, s ezzel feltehetően az 1939 előtti korszak egyik legsikeresebb darabja volt. – Záhonyi-Ábel Márk kutatásai alapján, MNL OL K 159 – 20. csomó – 1357–1942. *Hyppolit, a lakáj*.

4 Lásd: Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930–1948*. Budapest: Magvető, 1965. pp. 16–17.; Nemeskürty István: *A magyar film története (1912–1963)*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965. pp. 118–123. és p. 162.; Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983. pp. 386–391. és 516.; Gertyán Ervin: *Mit ér a film, ha magyar? (A magyar filmtörténet kis tükré)*. [Budapest:] MTM Kommunikációs Kft – Mobil Kiadó Kft. – MOKÉP, é.n. [1994] pp. 20–21 és pp. 25–26. Ezen szemlélet alól csak részben jelent kivételt Szalay Károly műve, amely részletesen elemzi a kor vígjátékait és megkülönbözteti a kor vígjátékain belül a bohózat alműfaját, viszont a történettípust tekintve ő sem differenciál a kor komédiái között. Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest: Magvető, 1972. pp. 196–219.

ábrázolására térnek ki – már ha foglalkoznak a kérdéssel egyáltalán⁵. Mai szemmel nézve sokkal izgalmasabbak azok a darabok, amelyek szembefordultak az elfogadott társadalmi szerepekkel, és rendhagyó nőfigurákat állítottak történetük középpontjába. Jelen tanulmány azt kívánja bemutatni, milyen alternatívái léteztek a kor vígjátékaiban a *Meseautó* szolid polgárlányának és az ezeket megjelenítő művek milyen módon „lázdattak” a korabeli elvárásokkal szemben.

Szende titkárnők, ledér úrinők

A 1931–44 közötti filmgyártásról szóló különböző szövegekben a *Meseautó* szinte az egész korszak vagy időnként a kor vígjátékának szinonimájává vált.⁶ Ez a mű a kor szegény polgárlányainak, titkárnőinek, hivatalnoknőinek az álmát testesíti meg: megismerni egy gazdag férfival, szépségünk és erkölcsös-ségünk révén meghódítani, és a vele kötött házasság révén társadalmilag és/vagy vagyoniilag felemelkedni. A kor vígjátéktermését vizsgálva feltűnő a középosztálybeli hősnők dominanciája: a vígjátékok mintegy 64%-ában középosztálybeli figura a hősnő, a filmeknek mintegy 19%-ában felső osztályok tagja, és mindössze 4%-ában, összesen 6 filmben találunk kétkezi munkát végző női főszereplőt, de ők is mindig valami könnyebb munkát végeznek, pl. manikűröslányok vagy kalap-

készítők (egy esetben öröklés révén középosztályba emelkedett cselédlány a főszereplő). A munkás- és parasztnők egyáltalán nem érdekelték a kor vígjátékrendezőit, ha felbukkantak egyáltalán, akkor is mindig csak rövid epizódszerepben.⁷ Az alsóbb osztályokat egyedül a cselédek, háztartási alkalmazottak képviselték, azonban a kor vígjátékaiban ők is mindig csak mellékszereplők. Joggal állíthatjuk tehát, hogy a magyar hangosfilm 1945-ig tartó korszakának vígjátékai a polgári vagy felső osztálybeli hősnők szerelmi történeteit viszik a vászonra.

A *Meseautó* típusú történetek ezen belül olyan szerelmi konfliktusokat jelenítenek meg, ahol a két fél között jelentős anyagi vagy társadalmi különbség áll fenn. Ezeket a darabokat nyugodtan nevezhetjük „szerelmikarrier-történetnek”⁸, mivel bennük a női fél a házasság révén emelkedik fel vagy kerül a korábnál jelentősen jobb anyagi helyzetbe. A *Meseautó* hősnője a kor polgárlányainak jellegzetes képviselője, aki iskolákat végzett (gyakran felsőfokú iskolát is) és munkába állt, saját keresete van, ezzel járul hozzá a család fenntartásához, ám végső célja mégiscsak a jó házasság. Kovács Vera hiába végzett „gimnáziumot és kereskedelmi akadémiát”, nem lehet a társadalom igazán hasznos tagja, hivatalnoknőként a bank sötét alagsorába számúzik, ahol sok más társával együtt a gimnáziumi érettségijét iratok pecsételésével kamatoztathatja, és egyetlen érdemi feladata, hogy spóroljon a

5 Például: Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 389. Egyedül Szalay Károly tesz kísérletet különböző nőtípusok leírására, sőt még a női egyenjogúság kérdésére is kitér néhány rövid elemzés erejéig: Szalay: *A geg nyomában*. pp. 211–213.

6 Nemeskürty István egy helyen így foglalja össze a film történetét: „... rokonszenves úriember különböző bonyodalmak után elnyeri a nemkülönben rokonszenves úrileány kezét”; máshol így: „Ez a közönségtűzés a bemondásokra és szóviccekre alapozott boldogulástörténeteket kedvelte, a vezérigazgató fiát meghódító gépirókisasszony históriáját, némi és néha csípős iróniával, pesties életszaggal, de azért mindig és feltétlenül happy enddel”. Lásd: Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 386., illetve Nemeskürty István: *A meseautó utasai*. p. 16.; Berend T. Iván pedig így sommázza a kor jellegzetes filmtípusát: „... ezek az évek a csinos, szegény, de dolgozó és tisztességes gépirólány és a vezérigazgató váratlan találkozásának, fellobbanó és – különböző leküzdött bonyodalmak tréfás-könnyed fordulatai után – természetesen házasságban beteljesülő szerelmének gyakori történetét produkálták a filmvászonon.” Berend T. Iván: *Válságos évtizedek*. Budapest: Magvető, 1987. p. 486. Idézi: Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 317.

7 A kor összes műfaját tekintve ez alól elsősorban a népi filmek képeznek kivételt, melyek legtöbbször paraszti figurákat tesznek meg főhősnek, de ezek igen csekély számot tesznek ki a kor filmjei közül, és bennük általában a férfinők voltak dominánsak. Lásd ehhez: Vajdovich Györgyi: Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben – A magyar „népi film”. *Metropolis* 17 (2013) no. 2. pp. 68–76. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=484>

8 Balogh Gyöngyi és Király Jenő nevezi a *Meseautó*-t „szerelmi karrierfilm”-nek. Balogh–Király: „Csak egy nap a világ...” p. 316.



Hyppolit, a lakáj (Erdélyi Mici)

festékkal. Számára már az nagy dolog, hogy havi nyolcvanpengős keresettel hivatalnoknő lehet, hiszen így saját jövedelme van, ez azonban az önálló életvitel lehetőségét nem biztosítja.

A kor filmjeiben a polgárlányoknak kétféle csoportja jelenik meg, az eltartott és a dolgozó nők, azonban a *Meseautó* típusú filmekben ez alig jelent érdemi különbséget. Legfeljebb a család vagyoni helyzetére lehet belőle következtetni, mivel a kicsit jómódúbb családokban a lányok valakinek a lányaként, tulajdonképpen eltartott gyerekként mentek férjhez, míg a szegényebb családokban házasságukig munkába álltak. Mindkét típusra igaz azonban, hogy a kor filmje számára csak potenciális feleségjelöltekként érdekesek, a korabeli vígjáték célja mindig a happy end formájában testet öltő házasság, és az egyes darabok a hősnők idáig vezető útját kísérik végig. A szerelmi karrier-történetek hősnője ezért mindig meglehetősen konzervatív nőfigura, szerény, kicsit félnék, szigorúan erkölcsös, aki a férfiakkal való bármely félreérthető kapcsolatot vagy szituációt messziről kerül, viszont elég csinos és bájos ahhoz, hogy rögtön megakadjon rajta a hős szeme. Lányként vonzó és kedves, de megbújik benne a későbbi családszerető, férjét mindenben kiszolgáló, abszolút hűséges és megbízható feleség lehetősége. Ezek a

tulajdonságai kiemelik a történet egyéb nőfigurái közül, megjelenítése kezdettől fogva determinálja arra, hogy ő legyen a kiszemelt feleségjelölt, és ha szerencsés, akkor egy nála jóval gazdagabb vagy magasabb pozíciójú férfi ismeri fel benne ezt a potenciált.

Kovács Vera alternatíváját a filmben a vezérigazgató korábbi barátnői jelentik. A történet kezdetén Szűcs János éppen nyaralni indul, és a nyári pihenést arra akarja felhasználni, hogy véglegesen megszabaduljon mindazoktól az őt körülöszögő, de nem éppen fedhetetlen jellemű nőktől, akikkel addig viszonya volt. A film őt ilyen nőt mutat meg vagy említ, azonban a vezérigazgatóról alkotott kép nem zárja ki, hogy ennél több barátnője is volt egyszerre. Ezekről a nőkről nem kapunk túl pozitív képet. Az elsőtől, aki szabadsága előtt megjelenik az irodájában, úgy szabadul meg, hogy búcsúzóul egy csekket ad neki, amit a hölgy nemhogy teljesen természetesen fogad, de el is várja, hogy kapjon „*valami emléket*”. A többiek egy nagy csokrot kapnak búcsúzóul a következő szöveggel: „*Elutaztam. Örülnék, ha vigasztalódna. Imádtam. János*” – a dolog nyilvánvaló iróniáját mutatja, hogy ezt a levelet egyszerre 3-4 nő kapja kézhez. A vezérigazgató pontosan tisztában van azzal, hogy ezek a nők csak a pénzéért meg a rangjáért szeretik őt, és ehhez mérten is kezeli

őket: csak játszik velük, egyiküket sem veszi komolyan. Nemcsak hogy egyszerre több nővel szórakozik, hanem folyamatosan váltogatja is a barátnőit. A helyzetre jellemző, hogy amikor a bankban Kovács Vera azt mondja, hogy ő „a tízezredik”, a bank összes alkalmazottja gondolkodás nélkül elhiszi, hogy a főnök tízezredik szeretőjéről van szó.

A kor filmjei sosem mondják ki, hogy ezek a hölgyek kitarított nők vagy netán rossz erkölcsűek, de a bemutatásukból ez mindig egyértelmű. Számos korabeli vígjátékban felbukkannak ilyen figurák, akik néha egyszerűen csak nem definiált forrásból igen magas színvonalon élő „úrinők”, de gyakran színésznőket vagy énekesnőket ábrázolnak ilyen pozícióban. Ezek a könnyű erkölcsű nőfigurák sosem lehetnek pozitív hősök a korban, vagy komikus mellékszereplőként, vagy a női főszereplővel rivalizáló antagonistaként jelennek meg. Előképek a *Hyppolit* színésznőcskéje, Mimi, akit egy báró volt barátnőjeként ajánl Schneider úr figyelmébe Hyppolit. Mimi bármely gazdag férfi közeledését könnyedén fogadja, ráakaszodik Schneider úrra, de amikor a főtanácsos unokaöccsének személyében jobb partit talál, azonnal lecsap rá. Hasonló antagonista nőfigurával találkozunk az *Emmy* (1934, r. Székely István), a *Vadrózsa* (1938, r. Pásztor Béla), a *Férjet keresek* (1939, r. Martonffy Emil), az *Igen vagy nem* (1940, r. Bánky Viktor), a *Jómadár* (1943, r. Ráthonyi Ákos) és a *Három galamb* (1944, r. Bán Frigyes) című filmekben is. Ezek a nőcskék öltözködésük és viselkedésük révén is ellentmondanak a konzervatív polgári elvárásoknak. Színpadi produkció közben kifejezetten ledér, kihívó öltözékben láthatjuk őket, például Mimi a *Hyppolit*-ban rövid shortban, csupasz háttal és mélyen dekoltált felsőben mutogatja hosszú lábait és női bájait, míg a színésznő az *Emmy*-ben rövid tiroli nadrágban énekel a katonák előtt, miközben felső testét csak néhány pánt takarja. Amikor Mimi betör Schneider úr estélyére, egy hátul derékig kivágott, elől dekoltált, testre simuló estélyi ruhát visel, ami érdekes kontrasztot alkot a jelen lévő úrinők viselkedésével. Ugyanolyan elegáns, mint az estély vendégei, többen parádézhatnak hátul erősen kivágott estélyi ruhában, de míg az úrinők ruhája inkább csak sejteti a nőies vonalakat, Mimi ruhája mindent látni enged. A két öltözet különbsége jól mutatja a kor vígjátékaiban

vizuálisan és a történetvezetés szintjén létező keskeny határvonalat a gazdag polgárlányok és a bizonytalan jövedelmű „úrinők” között. A mai néző számára nem mindig világos első látásra, hogy melyik kategória képviselőjével áll szemben, megjelenésük meglehetősen hasonlít, elsősorban viselkedésük különbözteti meg őket. Mimi erőszakosan betör Schneider úr estélyére, és a házigazda nyakába akaszodik annak ellenére, hogy az kéri, ne buktassa le a családját és a vendégek előtt. A színésznőt nem érdekli a polgári család jó hírneve, számos vendéggel kikezdi, és botránykeltően viselkedik. Az ilyen színésznő-karakterek bármely gazdag férfival szóba állnak, ajándékokat fogadnak el, sőt igénylik azokat, kettesben vacsoráznak a férfakkal (ezt a tisztességes lányok mindig hangsúlyozottan kerülnek). Míg a *Meseautó* vezérigazgatója esetében a társaság csak csibészes sárnyak tartja az egyidőben kitarított számos barátnőt, az egyszerre több férfival incselkedő vagy kapcsolatot tartó nő azonnal rosszerkölcsűnek minősül a kor megítélése szerint. A *Három galamb* színésznőjének még a lakását, a konfliktusát is a szeretője fizeti. Ezen kapcsolatok egyéb intim vonatkozásairól a filmek jótékonyan hallgatnak, a néző odaértheti, amit gondol. A *Vadrózsa* és a *Férjet keresek* színésznője még komoly manipulációba is kezd, hogy elvetesse magát egy gazdag férfival és ezáltal bekerüljön a tisztességes (és jómódú) polgári vagy arisztokratákörökbe.

A kétes erkölcsű nőfigurák egy speciális csoportját alkotják azon úrinők, akik jómódú családok lányai, de viselkedésük túl provokatív a kor mércéjéhez képest, ezért a filmekben rendre elítélendő nőfiguraként, legtöbbször a férfi kezére pályázó antagonistaként jelennek meg. Ezek a nők nyíltan „kölcsonös anyagi előnyök” társításának tekintik a házasságot, és ezt kifejezésre is juttatják. Az *új rokomban* (1934, r.: Gaál Béla) a család által kinézett menyasszony egy gazdag földbirtokoslány, aki nem szegyelemi maga felajánlani a kezét a férfinak. A *Maga lesz a férjem* (1937, r.: Gaál Béla) rivális nőjének az apja teszi ugyanezt, kiemelve lánya nagy összegű hozományát, de nem titkolva, hogy már kicsit idősebb, elvált nő a lánya. A *Barátságos arcot kérek* (1935, r.: Kardos László) antagonistája pedig kifejti számos lovagja közül az egyiknek, hogy csak azért megy hozzá a szülei által kinézett férfihoz, mert az

„jó parti”. Ezek a nők (illetve a *Maga lesz a férjem* esetében az apa) arra hivatkoznak, hogy ők „modern” emberek, ezért nyíltan beszélnek a házasság anyagi előnyeiről. Azonban a vőlegényjelölteket ez inkább sokkolja, elriasztja – a filmek ezzel teszik egyértelművé, hogy a modern életfelfogásnak ezt a fajta megnyilvánulását a kor társadalmá elítéli, és az ilyen nőket nem tartja megfelelő feleségjelöltnek.

Ezt erősítik a filmek azzal, hogy ezek a figurák más szempontból is kifogásolhatóan viselkednek. Az új rokon menyasszonyjelöltje nagy birtoka ellenére nem akar vidéken élni, és megveti a férfi gazdálkodó életformáját, a másik két filmbeli rivális nő pedig erkölcsileg kifogásolható. A *Maga lesz a férjem* elvált nője meghívhatja magát ebédre a férfival, és egy pillanatra nem okoz neki gondot, hogy udvarlójával egyedül tartózkodjon a férfi lakásán (az ilyesmit az erkölcsös hősnők mindig visszautasítják), majd többször erőszakosan ráakaszodik. A *Barátságos arcot kérek* gazdag lányáról pedig kiderül, hogy több férfival is szórakozik egyszerre, csókolózott is velük, és az elegáns estélyen egy idegen férfival ledér táncot lejt mindenki szórakoztatására. Ezen a ponton az előkelő úrilány teljesen lezüllik az erkölcsileg kifogásolható dizőz szerepébe, combig felhasított, túlcicomázott ruhában olyan számot ad elő táncospárjával, mely bármely lokálban megállná a helyét, merész lábemelésekkel, intim pozíciókkal és olyan pörgésekkel és emelésekkel, melyek minduntalan közszemlére teszik csupasz lábait. A gazdag menyasszonyjelölt ilyen bemutatásával ez a film teszi legnyilvánvalóbbá a filmek által sugallt üzenetet: hiába rendelkeznek ezek a nők nagyobb vagyonnal és magasabb társadalmi pozícióval, túlzott modernségük riasztó, és az egyszerű, szegény polgárlányok szerénységük és erkölcsösségük révén sokkal megfelelőbb partnert jelentenek a férfiak számára.

Gazdag örökösök, szegény udvarlók

Első ránézésre úgy tűnhet, hogy a kor vígjátékai elsősorban a nőfigurák vagyoni vagy társadalmi felemelkedésével járó házasságban végződő történeteket

mutatnak be, de ez nem helytálló. A kor 178 vígjátékából mintegy 35-40 fordított alaphelyzetből indul, ezekben a hősnő vagyonos és/vagy magas rangú, míg a hős szegény és/vagy alacsonyabb társadalmi pozíciójú. Alig néhány olyan darabot találunk, ahol ez a nő javára megnyilvánuló különbség ne okozna problémát a felek között, és ahol a film másfajta konfliktust állít a történet középpontjába, és a kettőjük között fennálló különbségről csak mellékes információként szerzünk tudomást (ilyen például a *Pókháló* [1936, r. Balázs Mária] vagy az *Egér a palotában* [1942, r. Martonffy Emil]). E filmek legtöbbször éppen a férfi és a nő közti különbség problematikusságát tematizálja, már a konfliktustípus gyakoriságából is látszik, hogy a kor viszonyai között egy a nő nagyobb vagyonára vagy magasabb társadalmi pozíciójára épülő kapcsolat nehezen tolerálható.

A legkonzervatívabbnak tűnő történetváltozat az, amikor a lány gazdag, a férfi pedig magasrangú, így a házasságot vagyon és rang egyesítéseként írhatjuk le. Ezek a filmek meglehetősen konzervatív, kissé feudális értékrendet közvetítenek, amelyben egy főúri rang szinte azonos értéket képviselhet, mint egy milliós vagyon. A *Kék bálványban* (1931, r. Lázár Lajos) az elszegényedett báró és az amerikai milliomos gyártulajdonos lánya, az *Egy éj Velencében* esetében egy csóró gróf és egy dúsgazdag amerikai gyáros lánya szeretnek egymásba, míg a *Zenélő malom* (1943, r. Lázár István) esetében egy egyszerű mérnökként élő gróf udvarol a péklegényből felkapaszkodott, gazdag földbirtokos lányának. Ezek a filmek a konzervatív értékrenddel kompenzálják a férfi hátrányát a kapcsolatban, mert így a gazdag család számára legalább akkora értékkel bír egy magasrangú férjjelölt, mint az elszegényedett úr számára a vagyonos menyasszony. Így módon ezek a filmek két, gyakorlatilag egyenrangú fél viszonyaként prezentálják a nő vagyoni fölényét.

Jóval gyakoribbak azok a szegény fiú-gazdag lány történetek, amelyben a hagyományos társadalmi rang nem játszik szerepet, a konfliktust pusztán a vagyonkülönbség okozza. Ezeket nevezhetnénk „fordított *Meseautó*-történeteknek” vagy „férfi szerelmi karrier-történeteknek”, mivel ezekben a darabokban a férfi csinál karriert a házasság révén. Nem véletlen, hogy az esetek többségében a szülők, elsősorban az apák

mélységesen ellenzik az ilyen kapcsolatot, hiszen az általuk megszerzett vagyont a család további felemelkedésével szeretnék kamatoztatni, nem pedig lányuk lecsúszását kívánják. Nem véletlen, hogy ezekben a filmekben gyakran található egy rivális kérő, aki vagyonos, akit a szülők erőltetnek, és aki az elvárások szerint megfelelő partner lenne tehetsős lányuk számára (pl. *Hyppolit, a lakáj*, *Dunaparti randevú* [1936, r. Székely István], *Fizessen, nagysád!* [1937, r. Ráthonyi Ákos], *Méltóságos kisasszony* [1936, r. Balogh Béla]). Ezekben a történetekben a leánygyermek bűjtatott lázadó, akik nem hajlandóak meghajolni a szülői akarat előtt, és bár nyíltan nem lázadhatnak, mégis különböző női praktikákkal, mesterkedésekkel elérik, hogy választottjukhoz mehessenek hozzá. A szerelem azonban a kor elvárásai szerint nem elég egy lecsúszást jelentő házasság kompenzálásához, ezért a fordított *Meseautó*-történetek mindig valami további dramaturgiai fordulatot is bevetnek a női felsőbbrendűség kiegyenlítésére. A *Hyppolit, a lakáj* szegény sofőrjéről kiderül, hogy valójában jó körökben forgó mérnök, a *Dunaparti randevú* hőse könyve ügyes marketingjével bebizonyítja, hogy tehetséges üzletember, a *Fizessen, nagysád!* mérnöke a gyárat felvirágoztató, kiváló szakember, a *Méltóságos kisasszony* hőse pedig kutatóorvos, akinek a találmányáról bebizonyosodik, hogy korszakalkotó felfedezés. Hasonló filmvégi fordulattal a *Garszonlakás kiadó* (1939, r. Balogh Béla) kezdő ügyvédje sorra nyeri a pereket, a *Fűszer és csemege* (1940, r. Ráthonyi Ákos) paraszt származású kereskedősegédjéről kiderül, hogy ő a bolt kulcsembere, a *Gyurkovics fiúk* (1940, r. Hamza D. Ákos) léha fiatalembere kiváló katonává válik, míg a *Lesz, ami lesz* (1941, r. Rodriguez Endre) és az *Elnökkisasszony* (1935, r. Marton Endre) nincstelen mérnökei számára találmányuk ígér fényes jövőt. A filmek lezárása így voltaképpen azt bizonyítja, hogy bár ezek fordított *Meseautó*-történeteknek látszanak, egy férfi sosem emelkedhet fel *pusztán* a jó házasság révén, bizonyítania kell, hogy méltó a lány kezére, hogy önerejéből is képes lenne boldogulni. A nő pozícióbeli fölényét tehát ezek a darabok is mindig kompenzálják valamilyen módon, a filmek befejezése pedig a felek (minimum) egyenrangú voltát hivatott bizonyítani.

A patriarchális rend megerősítését legdurvábban viszont azok a filmek szolgálják, amelyekben a nő nem

csupán domináns pozícióban van, de ezt a férfi megalázására, leigázására használja, folyamatosan érezteti vele felsőbbrendű pozícióját. A *Méltóságos kisasszony* milliomoslánnya folyton megalázza a családhoz házitanítónak szegődött szegény orvost, a *Fizessen, nagysád!* malomtulajdonosának lánya kirúgatja állásából a becsületes malomigazgatót csak azért, hogy megszabaduljon nem kívánatos vőlegényétől, míg az *Elnökkisasszony* gyártulajdonosnője mindent megtesz azért, hogy felmondásra kényszerítse a gyárában dolgozó fiatal mérnököt. Nem véletlen, hogy a női figura degradálását, lekicsinylését és megnevelését ez utóbbi film járhatja csúcsra, az *Elnökkisasszony* hősnője ugyanis nemcsak gazdagabb és magasabb pozíciójú a férfinál, hanem ráadásul a főnöke, kenyéradója is, aki női szeszélyből arra kényszeríti a férfit, hogy a vőlegényének hazudja magát.

Az *Elnökkisasszony* hősnője, Várkonyi Zsuzsa olyan modern polgári családból származik, ahol az apa saját erejéből virágzó vállalkozást (ez esetben egy textilgyárat) hozott létre, de az egygyerekes családban, fiú örökös híján a családi vállalkozást a leánygyermeknek kell továbbvinnie. A film mindent megtesz azért, hogy Zsuzsát erre a pozícióra alkalmatlannak mutassa, és bebizonyítsa, hogy egy ekkora gyárat csak egy férfi vezethet. Bár amikor megérkezik, Zsuzsa a gyárat átvéve haladó szellemű elveket deklarálni, főnként inkompetens: munkaidőben a barátnőivel telefonál, a férfi alkalmazottakkal kokettál, az asztalán csak gyűlnek az elintézetlen akták, az egyik fontos szerződésből papírmadarat hajtogat, a tintatartót pedig pudriéna használja. Hogy egy intézetből frissen kikerült, húszéves lánynak miért is kellene értenie egy nagy textilgyár minden ügyéhez, ha ezt senki nem tanította meg neki – ezt a kérdést a film nem veti fel. Ehelyett kezdettől fogva úgy pozicionálja a nőt, mint akinek sürgősen férjhez kell mennie, hogy apja után férje vehesse át a családi gyárat. A cég vezérigazgatója, a nála jóval idősebb Kollár annyira természetesnek veszi ezt a megoldást, hogy szinte kényszerből kéri meg Zsuzsa kezét, mert azt gondolja, hogy csak kettőjük frige biztosíthatja a gyár további működését. Eközben Zsuzsával folyton atyáskodva beszél és viselkedik (a valóságban ő a gyámja is), rendszeresen „kislány”-nak szólítja, és ő jön a legjobban zavarba, amikor kénytelen



**Meseautó (Gombaszögi Ella,
Kabos Gyula)**

14 felnőtt nőként kezelni és feleségül kérni. Amikor Zsuzsa azt hazudja, hogy mást szeret, akkor a másik férfi elsősorban nem mint szerelmi rivális érdeklődik, hanem mint a gyár leendő tulajdonosa. Amint kiderül, hogy a rivális, Török István kitűnő találmánnyal bíró textilmérnök, boldogan engedi át neki Zsuzsa kezét. Azonban Török István, a pályakezdő fiatal mérnök nem lehet méltó partnere egy gyártulajdonos milliomos lánynak. Zsuzsa erőfölénye annyira komoly Török Istvánnal szemben, hogy a férfi nemcsak szakértelmét kénytelen bizonyítani, de meg is kell aláznia, sőt fizikailag be is kell törnie a nőt ahhoz, hogy egyenrangú pozícióba kerüljenek. Miként azt Lakatos Gabriella elemzi⁹, a screwball komédia vígjátéki alműfaja nemcsak a verbális inzultust, de még a fizikai atrocitásokat is megengedi a pár két tagja között, jelen esetben a férfi szerelmesen a Balatonba fojtogatja az őt agyonszekáló nőt a boldog egyesülés előtt. Az *Elnökkisasszony* ily

módon azon szerelmi komédiák mintapéldája, ahol a patriarchális társadalom kemény bosszút áll a magasabb pozíciójú nőfigurán, és társadalmi vagy vagyoni előnyét a férfi-nő párharcok során megnyilvánuló inzultusokkal is ellensúlyozza.

Hervadó vénkisasszonyok, stabil egzisztenciák

A kor filmgyártása meglehetősen mellőzi az idősebb generációk életének bemutatását, a kor vígjátékainak legnagyobb része fiatal hősnőket állít a történet középpontjába. Középkorú vagy idős nők legtöbbször anya-, nagynéni- vagy nagymamaszerepben láthatók, ők csak a családban betöltött hagyományos szerepük révén lehetnek érdekesek, és általában háttérbe

⁹ Ld. Lakatos Gabriella: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit”. A magyar screwball comedy 1931 és 1944 között. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 37–38. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=515>



Hétszilvafa (Vaszary Piri, Berky Lili)

szorított mellékszereplők az apa-udvarló-leánygyermek konfliktusára épülő történetekben.

Pedig a nem férjezett középkorú nők szerepeltetése sokkal érdekesebb társadalmi pozíciók megmutatására ad lehetőséget. Több filmben is találkozunk olyan negyven körüli vagy még idősebb nőkarakterekkel, akik nem mentek férjhez, saját magukat tartják el, és így tulajdonképpen fiatal társnőkhöz képest nagyfokú szabadságot élveznek. Ezek a hölgyek korlátozott foglalkozási körből kerülnek ki, a legtöbbjük hivatalnok, de lehetnek pedagógusok vagy nevelőnők is, esetleg valamilyen saját vállalkozást vezetnek. A vénkisasszony-karakterek korai mintapéldája Annácska, a vezérigazgató titkárnője a *Meseautóban*, aki havi 800 pengős fizetésével a kor hivatalnokai között igen kiemelkedő jövedelemmel bír, és több mint kétszer annyit keres, mint a neki udvarló irattárvezető, Halmos Aladár. Magas pozíciója és jó fizetése magabiztossá teszi, gond nélkül utasítja vissza rendszeresen a férfi lánykérési kísérleteit, és nem törekszik mindenáron férjhez menni. Ehhez hasonló vezető pozíciójú hivatalnok a *Lovagias ügy* (1937, r. Székely István) középkorú titkárnője vagy a *Címzett ismeretlen* (1935, r. Gaál Béla) postamesternője. Hasonlóan független pozícióval, de kisebb fizetéssel látunk többször nevelőnőket, például az *Emmyben*, az *Elnökkisasszonyban* vagy a *Fizessen, nagysád!*-ban. Érdekes példa a *Három sárkány* három és a *Hétszilvafa* két nővére, akik a családi vagyon egyedüli letéteményeseként (férfi testvérük elmulatta saját részét a családi birtokból) kontrollt gyakorolnak a család férfi tagjai felett, és vezetik a családi birtok

maradékát. Bár az említett művekből egyértelműen kiderül, hogy ezek a nők a férfiakéhoz mérhető pozícióval és keresettel rendelkeznek, a történetek mégis háttérbe szorítják őket, és legtöbbször komikum tárgyává teszik vénlány voltukat és kinézetüket (Gombaszögi Ella alakjait kövérsége, Vaszary Piri figurát pedig aszott vénlány kinézete teszi neveltségessé). Az a tény, hogy ők az eladó lányok piacán már nem számíthatnak komoly érdeklődésre, elegendő ahhoz, hogy komikum tárgyává váljanak, és ezt társadalmi pozíciójuk és vagyoni helyzetük nem tudja ellensúlyozni. Ha komoly kapcsolatra vágnak és megpróbálnak nőként viselkedni, neveltség tárgyai lesznek. A vénlányfigurák előnytelen bemutatására jellemző példa, hogy mind a *Három sárkány*, mind a *Hétszilvafa* a család léha férfi tagjait mutatja be pozitív színben, akik trükkökkel pénzt próbálnak kicsalni nővéreiktől, hogy „úri virtusként” továbbra is szórják a már erősen elszegényedett család pénzét, miközben a család anyagi stabilitását biztosító nők egyfajta neveltség, szigorú boszorkaként vannak ábrázolva.

Némely filmben előfordulnak olyan középkorú nőalakok, akik saját vállalkozást vezetnek és ily módon nemcsak saját keresettel bírnak, de saját magukat foglalkoztatják vagy akár alkalmazottakkal is rendelkeznek. Ők koruk és külsejük ellenére potenciális partnerként jelennek meg egyes férfiak számára, mivel jól menő vállalkozásuk megfelelő megélhetést biztosítana két személy számára is. Ezért udvarol a *Jómadár* ügyvédbojtárja a középkorú, kövér és csúnyácska cukrásznőnek, a *Sportszerelem* (1937, r. Farkas Zoltán) szabója a cukrászdatulajdonosnak, az *Afrikai vőlegény* (1944, r. Balogh István) állástalan színésze pedig a belvárosi kozmetikai szalon tulajdonosnőjének. Az ilyen udvarlások és jövőbeli érdekházasságok szintén a film komikus vonalát biztosítják, komolytalanná téve nemcsak a vénkisasszonyok szerelem utáni vágyódását, de a kis jövedelmű középkorú férfiak megállapodási vágyát is.

Üdítő kivételt képez e tendencián belül az *Afrikai vőlegény* című film. Ebben a történetben Tóbiás, az ágrólszakadt színész barátja helyett ismerkedik meg a már hervadó korban lévő Máriával, ám amikor megtudja, hogy a nő egy jól menő kozmetikai szalon tulajdonosa, a biztos jövedelmet ígérő házasság reményében

maga kezd udvarolni neki. Annak ellenére, hogy a páros a történetben a komikus szílat hívatott biztosítani (mint ez már a két színész, Vaszary Piri és Latabár Kálmán nevéből is nyilvánvaló), a cselekményben az ő szerelmi történetük ezúttal ugyanolyan hangsúlyt kap, mint a fiatal szerelmes páré. A film attól válik érdekessé, hogy felveti annak lehetőségét, hogy egy ilyen érdekkapcsolat is válhat szerelemmé, és a középkorú vagy a házassági piacon már nem kelendő személyeknek is lehet esélyük a boldogságra. A történet itt nem pusztán arról szól, hogy a vénkisasszony bármi áron férjhez szeretne menni, a férfi pedig bármire hajlandó a nő pénzéért. Mária hosszú évekig levelezett egy idegenben élő férfival, akibe beleszeretett, így álmai beteljesülésének tekinti Tóbiás megjelenését, aki ennek a férfinak adja ki magát. A mindig szigorú, savanyú, csúnya vénkisasszony valósággal kivirul, az első találkozás előtt kozmetikai kezelésnek veti alá magát, elegánsan felöltözik és kalapkölteményt tesz a fejére. A randevűk során egyre vidámabbá, felszabaldultabbá válik, élvezi Tóbiás bolondozását, és kacérrabb, fiatalosabb ruhákat ölt. A kényszerű találkozások során Tóbiás is rájön, hogy egészen jól megértik egymást, közös az érdeklődésük, mindketten szeretik a zenét és a színházat, élvezik a közös táncot, így bár a férfi sosem tagadja, hogy elsősorban a vagyon vonzza, már nemcsak kényszerből akarja elvenni a középkorú, csúnyácska nőt. Mária epekedése egy komoly kapcsolat iránt, gyerekes boldogsága és esendősége (megtudjuk, hogy már két férfi is átverte korábban és becsapta a pénzéért) szerethetővé teszi a figurát, és kiemeli a kor komikus vénkisasszonykarakterei közül. Ez a történet képes megmutatni a hervadófélben lévő nőalak értékeit is, és pozitív figuraként bemutatni őt, kár, hogy ez a fajta megközelítés nem nagyon talált követőkre a korszak filmgyártásában.

Emancipált nők, női karrierek

A kor filmgyártása ritkán mutat olyan sikeres karrierrel bíró nőket, akik a férfiaknak fenntartott területeken állják meg a helyüket. Az *utolsó Werczkey* (1939, r. Sztainay Sándor) főszereplője egy nagy szállítmányozási vállalat kulcsembere, a *Hétszilvafa* hősnője apja

mellett és helyett egyszerre vezeti a családi gyárat és a nagybirtokot, míg *A leányvári boszorkány* (1938, r. Gertler Viktor) címszereplője apja zálogházának szigorú és megbízható működtetője. Azonban bármennyire is modern, emancipált nőfigurák ezek a karakterek, történetük akkor sem szakmai érvényesülésükről szól, hanem foglalkozásuk csak egy szerelmi történethez szolgál mellékes információként.

A kor vígjátékaiban ritkaságszámba mennek az olyan hősnők, akik nemcsak saját jövedelemre vágyanak, de a nők egyenjogúságra való törekvését is képviselik. Leginkább öntudatosságuk, határozottságuk különbözteti meg őket a neveltségessé váló vénkisasszonyoktól, ők nem olyan nőfigurák, akik jórészt saját eltartásuk kényszere miatt váltak sikeres munkavállalókká vagy vállalkozókká, hanem a férfiakéval egyenrangú munkára, elismerésre, sikerre vágyanak.

A kor vígjátékaiban színésznők vagy énekesnők igen ritkán bukkannak fel főszereplőként, ilyenkor azonban olyan nőfigurát képviselnek, akik saját erőből karriert építettek, jól keresnek, saját jövedelmük biztosít számukra stabil egzisztenciát, így nincsenek rászorulva arra, hogy férjhez menjenek, vagy egy férfi tartsa el őket. Ezekben az esetekben az egyébként negatív színben bemutatott színpadi foglalkozások pozitív felhangot kapnak. Ilyen nőfigurával találkozunk *Az okos mama* (1935, r. Martonffy Emil) és *A régi nyár* (1941, r. Podmaniczky Félix) esetében, ahol sikeres, jól kereső primadonnákat láthatunk, akiknek komoly dilemmát jelent a színpad és a házasság közötti választás. *A Három sárkány* azáltal is hangsúlyozza a nővérek férfi testvérébe beleszerető színésznő speciális pozícióját, hogy a történet végén ő száll be saját tőkájével a család vállalkozásába, hogy anyagilag segítse kedvesét. Nemcsak hogy önfenntartó, önálló individuum, de évek alatt összespórolt pénzével üzleti partnerré is válik.

Érdekes példája az emancipált nőtípusnak a *Hotel Kikelet* (1937, r. Gaál Béla) hősnője. Mária egy szálloda sikeres tulajdonosa, aki nemcsak precizitása, szorgalma és hozzáértése révén kitűnő vezetője a szállodának, hanem női bájait és kedvességét bevetve nagy hasznot is termel, mivel a kedvéért egyes férfi vendégek hosszú heteket töltenek itt. A konfliktus abból fakad, hogy Mária titokban hozzáment a szálloda titkárához,

Péterhez, aki nemcsak azt túrja rosszul, hogy felesége beosztottjaként kell dolgoznia, de szenved a nő vendégmarasztaló kacér viselkedésétől is. Ez folytonos veszekedés forrása közöttük, majd végül a pár válásához vezet. A válás után Mária búskomorrá válik, már nem érdeklik a vendégek, a szálloda bevétele visszaesik, a végén már a munkájáról is lemondana, míg végül a pár ismét találkozik és kibékül. Bár a film a konfliktust magánéleti válságként prezentálja, számos ponton kiderül, hogy sokkal inkább a nő házasságon és üzleten belüli domináns pozíciója a probléma, ami sérti a férj önértetét, és a kor elvárásainak sem felel meg. Első komoly veszekedésük akkor tör ki, amikor Mária igazgatóként leszidja a férjét mint a szálloda titkárárt, hogy nem jól végzi a munkáját. A férfi büszkeségét az is rettentően sérti, hogy a felesége mindenki előtt hajdonként viselkedik, nem vállalja fel őt a nyilvánosság előtt (azon kifogással, hogy akkor visszaesne a szálloda forgalma). Péter a szemére is hányja, hogy neki kellene vezetnie a szállodát, Máriának pedig otthon kéne ülnie és kövér kis gyerekeket kellene szülnie neki. A nő ráadásul hagyja, hogy a jópénzű vendégek egymással versengve udvaroljanak neki, és a férje orra előtt vacsoráznak, táncol és flörtöl velük. Bár az illendőség határait sosem lépi át, minden ilyen lépése megalázó a férje számára. Hogy a film sokkal inkább a nemek közötti pozícióharcról szól, mint a magánéleti konfliktusról, azt a befejezés mutatja a legjobban: a történet végén a szálloda vezetését a férj veszi át, és egy év múlva a szálló már nem udvarló férfiakkal, hanem a Péter sármoságától elaléló nőekkel van tele – a forgalom ismét a régi, de most már a női vendégek biztosítják az extrajövedelmet. A családi béke csak azon az áron állhat helyre, hogy a nő feladja (sőt átengedi) sikeres munkáját, magasabb rendű pozícióját, és elfogadja a társadalom által elvárt, otthon ülő feleség szerepét. Itt a férfi-nő szerepek bemutatása igen hasonló az *Elnökkisasszonyban* látottakhoz: a nő jól jövedelmező saját tulajdonnal bír, de amikor férjhez megy, környezete elvárja, hogy vezető pozícióját (végső során a tulajdonát) engedje át a férjének, vonuljon háttérbe, és váljon férje által eltartott asszonnyá, aki csak a családnak és a háztartásnak él. A *Hotel Kikelet* ezt azzal ellensúlyozza, hogy úgy állítja be, Mária csak a férje mellett lehet boldog, azonban a történet első



Hotel Kikelet (Tökés Anna, Páger Antal)

felének fényében a néző kicsit szkeptikusan fogadja az ilyen áron visszakapott családi boldogságot.

A *Mai lányok* című film (1937, r. Gaál Béla) egészen különleges női emancipációs történet. A történet hőse Zsuzsi, aki elárulván felköltözik Pestre a volt cselédjével, és összeköltözik négy másik lánnyal, akik szintén állást keresnek, és alig telik nekik a napi betevőre. A lányok egyfajta véd- és dacsövetséget alkotnak, mindenben támogatják egymást, együtt próbálnak napról napra túlélni. Zsuzsi, aki lakberendező szeretne lenni, sajátos ötleteivel teszi hat ember számára elérhetővé a picike lakást, ahol az asztalból, szekrényből, komódból, tálalóból átalakítható ágyak biztosítanak mindenki számára fekvőhelyet, a padlóváza szolgál kamraként, a konyha sarka pedig fürdőszobaként. Zsuzsi az érvényesülés szokatlan útját választja: elszegődik egy asztaloshoz inasnak, hogy megtanulja a bútorkészítés minden csínját-bínját. A furcsa vállalás bizarr helyzeteket is eredményez, a csak férfiakat dolgoztató asztalosműhelyben nem tudnak mit kezdeni egy nővel, aki, bár mindent eltűr, hogy egyenrangúnak kezeljék, mégsem lehet úgy leszidni és megpofozni, ahogy azt az asztalosinasokkal szokás. Mivel a lányok között van szőnyegszövő, iparművész, keramikus és lámpaernyőkészítő is, Zsuzsi ötletére a csapat lakberendezési áruházat nyit, amihez egy befektető biztosít tőkét. A probléma akkor adódik, amikor a befektető idő előtt visszakeri a pénzét, és Zsuzsi számára nem marad más megoldás, mint névházasságot kötni valakivel, hogy így nagykorúvá válva megkaphassa szülői örökségét.

Sajnos innentől kezdve a történet átvált szokványos romantikus komédiába, így a film második fele arról szól, hogy Zsuzsi beleszeret az öt feleségül vevő ismeretlen férfibá, és megpróbálja meghódítani a férjét. Az izgalmas női emancipációs történet innentől elsikkad, még azt sem tudjuk meg, sikeres lesz-e a lányok lakberendezési áruháza. Bár az építész mérnök férj és a bútortervező feleség kitűnő vállalkozó párost alkothatna, a film azzal ér véget, hogy a pár már egy évvel későbbre az első gyermekét tervezi. A társadalmi elvárások és a szerelem ismét felülírták egy munkára vágyó, tetterős és kreatív nő érvényesülési törekvéseit.

Jogaikért harcoló hölgyek, férfi-női pozícióharcok

A férfi és nő közötti pozícióharc tematizálása nem ritka az 1931 és 1944 közötti vígjátékokban, hiszen ez a fajta konfliktus a screwball vígjátékok sajátossága, mely alműfaj legalább két tucat művel képviseltette magát a korszak filmgyártásában¹⁰. Ezek a filmek harcias, célratorró, önféjű hősnőket mutatnak be, akik váratlanul bukkannak fel a férfi életében, fenekestől felfogatják azt, női praktikákkal, kacérsággal vagy zsarolással rákényszerítik akarataikat a férfira, és végül elérik, hogy az beléjük szeressen, ezáltal fognak maguknak végül egy jó férjet. A filmek egy részében a férfi először csak ledöbben, próbál megszabadulni a nőtől, vagy passzívan ellenáll, és fokozatosan beleszeret a nőbe (pl. *Férjet keresek; Lesz, ami lesz!* [1941, r. Rodriguez Endre]; *A tökéletes család* [1942, r. Sipos László], *Ágrólszakadt úrilány* [1943, r. Ráthonyi Ákos]). Más filmekben azonban komoly, sokszor az egész filmen végighúzó párharc alakul ki a felek között, aminek végső soron az a tétje, hogy a férfi vagy a nő uralja kettejük kapcso-

latát, ki van domináns pozícióban (pl. *Elnökkisasszony; 120-as tempó* [1937, r. Kardos László]; *Fizessen, nagysád!*; *Házassággal kezdődik* [1943, r. Bánky Viktor]). Ezen hősnők skálája igen széles, találunk köztük ártatlan, gyermeki naivákat (pl. *Köszönöm, hogy elgázolt* [1935, r. Martonffy Emil], *Férjet keresek*), szeszélyes, a férfiakat kacérságból, hiúságból ugráltató fruskákat (pl. *Elnökkisasszony, 120-as tempó, Fizessen, nagysád!*), a férfiakon bosszút álló öntudatos hajadont (pl. *A csúnya lány* [1935, r. Gaál Béla], *Édes a bosszú* [1937, r. Vaszary János]), de a férfi-nő viszonyokat az emancipáció terepének tekintő harcos lányokat is (pl. *Viki* [1937, r. Keleti Márton] vagy *Édes ellenfél* [1941, r. Martonffy Emil]).

Az *Édes ellenfél* kifejezetten női emancipációs történet, mely sajátos módon jeleníti meg a konzervatív társadalmi normák elleni harcot. A műben Bojár Kálmán, jómódú és tekintélyes fiatalember, a Családvédelmi Liga elnöke beszédet mond a rádióban, melyben kiáll amellett, hogy a nőknek munkavállalás helyett otthon, a főzőkanál mellett lenne a helyük és sok gyereket kellene szülniük.¹¹ Ennek következtében Kovács Mancsi, a szegény fűszeres lánya nem kapja meg a neki ígért tisztviselői állást, és elesik a várva várt keresettől. A lány bosszút forral, és a feldühödött nőket összetrombitálva szabályosan megostromolja Bojár Kálmán házáat, megdöbölja tojással az előkelő fogadásra induló férfit, tönkreteszi a miniszterrel alakuló jó kapcsolatát, összeveszíti a menyasszonyával és minden téren feldúlja az életét. A történetet felkapja egy újságíró és egy fotóriporter, így a nemek küzdelme kezdettől fogva a széles nyilvánosság előtt zajlik. A lány harciasan kiáll az igazáért az újságírók és a bankelnök előtt, és azt bizonygatja, hogy a mai nőknek nem körömlakkra, hanem megélhetésre kell a saját kereset, a fiatal férfiak pedig nem is akarják őket elvenni, mert csak szórakozni akarnak, és felháborí-

10 A kor magyar screwball vígjátékairól lásd Lakatos Gabriella írását. Lakatos: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit”.

11 Ez a beszéd nyíltan megidézti az 1920-as években az irodalomban és a különböző folyóiratokban is gyakran felbukkanó népszerű állásfoglalást, mely azt hangoztatta, hogy ideje a háború alatt mobilizált nőket demobilizálni és „rehabilitálni a modern irodalomban elhanyagolt nőtípust, a háziasszonyt ... mert a dolgozó és tanuló nő nem segítője a férjnek és nem jó anya”. Lásd: Sipos Balázs: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban. Egy nő történeti szempontú médiatörténeti vizsgálat. *Századok* 148 (2014) no. 1. p. 14.



Karosszék (Szelezky Zita)

tónak tartja a nők hátrányos megkülönböztetését a munkaerőpiacon. A harcias lány bosszúból több ponton direkt megalázza a megdöbbenéstől szóhoz sem jutó férfit. Jelképes mozzanat, amikor a szakácsnő segítségével a házba bejutó Mancsi felölti a férfi frakkját, cylindert és cipőjét, a férfiúi státuszszimbólum eme külsőségeiben a férfiakat kifigurázó táncot lejt, majd módszeresen megsemmisíti az öltözk minden egyes darabját. A történet azonban egy ponton sajátos fordulatot vesz: Bojár Kálmán békét ajánl, hogy megszabaduljon a nőtől, és megkérdezi tőle, hogy munkát szerezzen neki vagy férjet. Mancsi röpké gondolkodás után a férjet választja (mondván, hogy „*az mégis tartósabb*”), és innentől a történet arról szól, hogy Bojár hogyan próbálja kiházasítani a lányt, míg végül maga veszi el. A nyílt emancipációs harcról szóló történet így sajátos véget ér: a női jogok élharcosának beállított Kovács Mancsi boldogan vonul el vidékre legfőbb ellenfelével, hogy visszatérjen a főzőkanálhoz, gyerekeket szüljön és kicsirkéket neveljen.

A hasonlóan öntudatos karaktert középpontba állító *Karosszék* (1939) a női önállóság filmje. Talán nem véletlen, hogy éppen az a Balogh Béla rendezte, aki számos művében érzékenyen reagál egyes társadalmi problémákra, és kiáll az elesettek, kiszolgáltatot-

tak mellett. A történetben Klári, a csinos, fiatal úri-asszony elmegy egy árverésre, ahol licitál egy antik karosszékre, ám egy fiatal építész mérnök, Orosz András is magának akarja a darabot, és ezért versengés alakul ki közöttük, míg végül Klári méregdrágán jut a székhez. Otthon férje rettenetesen leszidja, és el akarja adni a karosszéket a mérnöknek, míg a szék többszöri ide-oda hurcolása után Klári megsértődik, és hazaköltözik az apjához. Elválnak a férjétől, és a mérnök, aki a széket csak ürügynek használta, hogy megismerkedhessen a nővel, végre feleségül veheti. A történet több, a korban szokatlan elemet tartalmaz. Először is a házaspár közötti vita nem a székről, hanem nyíltan a női önállóságról szól. A férje folyton gyerekként kezeli Klárit, kioktatja, leckézteti, leszidja, meg akarja nevelni, Klári pedig azért ragaszkodik a székhez, hogy megmutassa, neki is lehetnek önálló döntései, és nem hagyja, hogy mindenben a férje irányítsa. A helyzet attól különösen kiélezett, hogy Klári a saját pénzéből vette a széket (apjától kapta a pénzt születésnapjára), és a férje még ezt sem engedi saját vágyai szerint elkölteni. A vita végső soron arról szól, lehet-e a nőnek egyáltalán saját tulajdona a házasságban, mivel Klári azért nem említette férjének az ajándékba kapott összeget, hogy az ne vegye el tőle, és a férj az asszony

által vásárolt szék nem hajlandó megtérni a lakásban. Ebben a tekintetben a film erősen a női jogok mellett teszi le a voksot, hiszen a férjet állítja be ellenszenvesnek, erőszakosnak, rideg, érzéketlen alaknak, aki nem szereti, csak a legapróbb részletekig uralni és irányítani akarja a feleségét. A történetben szokatlan elem, hogy a mérnök annak ellenére akar újra találkozni a nővel és udvarolni neki, hogy megtudja, férjnél van, az apja pedig úgy fogadja vissza gondolkodás nélkül a férjét faképnél hagyó lányát, hogy meg sem kérdezi, min vesztek össze. Bár a film nyíltan nem mondja ki, de ezekkel az elemekkel azt sugallja, hogy egy rossz házasságból joga van a nőnek kilépni, a boldogság és házastársi szeretet hiánya önmagában is elegendő ok a válásra (amit egyébként a kor jogrendje még nem ismert el válási indítékként¹²). A nők önállósága tekintetében az alkotók állásfoglalása ugyanakkor meglehetősen ambivalens. Klári viselkedése ugyanis tényleg gyerekes, a néző sem képes nem örülni az öt száz pengő elköltésének egy székre. A férjével folytatott viták során makacs gyerekként viselkedik, aki dacból és sértődöttségéből ragaszkodik a végsőkéig a székhez, akár azon az áron is, hogy erre rámege a házassága. Klári válása után sem nyer nagyobb önállóságot. Apja házába hazaköltözve visszakapja a régi szobáját, a régi tárgyait, apja és a szolgálók újra a család lányaként kezelik, vagyis visszakerül a házassága előtti, apja által eltartott hajadon állapotába (amit erősít az is, hogy apja lemond a neki járó tartásdíjról, és vállalja, hogy ismét ő fogja eltartani). Klári nem is vágyik másra, ő ettől maradéktalanul boldog. Amikor a mérnök udvarolni akar neki, apjától kér erre engedélyt, a férfinak az apa rokonszenvét kell elnyernie. A film végén pedig úgy kéri meg a nő kezét az apjától és úgy kezd el kettejüknek házat építeni, hogy meg sem kérdezi Klárit, hozzá akar-e menni. A második házasság ily módon a két férfi megállapo-

dásaként jön létre, és bár boldogságot fog hozni a hősnő számára, ez a befejezés végső soron a visszajára fordítja a kemény női emancipációs történetet. A *Karosszék* jól mutatja a korban a társadalmi elvárások megkérdőjelezésének korlátait. Bár a történet nagyon közvetlenül és határozottan áll ki a nők jogai és cselekvési szabadsága mellett, a kor női viselkedésével szemben támasztott elvárásait csak mérsékelten meri felrúgni, és végső soron a férfiak döntési pozíciójának megerősítésével zárul.

Összegzés

A különböző példákat végignézve láthattuk, hogy a kor vígjátékai a női társadalmi szerepek igen széles skáláját ábrázolják (és ne feledkezzünk el arról sem, hogy tanulmányunkban most csak a főszerepekben felbukkanó női karaktereket elemeztük részletesen). Bár a korszakot tárgyaló szakirodalom és a közvélekedés is úgy tartja, hogy a kor vígjátéka a polgárlányok idealizált házassági történeteit mutatja be, ezekkel szemben számos érdekes ellenpéldát lehet felvonultatni, bár az kétségtelen, hogy bizonyos társadalmi rétegek vagy foglalkozáscsoportok (például a gyári munkásnők) nem léteztek a korszak vígjátékai számára. A korban megszokott nőszerepektől eltérő személyiségeket ábrázoló filmek közül egyedül a screwball komédiák termeltek ki nagyobb számú sorozatot (mintegy két tucat művet), azonban ezeknek sem mindegyike lázadt közvetlenül a társadalmi elvárások ellen. Az elemzett példák egy része inkább kivételnek számít a korban. Bár az 1931 és 1944 közötti korszakban készült filmek sikerességéről nehezen tudunk képet alkotni, az egyes tematikák ismétlődéséből, sorozatindító képességéből lehet következtetni a művek népszerűségére. Míg a *Meseautó* kifejezetten

12 A korabeli törvények csak olyan erős indokokat fogadtak el válókként, mint a házasságtörés, a fizikai bántalmazás, az egyik fél öt évnél hosszabb börtönbüntetése vagy erkölcstelen életvitele, illetve a házastárs indok nélküli elhagyása. Miként azt Gyáni Gábor kifejti, mivel ez utóbbi volt a legrugalmasabban értelmezhető és ez járt a legkisebb botránnyal, így a gyakorlatban a felek sok különböző ok miatt választották egyszerűen azt, hogy elköltöznék párjuktól, és ez alapján párjuk kérhette a házasság felbontását. A *Karosszék* történetében is pontosan ezt láthatjuk. Lásd ehhez: Gyáni Gábor: *Hétköznapi Budapest. Nagyvárosi élet a századfordulón*. Budapest: Városháza, 1995. „Házasságok kötése és bontása” c. fejezet. p. 26.; illetve Dr. Cserbáné Dr. Nagy Andrea: *A házassági jog kodifikációi*. PhD-értekezés, Miskolci Egyetem, Állam- és Jogtudományi Kar, 2012. pp. 36–38.

archetípusképző film¹³, amelynek történeteimeit nagyszámú film másolta, a jól szituált vénkisasszony-karaktereket vagy a karrierre vágyó nőket bemutató művekre csak szórványos példákat találhatunk. A motívumok előfordulási gyakorisága azt engedte feltételezni, hogy az ilyen rendhagyó nőfigurák ábrázolása kockázatos lehetett a korban, amelyet a filmek finanszírozói, készítői sem erőltettek túlságosan, és a közönség sem fogadta őket annyira jól, hogy ismét elővegyék ezeket.

A kor vígjátékairól egyértelműen kijelenthető, hogy azok a férfiközpontú, patriarchális társadalmi rend megerősítését szolgálták. A különböző nőfigurákat felvonultató filmek abban térnek el egymástól, hogy mennyire közvetlenül és milyen módon szolgálják ezt a célt. A *Meseautó* mintáját követő filmek közvetlenül teszik, mivel ezek a klasszikus férfi- és női szerepeket emelve piedesztálra, a házasságot minden korabeli nő egyetlen fontos céljaként prezentálva erősítik a fennálló szokásjogot. Ebben a berendezkedésben a férfi a család pénzkereső tagja és eltartója, a nő feladata a háztartás és a család gondozása, és a fiatal nők csak potenciális feleségjelölteként, illetve egyes esetekben ennek révén a család felemelkedésének letéteményeseiként jelennek meg. Saját vágyaik csak ezen kereteken belül jelenhetnek meg, ezért is lett a kor vígjátékainak legfőbb témája a szerelem beteljesülése, mint szinte az egyetlen olyan szféra, ahol az igen limitált cselekvési téren belül is teret kaphatnak a női vágyak. Bár a filmek legtöbbször a női főszereplő szemzőgéből ábrázolja az eseményeket, és a történetmesélés a vele való azonosulást indukálja, a kor vígjátékai mégis a női cselekvési potenciál és élettér keretek közé szorítását segítik elő.

A tradicionálistól eltérő nőfigurák ábrázolásánál sajátos ambivalenciát figyelhetünk meg. Egyfelől a rendhagyó női karaktereket bemutató filmek mindig valamennyire megkérdőjelezzik a fennálló rendet, némely esetekben egészen nyíltan (mint például az *Édes ellenfélben* vagy a *Karosszékekben*), máskor burkoltabban (mint például a *Mai lányok* vagy az *Afrikai*

vőlegény esetében), ám a kivételek bemutatása mindig azt sugallja, hogy nem a fennálló rend az egyedül lehetséges működési forma. A sikeres karriert építő vagy jól menő vállalkozást működtető nők még ritkaságszámba mennek a kor filmművészetében, ám erősebben kezdik ki a férfiak domináns pozícióját, mint a screwballokban gyakran bemutatott gazdag hisztérikák, akik csak szeszélyből vagy daczból harcolnak a férfiakkal, és végül behódolnak nekik.

Másfelől a kor vígjátékai csak igen korlátozottan érvényesítik a fennálló patriarchális rend kritikáját. A lázadó vagy önálló nőfigurák történetei rendre azzal végződnek, hogy a nő visszakérül a társadalom által elvárt pozícióba, feladja karrierjét, vállalkozása, családi cége vezetését férje veszi át, és ezáltal a gyakorlatban a vagyona fölött is ő diszponál. Amennyiben a hős nő nemek közötti párharcba bonyolódik, és nyíltan küzd a férfiak ellen, akkor a történetek a női karaktert nemcsak vesztes pozícióba hozzák, de meg is büntetik (a screwball komédiák esetében akár fizikailag is). Így valódi női karrier-történetekről vagy emancipációs történetekről a kor vígjátékai esetében nem igazán beszélhetünk, maximum ezek kísérleteiről vagy kezdeményeiről.

A kor filmvígjátéka a férfidominanciát erősíti, ezáltal igazodik a kor társadalmi viszonyaihoz. A filmes ábrázolások iránya párhuzamba állítható azzal, amit Sipos Balázs a nőfigurák Horthy-korbeli médiaábrázolásával kapcsolatban megállapít: a kor sajtótermékei reflektáltak a női szerepek folyamatban lévő átalakulására, egyaránt bemutatták a konzervatív és modernebb nőtípusokat, sőt a szerzők állásfoglalásai a helyes nőszerepekkel kapcsolatban nem is voltak egységesek. Már ábrázolták az új nő típusát, de idegenkedéssel fogadták, és inkább „a hibrid típusokat népszerűsítették, azaz a se nem tradicionális, se nem a minden szempontból új nőtípusokat”.¹⁴ Azonban a korábbi feminista áramlatokra és a nők háború alatti mobilizációjára való ellenhatásként az 1920-as években elindult a nők kulturális és politikai demobilizációja, visszaszorítása a hagyományos nőszerepek (feleség-anya) keretei közé, és ez a trend az 1930-as években is folytatódott.¹⁵

¹³ Lásd erről: Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben*. pp. 11–12.

¹⁴ Lásd: Sipos: *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban*. pp. 32–33.

¹⁵ *Ibid.* p. 9. és 33.

Vizsgálatunk érdekes kiterjesztése lehetne a nőfigurák elemzése a többi műfajban. Mivel a melo-drámák számos femme fatale vagy a férfiakat vesztükbe vivő nőalakot vonultatnak fel, a férfi-nő viszonyok ábrázolása ott nyilvánvalóan más képet mutatna. Érdekes kérdés lenne, hogy a hagyományos férfi-nő kapcsolatok megkérdőjelezése mennyire nyílt más műfajokban, és hogy ott is a hagyományos viszonyok restitúciójával végződnek-e a történetek. Ennek vizsgálata azonban már egy másik tanulmány tárgyát képezhetné.

Györgyi Vajdovich

Modest Secretaries and Coquette Millionaire Girls

Representation of Female Figures in Hungarian Comedies between 1931 and 1944

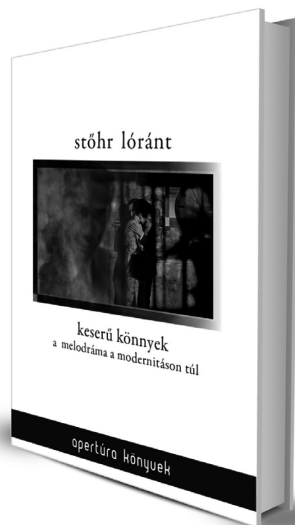
Györgyi Vajdovich's essay examines comedies, the dominant genre of the Hungarian film industry between 1931 and 1944 from the point of view of the representation of female characters. Almost all comedies of the time put into the centre of the plot or include some love story, and 85% of them take place in contemporary time and well-known locations. 64% of the comedies represent a middle-class, 19% an upper-class heroine, and only 6 films take a lower-class woman as a central character. Working class and peasant women are absent from comedies of the time, lower classes are mostly represented by maidservants, who generally appear as side characters in these films.

Comedies of this period are generally considered as stories representing the dreams of middle-class women, such as office girls, secretaries or daughters of middle-class families hoping for a rich or upper-class husband. *Dream Car* (1934) is considered as a model of such love romances. Heroines of these films are modest, shy and very virtuous girls of moderate income. They only work until their wedding day and are ideal choice for a future wife and mother, and they strive to get a better life through a good marriage.

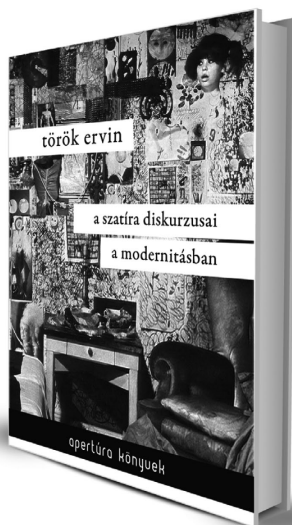
Alternatives of this type of female figure are present in a smaller number of films. In about 20% of the comedies the conflict is created by the social or financial difference of a rich and/or upper-class girl and a poor and/or lower-class man. In such cases men always have to prove that they could be equal of their beloved, either by having a profitable invention or starting a flourishing business. Rich heiresses are frequently represented as immature and temperamental, who need a husband to regulate their life and take over the family business. Young emancipated or self-supportive working women are represented as unhappy individuals, whose life can only be complete if they find a husband and can renounce to their job in favour of their family. Well-earning, middle-aged, unmarried women generally appear as comic figures and create potential brides for middle-aged poor men, but these romances are mostly shown in a sarcastic tone.

All these films reenforce traditional social roles, according to which a woman can have one single mission: being a faithful housewife and mother who cannot be happy by making a career, and who willingly renounces to taking her own decisions and comply with the expectations of patriarchal society.

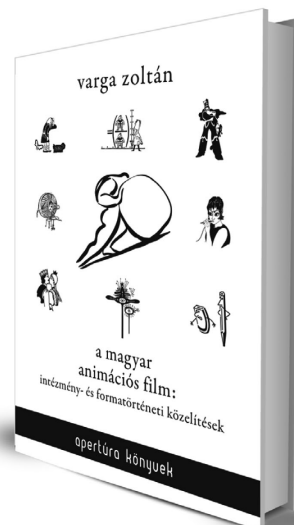
Apertúra könyvek - eddig megjelent köteteink



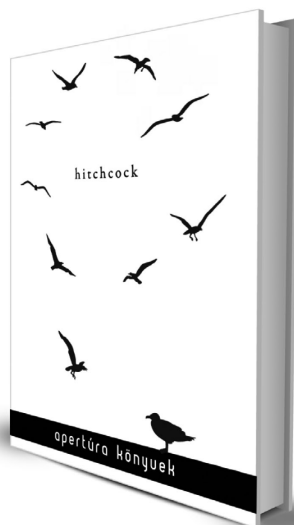
Stóhr Lóránt: Keserű könnyek.
A melódramma a modernitáson túl



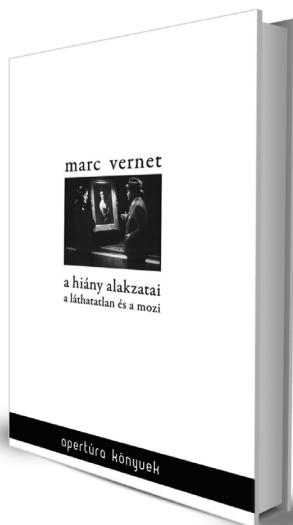
Török Ervin: A szatíra diskurzusai a
modernitásban



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



Hitchcock. Kritikai olvasatok



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



Verbális és vizuális narráció.
Szöveggyűjtemény

Győri Zsolt

„Tibi, sok nekünk ez a meló!”

Gengszterábrázolás és maszkulinitáskonstrukciók a magyar filmben

Bevezető

A *Papírkutyák* (Gyöngyössy Bence, 2008) emlékezetes jelenetében Kuplung (Mucsi Zoltán) és Csumpi (Scherer Péter) a megélhetési harcművészet kemény világából ad könnyfakasztó ízelítőt a falunapra felállított színpadon kéttucatnyi néző előtt. Az imitált utcai harc, a cserépléctörés fejjel/háttal/sípcsonttal, valamint egy égő gázbeton téglá szétfejelése Kuplungot legyűrhetetlen feladat elé állítja, a nézőket pedig egyre hangosabb együttérzésre ösztönzi; leszakadt veséje, letört foga és megpörkölt arcbőre ellenére akár emelt fővel is távozhatna a színpadról. Végül is megpróbálta. A Scherer alakította figura meg is jegyzi, „Té, énszerintem rendben volt, nem Kuplung? Vették nagyon.” –, mire a fizikailag és lelkileg összetört Kuplung elhaló hangon csak annyit válaszol: „Hagyjuk.” A jelenet érzékletes példája a jelen tanulmányban vázolt problémáknak, a férfiasság filmes ábrázolásának hazai gengszterfilmekben és vígjátékokban. A félresikerült előadásban megjelennek a nagyravágyó álmokat kergető kisstílusú gengszterek, jellegzetes magyar terek, a tragikomikus helyzetek, a nyelvi humor, a látványorientáltság és a támogató, bár nem túl nagy igényeket támasztó közönség. A Mucsi és Scherer közötti impulzív és a rendszerváltás utáni filmvígjáték legkiforrottabb játékapcsolatának köszönhetően a jelenet bár nem erőltetett, az örök vesztes kisemberről formázott figuráknak alapvonása a megfeszített bizonyítási vágy. Akárcsak a magyar gengszterfilmnek, mely a napjainkig alulreprezentált műfaji kínálatban meglehetősen markánsan képviseli magát, ugyanakkor ihletet gyakran a nézők körében népszerű külföldi kultuszfilmekből merít. A nyugati filmkultúrán felnőtt közönség bizonyára elégedettséggel nyugtázná, ha a magyar műfajfilm a nyugatiak

ötletességét, képi bravúrijait, kiforrott cselekményvezetését és karakterábrázolási megoldásait imitálná, de néhány kivételtől eltekintve ez még várat magára.

A nyugati előképek imitációjának vizsgálata nem kerülheti meg a kérdést, hogy reflektált vagy reflektálatlan kölcsönzésről van szó. A Koltay Róbert rendezésében 2012-ben elkészült *Magic Boys* Michael Madsen és Vinnie Jones vendégjátékával például nyíltan vállalja Tarantino és Guy Richie hatását. A *Papírkutyák* fentebb felidézett jelenetének méltó párja lehetne a Dávid (Pindroch Csaba) és Zoli (Szabó Győző) tolmácsolásában a helyi maffiafőnök tiszteletére előadott chippendale tánc. Az extravagáns női ruhákba öltözött, dívának sminkelt, ám a színpadon egy fóká kecsességével mozgó pocakos férfitest egyszerre feminizált és infantilizált: a voyeurisztikus tekintetek számára felkínálkozva neveltség tárgyává válik. A kulturális sztereotípiákra és imaginációkra tudatos reflexió történik, azok diszkurzusába a filmkészítő szándékosan lép be. A kelet-európai férfiasságot eltárgyasító s leértékelő nyugati fogyasztói társadalom, úgy vélem, a magyar gengszterfilm újabb metakommentárjaként értelmezhető; egyszerre fejezi ki a közönség minőség iránti vágyát és e vágy rendező általi felfüggesztését és beteljesíthetlenségét: nem véletlen, hogy a vetkőzőjelenetek helyszíne az Utopia nevű bár. A magyar gengszterfilm maga is egy utópikus térbe invitál. A nyugati minták imitálásával egy minőségre vonatkozó ígéretet tesz nézőjének, a bűnről és a bűnözőről való beszéd iránti társadalmi igényt háttérbe szorítva pedig kulturális képzeteket, vágyakat és félelmeket visz színre. Ezen performatív gesztusok közül engem leginkább a férfiasságra irányuló fantáziák és imaginációk érdekelnek, a nemi viszonyok maszkulinitásábrázolásokban tetten érhető átstrukturálódásának kérdései¹, illetve a

1 Ezekkel a kérdésekkel foglalkozik Kalmár György „Apostate Bodies: Nimród Antal's Kontroll and Eastern European Identity

gengszterképben megképződő társadalmi reflexió vagy annak hiánya.

Műfajelméleti munkájában Dominic Strinati a műfajokat egy játékfilmeket gyártó profitorientált intézményrendszer és változó elvárásokkal bíró közönség találkozási pontjain formát öltő szövegkorpuszként definiálja. A hollywoodi filmek, mondja, „történeteket mesélnek, álmokat és ideológiát teremtenek, miközben maguk is ezek termékei”², ideológiákat, kulturális imaginációkat fejeznek ki és ezek kontextusába ágyazódnak, egyéni befogadók igényeit elégitik ki, de a populáris kultúra kollektív rítusaiként teszik ezt. Strinati számára a műfaj azért fontos szociológiai kategória, mert „a kulturális termelés és fogyasztás társadalmi viszonyainak fontos vetületét képviseli”.³ A műfajok kultúrákritikai olvasását ütközőzóna-szerűségük teszi lehetővé, a mód, ahogy értékrendeket, attitűdöket, normákat, képzeteket, vágyakat, félelmeket és identitásstratégiákat találkoztatva kirajzolják a közgondolkodás alapszövetét. A gengszterfilm elsősorban a férfibeállítódások, a maskulin habitusok társadalmi természetét és működését teszi láthatóvá; a városlakó férfi hősök és közösségek történetei ugyanakkor a férfissághoz kapcsolódó társadalmi imaginációkból és kulturális képzetekből táplálkoznak, a tömegkulturális kompozit egyszerre férfiteremtő és férfifaló, maskulintáskonstrukciók termelője és fogyasztója.

A populáris kultúra egyszerre működik tükörként és képernyőként, ábrázolásaiban a mindennapi jelenségek meseszerűvé, a tények élménnyé válnak, a valóság darabossága és karcossága kisimul és lekerelkedik: a tükörkép vágyképpé alakul és vissza. Ez a dinamika érdeklí Király Jenőt is a tömegfilm világgépének és logikájának vizsgálatakor: „[a] fantáziatárgyat mi teremtjük, de mintha találnánk, mi jelenítjük meg, de

mintha ő jelenne meg, a fantáziavilágban mindenhatóak vagyunk, de mintha tehetetlenek volnánk.”⁴ A fantáziavilág léttámasza a szubjektum vagy közösség, ami vágyakat sző, ugyanakkor a populáris kultúra nemcsak megszépít, de a fantázia valóságviszonyát is felügyeli, csak azt asszimilálja a vágyakból, ami konszenzuális. A fantáziarealizmus létmódjának tehát lényegei eleme az előreutalás, mely – Király szavaival – „a soha teljesen nem megismert tárgyra utal, a soha teljesen be nem fejezett megismerés aktusaként, a tárggyal kapcsolatos további vizsgálódó, kísérletező, átalakító reakciókra számítva”⁵, ugyanakkor társadalmi kontroll is. A populáris kultúra a társadalmi vágyak felügyelőjeként kiválogatja a közös álmodáshoz túl éretlen vagy éppen túl érett imaginációkat, a nyers, illetve az elgyengült vágykivetüléseket. Ezeknek a szélsőséges és normateremtésre-normakövetésre alkalmatlan imaginációknak a leselejtezését, valamint a közösségi értékrendbe beilleszthető ideálok megtartását a populáris film társadalmi funkciójaként értelmezhetjük. Ezt sugallja Gilles Deleuze a műfajfilm amerikai kultúrába ágyazottságára vonatkozó megállapítása: „a közösség csak addig egészséges, ameddig képes még bizonyos megegyezésre jutni, amely lehetővé teszi számára, hogy illúziókat tápláljon önmagáról, motivációiról, kívánságairól és vágyairól, értékeiről és ideáljairól: ezek »életfontosságú« illúziók, realista illúziók, igazabbak, mint a szintiszta igazság... nem lehet az amerikai álom szemére vetni azt, hogy álom csupán: az akar lenni és minden erejét abból meríti, hogy álom.”⁶

A gengszterfilm a tömegkultúra perifériáján nyers és szélsőséges fantáziákat fejez ki. Ezek túlnyomó része patriarchális férfifantázia, hegemon maskulin beállítódás. „A gengszter világa nő előtti világ”⁷ – írja Király Jenő, és a klasszikus hollywoodi kánonból hozott példái

Politics” című tanulmánya. In. Andrea Virginás (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. pp. 112–130.

2 Strinati, Dominic. *An Introduction to Studying Popular Culture*. London: Routledge, 2000. p. 26. (saját fordítás – Gy. Zs.)

3 Ibid. pp. 48–49. (saját fordítás – Gy. Zs.)

4 Király Jenő. *Frivol műzsza. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. I–II. kötet. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. p. 49.

5 Ibid. p. 18.

6 Deleuze, Gilles. *A mozgás-kép*. (ford. Kovács András Bálint) Budapest: Palatinus Kiadó, 2008. p. 186.

7 Király. p. 376.

(különös tekintettel a pre-code filmekre) azt bizonyítják, hogy ezek a filmek úgy ábrázolják a bűnözőt, mint akinek – egyaránt felemelkedésében és bukásában – a magában lakozó nőt, a feminizálódás és infantilizálódás démonát kell legyőzni. Az aranyélethez vezető úton dühödt kegyetlenséget gyakorolva és a szerelmet visszautasítva, míg a halálhoz vezető úton könnyek, érzelmek és megtántorodás nélkül kell haladnia. A gengszterfilm társadalomkritikáját a férfi-női habitus szembeállításához hasonló, karakteres ellentételezések jellemzik, sőt e kettősség a műfaj alaptermészete, létmódja. A gengszterfilm képviseli legtisztábban a skizofrén közgondolkodást, a bűnöző okozta társadalmi kár és az általa megtestesített szimbolikus kulturális értékek (törvényfelettség, függetlenség, individualizmus, férfiasság) közötti ellentmondást, más szavakkal, a marginalizáló irányába ható morális diskurzus és a hőstípus kulturális integrálása iránt elkötelezett imaginációk szembeállítását. Mindezt Robert Warshow a „The Gangster as Tragic Hero” című tanulmánya a mindennapi élet átpolitizáltságát hangsúlyozva fogalmazza meg: „[a] modern egalitáriánus társadalmak, legyenek azok akár demokratikusak, akár autoriterek, a lakosság boldogabbá tételével kívánják magukat legitimálni. A modern állam sokat hangoztatott és alapvetőnek feltüntetett funkciója nem csupán a társadalmi viszonyok, hanem általában az emberi élet minőségének és lehetőségeinek a felügyelete ... Amikor egy amerikai vagy orosz állampolgár boldogtalan, ezzel a társadalom iránti bűjtött kritikát is megfogalmaz, következésképpen alapvető szükségletté válik, hogy minden állampolgár kötelességének tekintse jól érezni magát.”⁸ Warshow értelmezésében a gengszter alakja az amerikai városi öntudat marginalizált (ám teljesen nem elfojtható) szegletét fejezi ki, azt a kimondatlan felismerést, miszerint a demokrácia egalitarizmusa üres retorikai toposz és a morális pánik, a nyomában születő cenzúrával egyetemben a kiváltságos társadalmi csoportokat támogatja, hovatovább egy egyenlőtlen gazdasági és

társadalmi rendszert konzervál. A gengszter, bár leszámol az osztálytársadalmi boldogság illúziójával, de ahogy a valós siker megteremtésének útjára lép és kiemelkedik a tömegből, mélyebben rejlő előítéletek áldozatává válik. Warshow szerint a korai gengszterfilmben a társadalmi felemelkedés természetesen vezet bukásához. A gengszter nem azért bukik el és válik tragikus hőssé „mert az eszközei törvénytelenek”, hanem, mert „[a] modern tudat mélyebb rétegeiben minden eszköz törvénytelen, az érvényesülés bármely kísérlete erőszakos cselekedet.”⁹ A gengszter a modern városlakó örök dilemmáját, hovatovább kilátástalanságát kristályosítja ki, hiszen egyfelől megéli a város tereiben eljelentéktelenedő, személyes és intézményes viszonyában kiszolgáltatottan sodródó átlagpolgár frusztrációját, másfelől felemelkedésének demonizáltságával tulajdonképpen sikerének köszönhetően bukik el. E gondolatmenet szerint a gengszter a modernitás kulcsszimbólumának, a városnak a tragikus hőse; ennek a túlkormányzott és minden szegletében felügyelt társadalmi létnek fejezi ki a nihilista esszenciáját: „a város végső jelentése az anonimitás és a halál.”¹⁰

A modern városlakó számára a gengszter nem közömbös embertípus, saját imaginációit és félelmeit testesíti meg, a figurát jellemző ellentmondások és kettősségek önnön életének alaptapasztalatát fejezi ki. Ami Warshow-nál a felismerés mozzanataként jelenik meg, Királnál a feloldozás ígéretként: „A gengszter fekete bárány, a néző pedig végigmegy vele az úton, hogy gengsztertestvére áldozatának tanulságaként mindent visszanyerjen megtérőként ... amint kifejezünk, szavakba foglalunk, s ezzel feltárunk, kiadunk a társadalomnak, a közös ítélet tárgyaként, mindezen ezzel már túl is vagyunk: mindama emberi erőknél, melyeket közszemlére bocsátottunk, már nem vagyunk rabjai, már nem bennünk dolgoznak, kiállítottak a szavak ketrecébe, az emlékek állatkertjébe, szomorú vadállatokként, rabul ejtve, akik már nem mi vagyunk.”¹¹

8 Warshow, Robert. „The Gangster as Tragic Hero.” In *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2001 [1948]. pp. 97–103. p. 97. (saját fordítás – Gy. Zs.)

9 Ibid. 103. (saját fordítás – Gy. Zs.)

10 Ibid. 102. (saját fordítás – Gy. Zs.)

11 Király. p. 371.

A gengszter iránt érzett felszabadító együttérzés ugyanakkor nem kizárólag a bűnözés világában megrekedt, a hatalomvágy és kegyetlenség által rabul ejtett figurára irányul, hanem a féktelen, érzelemmentes, önkontrollt gyakorolni képtelen, akaratát fegyverekkel érvényesítő férfiasságra, a tragikus férfi hősre. A gengszterlélet civilizációs alaptapasztalatként jellemző Warshow és annak archetipikus vonásait, beágyazottságát hangsúlyozó Király mellett megvilágító erejűnek tartom Hadas Miklós *archaikus libido dominandi* fogalmát, vagyis a habitusként, „a létföltételek strukturális kényszerei által meghatározott tartós beállítódásként”¹² értelmezett maskulinitást. A klasszikus gengszterhős a hegemon férfi-beállítódás megtestesítőjeként és a városi erőszakmonopólium centrumaként a középkori laikus társadalomban hasonló helyzetben lévő rablólovag hadasi jellemzésével állítható párhuzamba. Archaikus-sága a nyers, fizikai erőszakhoz fűződő viszonyában érhető tetten, ugyanakkor a férfi ahistorikus esszenciájaként történő filmes megidézése fontos tünet, ami az ősi férfihabitus történelmi átalakulásának, a demaskulinizáció folyamatába helyezve nyer jelentést. A maskulin habitus gengszterfilmes ábrázolása arra a civilizációs folyamatra utal, ami – Hadas szerint és Norbert Elias nyomán – az agresszív készlettség semlegesítését és elfojtását, a férfi domesztikációját és társas lényé alakítását célozza. Az évszázadokon keresztül gyakorolt társadalmi és kulturális erőszakkontroll sikerét pontosan az *archaikus libido dominandi* időszakos felszínre törése, Hadas metaforájával élve a férfihabitus mint szunnyadó vulkán alkalmi kitörése jelöli. A klasszikus mozi gengszterfigurája egy ilyen kitörés, az elfojtott maskulin diszpozíciók agresszív, a populáris kultúra által közvetített megmutatkozása, ami nem a maskulinista ideológia, a rendszerszintű férfiuralom és a patriarchátus megkérdőjelezhetetlenségét, hanem azok gyengeségét nyilvánítja ki, egy csendben zajló folyamat zajos, de pillanatnyi megakadását.

Tanulmányom abból indul ki, hogy a gengszterfilm-történet egyben a maskulinitásalakzatok átalakulásának a története. A férfiképet konstruáló interdependenciák differenciált rendszerét (beállítódásalakzatokat) Hadas, bár évezredes történeti mintát elemezve vázolja, úgy gondolom, hogy a műfaj mindössze évtizedeket felölelő történetében hasonló folyamatok és átalakulások zajlanak. Könyvének előszavában Fran Mason is arra figyelmeztet, hogy a gengszterműfajt hiba „konvenciók ahistorikus rendszereként felfogni, az sokkal inkább egy változékony és rugalmas keret, ami ideológiai, társadalmi, és kulturális gyakorlatok változására rezonál”.¹³ Ezek a változások, értelmezésemben, a hegemon maskulinitás erős és annak meggyengült változata közötti ingaszerű mozgásként írhatóak le, melynek jelen tanulmány csak jelzésértékű bemutatására vállalkozik. Hasonló mozgásokat hangsúlyoz Hadas is: „[a] demaskulinizáció folyamata ugyanakkor nem lineáris jellegű, hanem remaskulinizációs jellegű hullámmozgásokkal tagolt változássorozat.”¹⁴ Gondolatmenetem szempontjából az ezredforduló gengszterfilmjei és a bennük megjelenő maskulinitásalakzat bír kiemelt jelentőséggel, hiszen ezek a nyugati filmek jelentik a kortárs magyar gengszterfilmek és vígjátékok számára a legfontosabb mintát. Ugyanakkor a maskulinitásábrázolás történetiségében tetten ért ingamozgást a hazai gengszterfilmes mégoly karcsú kánonjára is érvényesnek érzem. A maskulinitásképzetek erős vagy gyenge változata a férfiasságdiszpozíciók társadalmi funkcióira mutat rá, kulturális megkonstruáltságuk a nemek társadalmi diskurzusáról kínál láttelelet.¹⁵

Nyugati minták ingamozgásban

27

Warshow fentebb idézett műve a klasszikus gengszter-ábrázolás alapján, a társadalmi bűn és közösségi erények szembeállítottóságát alapul véve értelmezi a

12 Hadas Miklós. „A vulkán megszelídítése. Adalékok a nyugati férfi-beállítódások hosszú távú átalakulásának vizsgálatához.” *Erdélyi Társadalom. Társadalomtudományi szakfolyóirat* 14.1 (2016). pp. 217-237. p. 222.

13 Mason, Fran. *American Gangster Cinema. From Little Caesar to Pulp Fiction*. New York: Palgrave, 2002. p. 6. (saját fordítás – Gy. Zs.)

14 Hadas Miklós. „A demaskulinizáció folyamata.” *Educatio* 2016/4. pp. 527–537. p. 528.

15 vö. Kalmár. p. 113.



A játéknak vége (Lee Marvin, Sharon Acker)

bűnöző figuráját. A Hays-kód képviselte filmipari öncenzúra éveiben a társadalmi erkölcs és törvényesség bomlasztójaként ábrázolt gengszter erényeit, például a sikerorientáltságot és az önmegvalósítás iránti hitet háttérbe szorították a negatív karaktervonások, úgymint a kispolgári értékrend, valamint az ódivatú – a civilizált és domesztikált ember számára elfogadhatatlannak ható – fizikai erőszak. A figura ábrázolása a konzervatív és a klasszikus kriminológia-paradigma (Cesare Beccaria, Jeremy Bentham) felfogását tükrözi, mely szerint „*az emberek racionális lények, akik képesek különbséget tenni törvényes és törvénytelen cselekedetek között, ezért teljes felelősséggel rendelkeznek tetteik felett*”.¹⁶ A nézetet, miszerint a bűnöző a társadalmi szerződés önkényes megszegésével válik a társadalomra veszélyessé, alapjaiban kérdőjelezték meg

a kvantitatív kutatási módszereket preferáló pozitivista irányzat a bűntények társadalmi dimenziójára és dinamikájára vonatkozó kutatásai, egyfelől a bűnöző deviáns és a patológikus típusának megkülönböztetésével, másfelől a deviáns viselkedés okainak gazdasági, pszichológiai, biológiai és szociokulturális tényezőinek feltérképezésével. Bár a pozitivista kriminológia szociológiai irányzatának kutatásai (Adolphe Quetelet, Enrico Ferri) már a századelőn ismertek voltak, hatásuk a harmincas évek végétől érhető tetten a műfajban.¹⁷ Ekkor a filmek elkezdnek óvatos különbségeket tenni az előre megfontolt szándékkal gengsztereknek álló és bűnszervezeteket létrehozó férfiak és a társadalom periferiáján túlélési kényszerből deviánsná váló megélhetési bűnözők között.

Az *archaikus libido dominandi* maskulin beállítódásával azonosuló, ereje teljében lévő, felemelkedésében és bukásában egyaránt feltartóztatathatlan gengsztert lassan felváltják a világ korrumpáltságán moralizáló és az atomizálódó társadalom kritikusaként megjelenő bűnözőegyéniségek. A patriarchális férfiasságot legfeljebb nyomaiban viselő figurák számára az erőszak már szükségszerű rossz és nem élvezet. Az ötvenes években tovább gyengülnek a férfiasság evidensnek tekintett diszpozíciói (ösztönösség, harciasság, kíméletlenség, atletikusság) és – az amerikai álmod felváltó hidegháborús rémálom és paranoia terjedésének is köszönhetően – inkább demaszkulinizációs hatások érvényesülnek. A rablásokra specializálódó bűnközösségek a fordista munkamegosztás és a vállalatokat idéző szervezeti struktúra¹⁸ éppúgy jellemzi, mint a hadseregben tapasztalható szervezettség, pontosság és önfegyelem.¹⁹ A funkcionális bűnbandák ekkortól a hivatalos társadalmi intézményektől kölcsönzik működésük alapvonásait, és mivel a közösségiként megélhető maskulinitás az egymásrautaltságot (de nem a bajtársiasságot) magasabbra értékeli az individualizmusnál, a férfi önfegyelmű készletesei nagy hangsúlyt kapnak. A bandafilmmek férfiközösségei feszes koreográfiát követve,

16 Barak, Gregg, Paul Leighton and Jeanne Flavin. *Class, Race, Gender, and Crime*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2010. p. 6. (saját fordítás – Gy. Zs.)

17 Fontos kivételt jelent Raoul Walsh *Újjászületés (Regeneration)* című 1915-ös némafilmje.

18 Mason p. 99.

19 Ibid. p 100.

előre rögzített szerepek szerint dolgoznak, tetteikből hiányzik a törvénytértés felvillanyozó izgalma, ugyanakkor a férfiasság hagyományos jelölői – vakmerőség, kalandvágy, vagányság – irányított formában jelennek meg. Ezekből a gengszterfigurákból hiányzik a vulkanikus maskulinitás, és a férfi hősök interiorizálják a domesztikációs folyamatot, mivel a rablásokkal megszereshető pénz vagy a nőszerezés egyedüli módja, vagy a családfenntartáshoz kell. A pénz utáni hajsza a fallikus hatalom utáni vágy szimbólumaként jelenik meg. Ezek a történetek azt sugallják, hogy a bűnözők már nem a civilizatórikus-elháziásító erővel harcolnak, hanem azok tünete: antihősök.

Az ingamozgás, a hatvanas évektől egyre nyíltabban ábrázolt erőszakkal összefüggésben, a következő évtizedben két fronton is fontos folyamatokat tett láthatóvá. Az egyéni gengszterhős nyíltan, a maffiafilmek gengsztercsaládjai bújtatott módon remaszkulinizálják a műfajt. Az első típus modelladó figurája Walker, Jack Boorman *A játéknak vége* (*Point Blank*, 1967), valamint Jack Carter, Mike Hodges *Öld meg Cartert!* (*Get Carter!*, 1971) című filmjének főszereplője. Az utóbbi hűvös-goromba stílusa, kegyetlensége, kimeríthetetlen szexuális potenciája, eleganciája, verbális meggyőző-képessége és intelligenciája a klasszikus gengsztertypust idézi, ugyanakkor a férfias viaskodásokért – nőszerezés, ivás, szerencsejáték – rajongó Carter a hadasi tipológiában a rablólovag maskulin beállítódásiban is gazdagon osztozik. További új vonás, hogy a bűnöző személyiségének szociokulturális beágyazottsága is kiemelt jelentőséget nyer az ábrázolás során. Hodges az észak-angliai Newcastle-ben játszódó története érzékletesen mutatja be a férfidominanciával bíró munkásközösségek kultúráját, kisembertípusokat, konfliktusfajtaikat, hatalmi viszonyokat, túlélési stratégiákat és a deviáns viselkedési formák közösségi reprodukciós folyamatait. Hasonló szociokulturális érzékenység jellemzi az *Aljas utcákat* (*Mean Streets*, 1973) Martin Scorsese, a manhatteni másod-, harmadgenerációs olasz közösség miliójében játszódó filmjét. Míg Hodges történetére a chicagói kriminológiai iskola, vagy a Cloward–Cohen–Ohlin jegyezte ‘deviáns- szubkultúramodell’ esettanul-

mányaként is tekinthetnénk, a hetvenes évek másik kanonikus filmje, *A keresztpapa* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), a fehér öltönyös gengsztert foglalja nagyepikus formába. Ahogy az amerikai álom a nagyvállalati Amerika (Corporate America) képzetében szublimálódott, a bűnözés átítatódott a kapitalista gazdaságpolitikai ideológiájával, és – Richard Quinney terminológiájával élve²⁰ – a felhalmozást szolgáló bűnözés mellett előretört az uralmat szolgáló hivatásbeli bűnözés. Ezzel párhuzamosan a gengszterműfaj új főszereplője már a család és nem az egyén lett. Mason jellemzésében Don Corleone a „‘cerebrális’ gengszter, aki hatalmát nem testileg gyakorolja, hanem mások irányításának és felügyeletének a képességével”²¹, így a rendőrség, az ügyészség és a rivális bandák számára is érinthetetlené teszi a családot, ami a patriarchális ideológia mentén erőszakszervezetté – „családdá” – válik. A maffiafilmek gengsztere a nagyvállalati szervezeti kultúra és az erőszakközpontú férfikultúra összeházasításával jön létre, a maskulinitás nem domesztikálódik, éppenséggel a család gengszterizálódik.

A demaszkulinizációs és remaszkulinizációs ingamozgás fontos állomását a nyolcvanas években kezdődő időszak jelenti, amikortól kezdve a korábbi alműfajok mindegyikében készülnek az egyes típusok maskulinitásalakzatait érvényesítő gengszterfilmek, ugyanakkor megjelenik a nem habitusként, hanem szerepalakításként, performatív aktusként felfogott maskulinitás. Míg Susan Jeffords *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* című könyve a hollywoodi akciófilmeket vizsgálva a populáris kultúra az amerikai identitás remaszkulinizációjában játszott szerepét hangsúlyozza, az általam vizsgált gengszterfilmek egy ellentétes folyamatra engednek következtetni. Azokra a filmekre gondolok, amelyek a bűnöző figurájának tömegkulturális kodifikáltságára – testi megjelenésére, öltözködésére, gesztusaira, verbális megnyilatkozásaira – gazdagon reflektálnak. A populáris kultúra mitikus gengszteralakja érdekel, akit bárki azonnal felismer a vásznon, sőt általa éli meg deviáns imaginációit, legyenek azok szexisták, rasszisták, politikailag inkorrektek vagy erőszakosak. Azoknak a

20 Idézi Barak – Leighton – Flevin. p. 11.

21 Mason p. 133. (saját fordítás – Gy. Zs.)

filmeknek a szereplői érdekelnek, amelyek, Masont idézve „a kidolgozott narratívákra és képi sémákra reflektálnak, azt demonstrálva, ahogy a műfaji kódok a populáris kultúra tudásanyagává váltak”.²² A pastiche, a nosztalgikus és retroábrázolások, a parodikus ön-reflexivitás és a hibrid műfaji kísérletek azért érdekelnek, mert ezek a gengszter alakját folyamatosan forgalomban lévő kulturális produktumnak tekintik, és a konkrét filmekben a reflektált szimulálás stratégiájával ábrázolják, mely stratégiát (megkülönböztetve azt a reflektálatlan szimulálástól) Mason így jellemez: „az előbbi posztmodern eszközöket felhasználva a kultúrát új megvilágításba helyezi vagy annak feltérképezését tűzi ki céljául, az utóbbi öntudatlanul emel át kulturális folyamatokat a szövegbe.”²³

Milyen férfiasságalkazatok működnek azokban a gengszterfilmekben, ahol a férfi főszereplők típusokat és sztereotípiákat előadva jelennek meg? Például Quentin Tarantino (*Ponyvaregény [Pulp Fiction]*, 1994; *Jackie Brown* 1997; *Kill Bill 1–2*, 2003–2004) vagy Guy Ritchie filmjeiben (*A Ravasz, az Agy és két füstölő puskacső [Lock, Stock and Two Smoking Barrels]* 1998 és a *Blöff [Snatch]* 2000), melyek nem tekinthetők nyílt gengszterparódiáknak, hiszen hétköznapi gengsztereket és életközeli helyzeteket ábrázolva egyszerre kínálnak valós képet bűnözőközösségéről és romantizálják azokat. A két rendező filmjeiben nem kizárólag a figura saját maskulinitásához való viszonya szubverzív, a korábbi modellek a nemi beállítódások kérdéséről függetlenül is átalakulnak, a munka valamint a magánélet nem kibékíthetetlenként van ábrázolva. A gengsztervígjátékok munkát szórakozásként, szórakozást munkaként megélő szereplői könnyedé, légiessé válnak, és fantasztikus módon a legelkeseredettebb helyzetekben is kivágják magukat. Ezek a személyiségjegyek képviselnek értéket a populáris kultúra fogyasztója – az egyre uniformizáltabb életbe kényeszerülő város lakó – számára, akiknek fantáziáiból megkonstruálódik a független, önrendelkező és kontrollmentes gengszteralak. A személyiség, a vagányság és a különbözőség iránti társadalmi igény, vagyis az

értékpreferenciák átalakulásának következményeként válik a romantizált alvilág az elvágyódók szimbolikus gyűjtőhelyévé. Talán nem szükséges túlhangsúlyozni, hogy ez a világ – amelyben a piti bűnözők betyárbecsülete győzedelmeskedik a fehér öltönyös gengszterfőnökök hatalma felett, és az amatőrök móresre tanítják a profikat – nem vehető komolyan. A filmek nem is akarják magukat komolyan venni, és azért álmodhatnak szabadon, mert – Deleuze fentebb idézett gondolatmenetére emlékeztetve – életfontosságú illúziókat közvetítenek. A gengszter már nem a klasszikus mozi deviáns felforgatója, a néző nem vágyik a bukására, sőt inkább érte szorít, mint a kapcsolati tőkéjét hegemon kapcsolat kialakítására használó modern üzletember-gengszterért. A *Spieler (RocknRolla)*, Guy Ritchie, 2009) gengszterfőnöke, Lenny Cole, és a vele szemben álló intelligens kisember-gengszterek az alvilág társadalmilag megvetett és felmagasztalt formáit képviselik.

A gengsztervígjátékok a kisstílusú bűnözőkkel tesznek lehetővé maradéktalan azonosulást, akik hipermaszkulin testük ellenére már nem az *archaikus libido dominandi* iránt elkötelezett, hanem a férfítapasztalat pluralitására fogékony populáris kultúra imaginációi. Ennek bizonyítéka, hogy egy Ritchie-filmet a gengszterműfaj közönségében alulreprezentált nők is élvezettel néznek, mert bár alig találunk bennük női szereplőket (főleg nem erős nőket), a férfi hősök saját maskulinitáshoz fűződő viszonyukban karikatúrásztikus elrajzolttá válnak. A figurák álarcokként viselik a férfias beállítódásokat, az álarcok pedig újabb álarcokat rejtenek: a férfiasság magja teljességében szimulált szerepalakításként, szerep kölcsönzéseként és imaginációk performatív sorozataként képződik meg. A férfítapasztalatot a populáris kultúra idealizált képzeteiben megkreáló mozi Hadas szerint a virtuális posztmodern stratégiájával él „mely a férfiasság történelmi fikciónak kannibalizációja révén a (disz)pozicionális sajátosságok szimulakrumait állítja elő”.²⁴ A saját magát fantáziálós maskulinitást jelen tanulmány is önleplező gesztusként és a demaskulinizációs folyamat kiemelt jelentő-

22 Ibid. p. 142.

23 Ibid. p. 147.

24 Hadas Miklós: *A maskulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi* – doktori értekezés. 2009. p. 195.

ségű állomásaként értelmezi. A legteljesebben itt dekonstruálódik a férfi természetesként (értsd patriar-chális maskulinitásként) tételezett habitusa, és adja át helyét a populáris imaginációkból építkező férfi-képnek, vagy inkább képférfinék.

Magyar változatok

A gengsztervígjátékok nagyfokú játékosággal kezelik a kulturálisan megképzett maskulinitás, az eljátszott férfiaság rituáléit, ugyanakkor nagy önfegyelmel követik a klasszikus mozi stilisztikai-narratív szabályait, odafigyelnek az akciódramaturgia és az oksági kapcsolatok kidolgozottságára, a fő cselekmény és a mellékszálak arányaira, ezek összefésültségére, és arra, hogy a figurák valós társadalmi osztályt képviseljenek és legyen saját történetük. Az eredeti helyszíneken forgatott filmek és erős akcentussal beszélő szereplőik lokális hangulatot teremtenek a filmekben, ami mégsem válik elidegenítővé. Ezeknek a stilisztikai-narratív vonásoknak fontos szerepük van abban, hogy Tarantinót és Ritchie-t sokfelé és sokan másolják több-kevesebb sikerrel. Magyarországon inkább kevesebb, mert bár a kétezres évek majdnem összes gengszter-tematikájú filmje megpróbálja a dinamikus képi világot és a több szálon futó, mégis feszes dramaturgiát adaptálni, a szerzői stílusban jeleskedő magyar film-kultúra lemaradása e téren látványos.

A kortárs szcénában a gengszterfigura sajátosan magyar előképét a Szomjas György–Grunwalsky Ferenc szerzőpáros a hírhedt VIII. kerület szocio-kulturális miliőiben játszódó lumpenfilmjeiben – *Könnyű testi sértés* (1983), *Könnyű vér* (1989), *Roncsfilm* (1992) – találjuk meg. Az alkalmi és feketemunkákból élőkből, vagy éppenséggel köz-veszélyes munkakerülőkből, kocsmatöltelékekből álló közösségre fókuszáló filmek ábrázolása abban válik hiteles körtünetté, ahogy bemutatja az apáskodó és a konfliktusokat közösségi és egyéni szinten is elfojtó állam bukását követő emberi krízishelyzeteket, pótcselekvéseket, konfliktuskezelés technikákat. Ezekben a filmekben a veszekedések, rosszindulatú intrikák, féltékenykedések, dühkitörések a humor gazdag eszköztárából merítve (a fekete humortól az

abszurdon keresztül, a helyzetkomikumig) kerülnek bemutatásra. A paternalista gondoskodás álmából ébredező alakok hamar dzsungelvilágban találják magukat, a férfiak pedig egyre bátrabban ragadják magukhoz az államszocializmus során megtagadott férfiaságot. Eleinte csak a kisstílu bűnözők verekednek, késelnek és erőszakoskodnak a nőekkel, a filmek tanúsága szerint az archaikus maskulin diszpozíciókban élük meg a társadalmilag elfogadott nemi szerepekből fakadó hatalmi pozíciójukat. Ugyanakkor férfitársadalom egyre nagyobb részét kezdi áthatni az agresszió, amit a nyolcvanas évektől éledező piacgazdaság kínálta lehetőségek és a társadalmi leszakadás egyre erősödő réme közötti feszültség szül. A férfi, pontosabban a proliférfi, egy olyan világba kerül, ahol bizonyítani lehet, és férfiként bizonyítania is kell rátermettségét, ám ez a kényszer-állapot egyben a férfierőszak melegágya, az agresszív maskulin beállítódások normává válásához vezet. A magán-szférában megképződő hegemon viszonyok allegóriája a kitarototti viszonyba kényszerített, birtokolt nő, aki Szomjas esetében a férfi nyugatimaginációinak a megtestesítője: kihívó ruhákba bújtatott kacér testű lányok házi szexrabszolgákká válnak a maskulin képzeletben. A prekapitalista-poszt-szocialista magyar viszonyokban a férfi akkor veszi kezébe élete irányítást, ha a nő élete felett veszi át az irányítást. Grunwalsky filmjei plurálisabb és cizelláltabb férfitapasztatatot jelenítenek meg, de a teljesítménykényszer az *Egy teljes nap* (1988), a *Kicsi, de nagyon erős* (1989) és a *Visszatérés (Kicsi, de nagyon erős 2)* (1998) történeteiben is rendre a hősök kriminalizálódásához vezet. Ezt a társadalmi tapasztalatot a rendező hosszas-an elemzi Bogár Pál, a *Kicsi, de nagyon erős* főhőse kapcsán, aki „bármi áron megszerzi azt, ami – szerinte – nekik is jár az élet javaiból. S ez önmagában véve reális, Magyarországon ma sokakban feszülő vágy és indulat. Lehet, hogy a többség különböző vállalkozásokkal, egyebekkel próbálja ezt a vágyát kielégíteni, de az elszegényedés egyre több emberből vált ki ordas indulatokat. Az elmúlt 25-30 évben elhitették itt az emberekkel, hogy mindenkinek kijár valamiféle szerény jólét és biztonság; most viszont, amikor kevesen látványosan meggazdagodnak, sokan aggasztóan elszegényednek, elementáris feszültségek támadnak az

utóbbiakban: *legszívesebben akár erőszakkal is elvinnék másoktól azt, amiből nekik nem jutott*".²⁵

Úgy gondolom, hogy a rendszerváltás nyomán a férfiakban és férfiközösségekben kialakult különféle deviáns viselkedési mintázatok már erős „alapanyagot” jelentenek a magyar gengszterfilm létrejöttéhez, ugyanakkor nem oldják meg a nyolcvanas-kilencvenes évek filmnyelvi legitimációs válságát.²⁶ Szomjas és Grunwalsky is az akadémikus filmnyelvet tagadó, az amatőrfilmes elemekkel kísérletező szerzői stílussal rendelkezik, az előbbi ez idő tájt készült filmjei szó szerint roncsfilmek: egyszerre használják a raszteres videoképet, a hang (leggyakrabban rádióadás, -reklámok) roncsolta képeket és interjúfelvételekkel szét-szabdalt cselekményszöveget. Grunwalsky az *Egy teljes napban* a videoművészet, a francia és olasz újhullám, a lírai realizmus és még ki tudja, hány stílust olvaszt egybe, míg későbbi filmjei már sokkal kimértebb és komorabb stílusúak, a hangsúly az arcon és gesztusokon, a bűn megszületésének testi tüneteinek vannak. A bűnözővé válás pszichológiai mechanizmusainak ábrázolása a szerzőpáros 1999-es *Gengszterfilmjében* még mindig sokkal fontosabb, mint az erőszakos akciódramaturgiája. A skálás gyilkosok néven elhíresült rablógyilkos páros története valós eseményekből merítve beszél a rendszerváltás veszteségeinek, jelen esetben két iskolázott férfi, társadalmi és morális marginalizálódásáról. Szomjastól idézek: „*nem két istentől elrugaszkodott gazember szörnyű tetteiről van szó, amikhez nekünk semmi közünk... azt akarom megmutatni, hogy az ő tetteik milyen mélyen ágyazódnak be abba a hétköznapi és teljesen immorális közegbe, amelyben élünk.*”²⁷ A *Roszfűk* (Sas Tamás, 1999) hasonló kórképet kínál a fiatalkorúak javítóintézete példáján keresztül, ahol az új igazgató szellemi és fizikai irányítása alatt a tinédzserkorú fiúk egyidejűleg fanatizálódnak és militarizálódnak. A rendet ígérő, ám hatalmát gátlástalan befolyástervezésre használó vezéralak portréja mellett a film a gengszterizáló

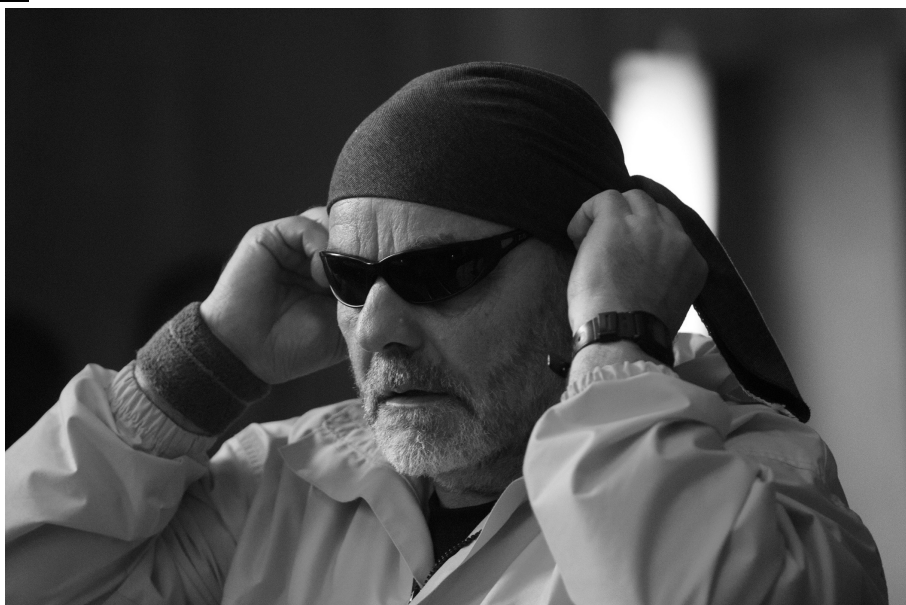
közösség természetrajzát is megfesti. A maskulin ideológia, mint manipulációs eszköz, a köz- és önvészélyes csoportdinamika teremtője Sas filmjében bár leleplezésre kerül, a társadalmi frusztrációk folyamatosan újratermelik az erőszekű férfi vezér iránti valós igényt.²⁸

Az angolszász minták erős hatásának köszönhetően az ezredfordulón megjelent a műfajilag kidolgozottabb és formanyelvileg modernizáltabb magyar gengszterfilm. Árpá Attila vígjátékaiban mutatkozik meg először a Ritchie-hatás, úgy a filmek marketingjében mind képi világában. Az *Argo* (2004) hollywoodi mércével is élvezhető nyitóképei Ridley Scott *Gladiátorja* felől olvassa újra és modernizálja a kosztümös kalandfilm fő hazai képviselőjének, a *Sacra Coronának* (Koltay Gábor, 2001) vontatott jeleneteit, didaktikus párbeszédeit és magasztos képkivágásait. Árpá valami olyanra vállalkozik, amit képtelen a film egészen konzekvensen megvalósítani, a képi világ hamar trivializálódik, és verejtékesen próbál megfelelni egy irreális elvárásnak, és azon búsul, milyen jó film is lehetne, ha kitarzana a költségvetés. De legalább megpróbálta. Ez a vagánymacsós gesztus jelenik meg újra az *Argo 2* (2014) – félig *stock footage* felvételekből álló, mindenestre igényesen megszerkesztett – nyitójelenetében, majd az öt percig tartó csoda után visszatérünk a rögválóságba, ahol az ipari kapuk már éppen csak addig emelkednek fel, hogy be lehessen bújni alattuk. Az alacsonyra kerülő mérce egyszerre önreflexív és öngyarmatosítói jelzés, akárcsak a Bodrit alakító Scherer Péter kultikus mondata: „*Tibi, sok nekünk ez a meló!*” A nyugati gengszterfilmekben megszokott képi világot számon kérő néző és kritikus egyaránt aránytévesszett, ugyanezeket a nézői elvárásokat folyamatos féken tartó rendezői attitűd viszont egyenest öngyarmatosító. Árpá bár kényszerűségből lemond a forgatási költségeket duzzasztó látványos akciójelenetekről, előszeretettel – és többnyire hatásosan – imitálja a divatos képstiliztikai megoldásokat (a bandatagok bemutatása, a reklám-

25 Zsugán István. „A bűntett: szenvedélyes műalkotás. Beszélgetés Grunwalsky Ferencsel.” *Filmvilág* 1990/02. pp 18–21. p. 18. 26 vö. Kalmár. p. 116.

27 Bihari Ágnes. „Bűn az élet: Beszélgetés Szomjas Györggyel.” *Filmvilág* 1996/12. pp. 34–35. p. 35.

28 A *Roszfűk* jelenben játszódó ikertörténete a *Veszettek* (Goda Krisztina, 2015) ettől még tovább megy, és a rendteremtés hangzatos ígéretével együtt járó fasizálódás aktuálpolitikai olvasására is lehetőséget teremt.



Argo 2 (Kovács Lajos)

filmes jelenetváltások, a jelenetek dinamikus felplánozása, a jelenetekben belül folyamatosan mozgásban tartott kamera, képlassítások). Kevesebb meggyőző erővel sikerül adaptálni Tarantino és Ritchie narratív újításait: az erőszak fennkölt-és-eltúlzott (operába illő) ábrázolását, több helyszínen zajló cselekményszálakat és ezek „véletlenszerű” találkozási pontjait, az egyes szereplők előtörténetének mikrojelenetekkel való elmesélését, a fő cselekmény szempontjából irreleváns párbeszédet. Az *Argo* első részében az egymással viaskodó bandák szerepeltetése mellett egy harmadik cselekményszál²⁹ teljesen okafogyott, nem feszesebbé teszi, hanem szétforgácsolja a filmet, ekképp a szálak találkoztatására szolgáló birkózójelenet a parasztház és a gémeskút között erőltetett és legfeljebb elcsépelet vidékimaginációk megidézésére szolgál. Ugyanez elmondható a hősök országjárásáról, melynek során a film végiglátogatja a magyar kultúra úgy valós, mint szimbolikus, mindenesetre közhelyes helyszíneit: az Nemzeti Múzeumot, Siófokot, az Alföldet, pinceborozót, termálfürdőt, cigánylagzit. A cselekményt szervező kincskeresés turisztikai road-show-hoz hasonlatos, maga a „kincs” – elsőként a római kori Aranybagoly, másodjára az internet forráskódját tartalmazó lemez – pedig a mesék világát idézi.

A *Spiler* egy emlékezetes jelenetében a főgengszter fősegédje, Archy, egy ostobán megszólaló bandatagot pedagógiai célzatú büntetésben részesít: „*Danny, adj neki egy pofont.* [Danny megsuhintja Bandy-t] *Jobb kézzel, Danny, szakszerűen!* [Gyengécske pofon jobb kézzel] *Nem, nem, nem, jobb kézzel fonákból és szakszerűen.* – *Mi ez, egy teniszmeccs, Arch?* – *Vágd pofán.* [Gyenge fonák pofon] – *Az istenért... Mutatom!* [Hatalmasan csattanós pofon jobb fonákkal] *Ha ilyen mesterien szórod a sallert, akkor hamar köpni fog a páciens. Dől majd belőle a szó, mint víz a csapból. Nem a durva erőszak kell, nem, nem. Újra azt hiszik, hogy gyermekek. A kezedből fog enni. Kérdezd Bandy-t. Látod, azt hiszi, hogy újra kisiskolás.*” A szakszerű, pszichésen megsemmisítő pofont szemléltető kiselőadás Ritchie stílusára vonatkozó metakommentárként értelmezhetjük. A finoman kidolgozott részletek összehangoltságából eredő gördülékenységben, a humorban feloldott erőszakban és a gazdag önreflexióval eljáró figurákban válik a stílus hitelessé. Archy számára a pofon nem fizikai hanem pszichés ráhatás, nem erőszak, hanem az erőszak elkerülésének az eszköze a hatalmi viszonyok gyors és hatékony jelzése által. Nem verőlegény, hanem a pofonok művésze és filozófusa, úgy büntet, hogy közben nevel, verekszik, de közben úriember marad. Nem az agresszivitása teszi gengszterré,

29 Tézeusz és barátainak kincskeresése.

hanem a tapasztalata; nem az elkeseredettsége és a világ iránti dühe, hanem kreativitása és beleélő-képessége miatt gengszter. Archy tudja, hogy a bűnözővel szemben a gengszternek stílusa van, hatalmát pedig abból nyeri, hogy bármikor és bárkinek el tudja adni stílusát, vagyis meggyőzően el tudja játszani mások feletti hatalmát. Tarantino és Ritchie titka pofonegyszerű: a gengszter lényegénél fogva színész, aki a hétköznapi élet színpadát intelligens szerepalakításokkal uralja.

A kétezres évek magyar gengszterfilmrendezői, Árpával az élen, nem ismerik vagy egyszerűen csak nem tudják a gyakorlatba vinni ezt a titkot. Legközelebb talán Novák Erik *Zuhanórepülés* (2007) című, Nagy Viktor saját alvilági tapasztalataiból írt forgatókönyvéből készült filmje jut a gengsztervilág magyar viszonyainak az ábrázolásához. Leginkább nyelvileg, amin nem a dealerszlang használatát értem, hanem azt, hogy a szereplők a saját szociokulturális miliójuknak (börtön, maffiacsalád, partyvilág) megfelelően beszélnek: a börtönben börtönül, a vásárlókkal vásárlóiuul, az ülettársakkal üzlettársiuul. Az effajta autenticitás, csak egyetérteni lehet nagy Nagy Viktorral, ritka a műfaj hazai képviselőiben: „A magyar filmekben egyébként az alvilág ábrázolása – ahogy én látom – elég béna és sematikus. Én is onnan ismerem ezt a közeget és a nyelvezetét, hogy nem az egyetemen tanultam róla. Értem a különböző társadalmi rétegeket, és tudom, hogy bizonyos körökben hogyan művelik a magyar nyelvet.”³⁰ A nyelv művelésének értése többek között a nyelvben megképzett emberi világok és kapcsolatok értését jelenti, azt, ahogy érzelmi diszpozíciók, verbális cselekvések (illokúciós aktusok), akár teljes sorsok hallatszanak ki egy-egy jól visszaadott szóból, mondatból, legtisztábban a Veteránt játszó Derzsi Jánoséból. A forgatókönyvnek köszönhető egyedi nyelvi mélység viszont hiányzik a képekből és a cselekményvezetésből; ezek kiszámíthatóak, és a bűnözői életmód zuhanásban kiteljesedő utolsó szakaszát ismerős didaktikustörténetként mondják fel. Mit jelent és milyen okokkal magyarázható az, hogy a magyar moziban nem gengsztereket, hanem bűnözőket, vagy inkább cizellált pszichológiai ábrázolás nélküli

bűnöző-sztereotípiákat látunk? Az *Argo* példájánál maradva, vajon véletlen-e, hogy Balogh Tibi bandája félőrültekként és suttyók társaságaként van ábrázolva? Miért bűnözők és nem kocsmatöltelékek? A kortárs társadalom mely imaginációiról, félelmeiről beszélhetnének ezek a figurák? Ez utóbbi kérdésre részben már akkor választ kapunk, ha figyelembe vesszük, hogy a filmek a férfiasság válságán keresztül és erős felsőbbrendűség-tudattal beszél a férfiakról, fölényesen nézve le rájuk.

A magyar gengszterfilm állandóan moralizál, de nem teszi fel a fontos kérdéseket. Moralizál, anélkül, hogy a társadalom számos rétegét érintő morális válságról beszélne, miként a figurák sem találnak nyelvet identitásválságuk kifejezésére. Közhelyeket ismételtetnek, még akkor is folytatják, amikor már mindenki számára kínos. A *Rap, Revü, Rómeó* nemcsak ugyanabban az évben (2004), de ugyanazokkal a dramaturgiai hibákkal készült el, mint az *Argo*. Vaskó Péter szavaival „minden ötletet egyetlen műbe akar zsúfolni, emiatt a történet kuszából szinte automatikusan válik kaotikussá és mindennek következményeként végül érdektelenné. Hiába érződik a szálak rafinált szövésére irányuló szándék, a dramaturgiai kapcsolóelemek kidolgozatlansága és a sztori túlzásfoltossága miatt a történetnek se íve, se téje, se tempója”.³¹ Oláh J. Gábor sokat markol, de szinte semmit nem fog, nagy hévvel akar mesélni a VIII. kerület alvilági viszonyairól és jellegzetes figuráiról, de mivel a dráma egy tétel bizonyításának van alárendelve, a film moralizáló tételdramává válik. A film elején Dodi bácsi, a kerületi alvilág királya, meglátogatja frissen megözvegyült lánytestvérét, és támogatásáról biztosítja a kétgyerekes anyát. Ilona visszautasítja: „Ismerlek. Tudom a simlis dolgaidat. Világéletedben mindenkit átvertél, akit tudtál.” A néző előre megkapja a figura értelmezési keretét, a film pedig tételesen bizonyítja ennek helytállóságát; Dodi bácsit olyan emberként ábrázolja, aki minden emberi kapcsolatában a saját hasznát nézi, üzlettársait, alkalmazottait és még saját unokaöccsét is gátlástalanul feláldozza. Egoizmusának csúcspontján gyerekkori barátjának holtteste felett az alábbi sza-

30 Hungler Tímea, „A samurájok kódexe (Nagy Viktor költő, forgatókönyvíró)” *Magyar Narancs* 19 no. 38. 2007/38 p. 39.

31 Vaskó Péter „Nyócker, vagy amit akartok” *Filmvilág* 2004/06. pp. 52–53. p. 52.

vakkal fakad könnyre: „Te is elmentél Bubu? Hát pont ma, amikor nyitunk.” A kétezres évek magyar gengszterfilmjei előre megmondják, miként kell nézni a gengsztert, a figura egydimenzióssága a moralizálás mellett nem hagy teret a reflexióra: társadalmi ítéleteket nem megvizsgálja, egyszerűen csak ráolvassa a filmre. Dodi bácsi keresztapaszerűként ábrázolt maskulinitása teljességében kibontatlan marad, semmit nem tudunk meg arról, hogy ezeknek a képzeteknek mi a társadalmi beágyazottsága.

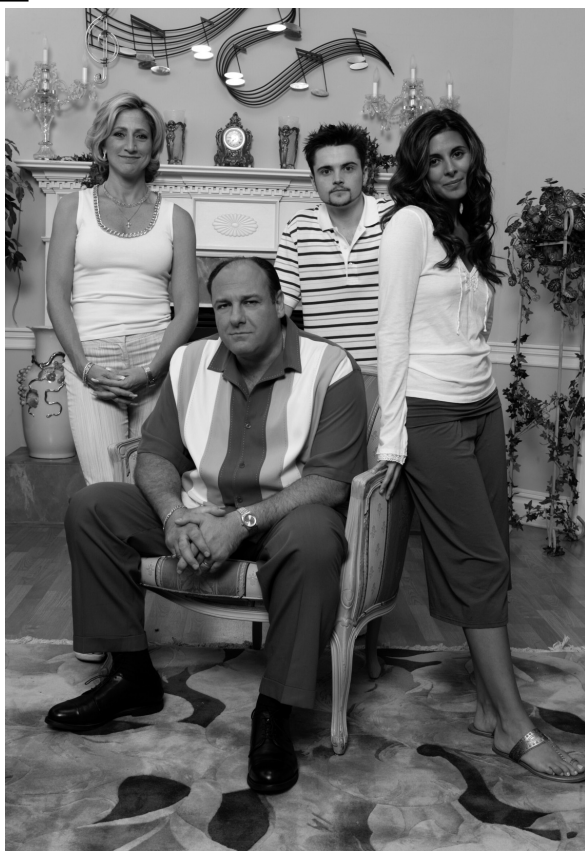
A kortárs magyar gengszterábrázolás egydimenziósságának további példája egyes férfiasságdiszpozíciók, például a káromkodás, túlhangsúlyozása. Nagyon fontos tünetnek tekintem, ha egy közösség, mint Balogh Tibi és társai, csak káromkodással tud krízishelyzetekhez viszonyulni, mert ez az alapvető készségek – problémamegoldás, őszinteség, párbeszédigény – társadalmi elértektelenedtségének, az ezekben való hit elvesztésének a tünete. Nem kétséges, hogy Árpá a politikai korrektség terrorja ellen emel szót a szereplők szexista, rasszista, értelmiségellenes verbális megnyilvánulásaival, vagyis a társadalmi képmutatást szándékszik leleplezni, de az így tartott tükör torz, a reflexió pedig irányítvesztett. A motívum társadalmi ítéletet konstatál: gengszter az, aki káromkodik. Az egymással rivalizáló bandák párharcában megképzett kelet-nyugat törés a nemzeti identitásválság újabb neuralgikus pontjaként kerülhetett volna ábrázolásra. Önmagunk leértékelése és a másik felmagasztalása akkut társadalmi probléma, éppen ezért hamis az öngyarmatosítói mentalitást úgy feloldani, hogy arisztokratikus megjelenésű, sportos alkatú, technikai-logisztikai fölényvel bíró és szervezett nyugati bűnbanda felett a lassú felfogású, állandóan improvizáló jól fészültnek és elegánsnak távol sem mondható magyar prolibűnöző már csak azért is győzedelmeskedik. A probléma hasonló elbagatelizálását látjuk a *Magic Boys* Koltay alakította figurája, Edward „Ünneprontó” Brown kapcsán, aki bár anyagi biztonságban él, de a menő gengszterek csicskája: egész nap haját tépve robotol, szervez, telefonál. Ám egy erőltetett logikai csavarnak köszönhetően a Hašek csetlő-botló

kelet-európai hőséről mintázott figurát a film végül szürke eminenciássá avatja, aki cselszövésével a nagyképű londoni alvilág egészét felülteti.

A „kicsit sárgább, kicsit savanyú, de a mienk” mentalitás pontosan világítja meg az örök nosztalgikus nemzeti temperamentumot, ugyanakkor meg se próbál kritikus viszonyba kerülni e mentalitást tápláló vágyálmokkal és hamis önképpel. Ezt a hamis önképet elemezve Maya Nadkarni amellett érvel, hogy „a magyar narancs, ami a szovjet megszállás idején a jellegzetesen magyar humor és találmányosság kulcsszimbóluma volt, a múlt többi nosztalgikusán átmentett szimbólumával egyetemben azt tette lehetővé a magyarok számára, hogy a nyugatitól különböző, attól több tekintetben felsőbbrendű identitásukat megéljék.”³² Nadkarni később az államszocializmus hagyatékeként beszél az önreflexió társadalmi öntudat mélyrétegeit átjáró hiányáról, mely hiányt a nosztalgia hivatott semlegesíteni. A nosztalgia a múlthoz való hamis viszonyt nemcsak elfedi, de újabb önhazugsággal, a múlt szimbólumainak autentikussá nyilvánításával fedi el. Az önhazugságokban megképzett „autenticitás”-mítosz közösségi támogatását a szerzőnő a társadalmi infantilizáltság tüneteként írja le.

Ebben az összefüggésben érdemes megvizsgálni a magyar társadalom filmes gengszterhez, mint férfihoz fűződő viszonyát. A vizsgált filmek különbözőképpen – a moralizálástól az idealizálásig terjedő széles skálán – viszonyulnak a bűnhöz és alvilághoz, de abban egyetértenek, hogy az autentikus férfi a bűnöző férfi. Ez az alapvetés a mozitól függetlenül is megállja a helyét: a viszkis rablóként elhíresült Ambrus Attila azért válhatott népi hőssé, mert dörzsöltségével, vagányságával és a becenevében szereplő itálnak köszönhetően egy férfiasságideált is megtestesített. Az *Argó* káromkodó-keménykedő hősei, a *Zuhanórepülés* bulizós-nőcsábász dealerjei, vagy a *Papírkutyák* izomagyú cellafőnöke egyaránt kortárs magyar maskulinitásidealokat képviselnek. A történetek szintjén is megjelenik a gengszterhez kapcsolódó férfiautenticitás képzete: a *Magic Boys*-ban Dávid a gengszter barátnőjének elcsábításával éli

32 Nadkarni, Maya: "But its ours": Nostalgia and the Politics of Authenticity in Post-Socialist Hungary. In: Maria Todorova–Zsuzsa Gilles (eds.): *Post-Communist Nostalgia*. New York–Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 190–214. p. 193. (kiemelés az eredetiben, saját fordítás – Gy. Zs.)



Maffiózók (Edie Falco, James Gandolfini, Robert Iler, Jamie-Lynn Sigler)

meg férfiasságát, míg a *Rap, Revü, Rómeó* fiatal romahőse az alvilági imázsát használva hódítja meg a szeretett nőt. A gengszter jelenti a vízvázastót a hétköznapi és a rendkívüli férfiasság, illetve a fiú- és a férfilet között. Ezt a szintlépést keresik a *Fekete leves* (2014) bandájának tagjai, amikor rablónak állnak, ám sikeres rajtaütésük nem tekinthető a felnőttek férfias világába való beavatási rítusnak: egy világban, ahol mindvégig az apák és keresztapák láthatatlan keze irányít, nincs felnőtté válás – a film férfi szereplői a bűnözésben is gyermekek maradnak. Mint a magyar gengszterhősök legjava, akik hamis maskulinitásideákat hajszolnak.

Fentebb úgy fogalmaztam, hogy a társadalmi fantáziában az autentikus férfi a bűnöző, ugyanakkor – mint Nadkarni rámutat – ezek az imaginációk önhazugságokat táplálnak és infantilizálóak. Ezt konstatálja a *Nyócker* (2004), Gauder Áron animációs filmje, ahol a gyerekek felnőttekként, a felnőttek gyerekeként, sztereotip zárványlényekként vannak ábrázolva. Az idealizálás önreflexiótól mentes stratégiáját, mely a restaurációs nosztalgia Svetlana Boym-i fogalmában a múlt örömteli újraélését teszi lehetővé, Gauder az önreflexív sztereotipizálás stratégiájával helyettesíti, és a magyar férfitoposz örömteli dekonstruálására használja. Az etnikai klisék gazdag tárházából merítő filmnek már a címe is a köznyelvet, az abban kifejeződő populáris imaginációkat idézi meg, Horváth Imre szavait idézve: „a »Nyócker« sem »valós« tér, sokkal inkább szociálisan konstruált tér: helymitosz.”³³ Gauder azt ismeri fel, amit Oláh – aki szerint a *Rap, Revü, Rómeó* nem „nyócker”-film, hanem józsefvárosi film³⁴ – nem ismerhet fel, vagyishogy a populáris képzeletben józsefváros nyóckerként válik „autentikussá”. A filmben megjelenő magyarok, romák, zsidók, kínaiak, arabok, prostituáltak, melegek és rendőrök tudatosan rasszista és szexista sztereotípiákból komponáltak, éppenséggel ez a fajta karikatúrisztikus elrajzolságuk teszi lehetővé, hogy a néző reflektáljon a saját világhoz való infantil viszonyára, és megkérdesse magától, hogy megelégszik-e a világ sztereotípiák közvetítette „autentikusságával”. A *Nyócker* azért üde színfolt a műfaj magyar képviselői között, mert itt találkozunk először az „autentikus gengszterrel”, azzal a férfiasságkonstrukcióval, amiként a gengsztert a populáris imaginárium látja. Más szavakkal: a film úgy ábrázolja a gengsztert, ahogy azt látni szeretnénk, ugyanakkor nem mond le arról, hogy rámutasson ennek az ábrázolásnak az infantilizáltságára. Gauder filmjét azért tartom Ritchie gengszterábrázolásaival párhuzamba állítható, azok kérdéseit a magyar kontextusban sikeresen újragondoló alkotásnak, mert a gengszter „autentikusként” történő megkonstruálásakor rámutat a macsó férfiasság alapvető demaskulinizáltságára.

33 Horváth Imre. „»Mindenki gettóstár«: tér, hatalom és identitás a *Nyócker!* című animációs filmben.” In: Györi Zolt–Kalmár György (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debrecen Egyetemi Kiadó, 2015: 244–251. p. 248.

34 Kárpáti György. „Beszélgetés Oláh J. Gáborral, a *Rap, revü, Rómeó* elsőfilmes rendezőjével”. *Muszter* 2004 augusztus. <http://www.filmintezet.hu/uj/kiadvanyok/muszter/archivum/tema.htm>. (Utolsó letöltés dátuma: 2017. 02.12.)

Az ingamozgás magyar változata

A kétezres évek elejének magyar gengszterfilmjei és vígjátékai az angolszász minták rossz imitációi, legtöbbjük filmként sem működik, társadalmi reflexiójuk elnagyolt és öncélú, ítéleteket hirdetnek és hamis önképet konzerválnak. A bűnvilág színek-dochéjának is tekinthető Józsefvárosról nem tudnak autentikusan mesélni, a „nyócker” autentikusságát pedig többnyire nem értik. A magyar gengszter-ábrázolások hitelességválságának fontos részét képezi a férfiasságkép válsága. A műfaj egyetemes fejlődését jellemző ingamozgásba a magyar változatok akkor integrálhatóak, a műfajtörténeti folyamat akkor lehet releváns a hazai kontextusban, amikor megjelenik az erős műfaji változat és vele együtt a remaszkulinizált gengszterfigura. Értelmezésemben a magyar filmkultúra e pillanata 2015-ben az HBO saját gyártású *Aranyélet* című sorozatával érkezett el, ami műfaj-specifikus újításai mellett fontos léptékváltást jelent filmgyártásunk számára is. Az első évad zárórészének végén a Tankcsapda *Ez az a ház* című dalára komponált montázsszekvenciában minden kép, vágás, gépmozgás, színészi gesztus, zenei ütem a helyén van. Valami nagyon beérett: ez a narancs nem sárgább, nem savanyúbb, és mégis a miénk. Eltekintek a Dyga Zsombor és Mátyássy Áron rendezte, finn alapötletből merítő remake-sorozat stilisztikai kvalitásainak méltatásától, és a gondolatmenetem szempontjából fontos kérdésekre, a kulturális képzetekre és férfiasság-konstrukciókra koncentrálok rövid elemzésemet.

Az *Aranyélet* gengszterábrázolásának legközvetlenebb előképe a David Chase ötlete alapján elkészült, ugyancsak HBO-s *Maffiózók* (1999–2007), illetve a hetvenes évek erős műfajképét megteremtő *A keresztapa*. A történet középpontjában az erkölcsi normákat lazán értelmező, szabadúszó bűnözői életstílust folytató, a jólét megteremtéséért és megéléséért tevékenykedő család áll, melynek tagjai baráti és ismerősi segítségre támaszkodva élnek. A családfő Miklósi Attila esetében a legnyilvánvalóbb az egymásrautaltsági rendszerekbe ágyazottság, ugyanis legjobb barátjához, a főgengszter Hollós Endréhez egyszerre fűzi

alkalmazott (magbízások, alkuk) és baráti viszony (szívességek, haveri gesztusok). A film érzékeny képet fest arról, hogy mit jelent a bűncsaládhoz tartozás, a keresztapai gondoskodás, a hatalmi és kiszolgáltatottsági rendszerekbe helyeztettség, melyek ábrázolásakor a korrupt kortárs viszonyokról minden korábbinál nyíltabban beszél a film. Míg a korábbiakban tárgyalt filmek az állami gondozottak, a börtönviseltek, a mentális sérültek, a munkanélküliek, a szenvedélybetegek és a szubkultúrák vonatkozásában mutatták be a bűnözői devianciát, az *Aranyélet* a hatalommal összekapcsolódó elitdevianciáról beszél: a gazdasági és politikai elitek összefonódásáról, azok kriminalizáltságáról, az erőfölénnyel való visszaélésről, a szabályok és normák egyéni és csoportérdekeket szolgáló elferdítéséről és a hivatali bűnözésről. A sorozat arról az informális és jogilag félig legitim érdekközösségről beszél családként, amelyet a nepotizmus, az oligarchikus hálózatok, a színpadok mögötti alkudozások és a klientizmus szabályoz. A közösség és az egyén kapcsolatának ábrázolásából teljesen hiányzik Gyöngyössi *Papírkutyájának* moralizáló felhangja. Ott a bűnözés egy szimbolikus vizsgaként jelent meg, melyet abszolválva az egyén sikeressé, gazdaggá, ugyanakkor egoistává és elszigeteltté válik. A nagy fogás kudarccal végződik, de ez a kudarc elengedhetetlen ahhoz, hogy a családias banda tagjaiban az összetartozás-tudat megőrződjön, és a kisemberek egymásrautaltsága értéként váljon ábrázolhatóvá. A rendezőt ennek az értéknek a felmutatása érdekli és nem az, hogy mennyiben képes egy leginkább óvodáscsapatához hasonlítható, infantilizált férfiközeg egy ilyen értéket létrehozni. Az *Aranyéletben* közösségi és egyéni érdek békésen megfér egymás mellett, a bűnözés családszervező, míg a család bűnözésszervező elemként van jelen.

A fehér galléros bűnözés jelenségének sorozatba emelése a törvényesség keretein belüli és az azon kívüli érvényesülés erkölcsi dimenziójára helyezi a hangsúlyt. Attila pontosan tudja, hogy vér szerinti családjának aranyélete látszat csupán, amit a nagycsalád kriminalizált viszonyaihoz igazodva tud fenntartani. Identitásválságát az egyre nagyobb igényeket támasztó gyerekei és kiüresedett házassága – vagyis szexuális és családfői elerőtlenedése – elmélyíti, míg a normális élet



Argo 2 (Bicskey Lukács)

iránti vágyát felerősíti. Attila valami olyasmire vágyik, amit nem ismer, és nem is nagyon ért. A nukleáris családban és a bűncsaládban ezért is vált ki komoly ellenállást döntése, hogy visszavonul, és maga mögött hagyja a zűrés életet. A fő cselekmény háttértörténetéből, a rendszerváltás időszakára visszatekintő jelene-
tekből tudjuk meg, hogy Attila 25 évvel korábban már hozott egy karakán elhatározást: „Döntöttem. Vége! Nem törlesztünk, nem adózunk, Ők akarták. Rohadjanak meg. Kurva BKV-jegyet nem lyukasztok ki többet!” A rendszerváló elitellenes kirohanásként is értelmezhető döntése környezetét, különösképpen kismama feleségét teszi büszkévé. Egy egész generáció tapasztalatát fogalmazza meg mondataival, ám időközben ez a generáció vált az új elitté, aminek az irányítható, kihasználható és feláldozható Attila csak a margóján foglalhat helyet.

Miközben a cselekmény körbejárja a férfi identitásválságát, a következő dilemmájával szembesíti: vajon életmódján vagy a bűnközösségben elfoglalt helyén kellene változtatni ahhoz, hogy megszabaduljon frusztrációjától és túljusson identitásválságán? Az első évad az előbbi, a második az utóbbi irányban körvonalazza a megoldást. Ezzel összhangban az első 8 rész inkább társadalmi bűndráma. A bűncsaládot morális okokból hátra hagyni vágyó férfi túlságosan gyenge elem abban a műfajban, amelyben a férfivá érés allegóriájaként

ábrázolt gengsztervilágba kerülés az elfogadott motivációs irány. A második évad, ezzel szemben, erősebb műfaji markerekkel és maszkulinitáskonstrukcióként ábrázolja a figurát. Még akkor is, ha a sorozat tanúsága szerint e világ minden szereplőjét a demaszkulinizáció réme fenyegeti. Attilát moralizáló attitűdje miatt, Endrét a Janka iránt érzett kimondatlan szerelem, Ferit pedig fizikai és lelki sérülései miatt. Ugyanakkor Endre a keresztapai szereppel sikeresen fojtja el érzéseit és kényszeríti magára a nő előtti világot, Feri pedig a bosszúszomjjal remaszkulinizálja személyiségét. A második évad Attila újjászületéséről azoknak az eseményeknek a következményeként mesél, melyek során a személyes identitásválság családívá terebélyesedik, és annak tragikus széthullásával fenyeget. Ahhoz, hogy a főszereplő végül meg tudja menteni a családot a fizikai fenyegetettségől, először a családjának kell megmenteni őt: a kallódó, elnőiesedett férfit eltökélt és megalkuvást nem tűrő felesége, a bűnözői életformát férfitapasztalatként megélt fia és morális kétségeit tőle átvállaló lánya segíti vissza korábbi önmagához. A család szentségének ideológiájából merítve győzheti le kétségeit és válhat elit bűnözővé. Irk Ferenc gondolatára alapozva – mely szerint a „*hagyományos bűncselekmények kiindulási pontja az, hogy már maga az aktivitás is tiltott, a fehérgalléros bűncselekményeknél viszont a tett egy*

alapvetően ösztönzött, kívánatos aktivitáshoz kapcsolódik”³⁵ – a család érdekeit szem előtt tartó apa egy társadalmilag kívánatos aktivitásban születik újjá, mint érinthetetlen gengszter és a szuperférfi: a magyar Don Corleone.

Az Aranyéletben a férfiego elvesztésének és megtalálásának motívumával jól összeegyeztethető a gengszternarratíva, ugyanakkor a film hiteles társadalmi kommentárjának köszönhetően nem a kétezres évek gengsztervígjátékaiban megjelenő felnőttkor előtti világban, s nem az klasszikus amerikai gengszterfilmekben látható nő előtti világban játszódik. A film talán legösszetettebb alakja Janka, Attila felesége, akinek finom ecsetvonásokkal megfestett karaktere érzékenyen adja vissza az aranyélet megszerzésének, megtartásának, elvesztésének és visszaszerzésének a drámáját, a negyvenes felső-középosztálybeli nő és gengszterfeleség viszontagságos életét. Leginkább az ő háttér munkájának köszönhető Attila megszületése és újjászületései is. Férje „ugródeszkájává” válik, ő adja meg azt a parányi ösztönző lökést, aminek hatására férje szakít „a valóságelv és felelősségetika alapján megalkotott modern, európai férfitopossal”³⁶ és beletanul a gengszterszerepbe. Jankára az ugródeszka szerep eljátszása hárul, mert bár tudja, hogy „Ez a rakás férfi egy fabatkát sem ér”, a nemi viszonyok átstrukturálódása Magyarországon még nem érte el azt a pontot, ahol a gengszterfeleség feleséggengszterré változása hiteles szcenárió lehet. A sorozat harmadik évada talán e tekintetben is izgalmas fejleményeket tartogat.

Zsolt Győri

Representations of Gangster Masculinity in Hungarian Cinema

This article undertakes the study of gangster cinema as a genre which renders legible social perceptions and popular fantasies about crime. Its main focus is on the construction of the gangster hero and the historically changeable qualities that express his masculinity. The author conceptualizes the development of the genre as a pendular movement between strong-solidified and weakened-disintegrating generic formulas which are reflected in the nature of social commentaries films offer and the types of masculinities they construct. The cinematic corpus overviewed in the first part of the article includes six decades of Anglo-American gangster cinema; in the phases – ranging from the classical to the parodic/self-reflexive – the article describes how the gangster hero was reinvented from time to time both as a character onto which audiences’ fears, anxieties, desires and imaginations would be inscribed and as a demasculinized or a remasculinized subjectivity.

The second part of the article explores relevant Hungarian titles including György Szomjas’ and Ferenc Grunwalsky’s lumpen films, Attila Árpás *Argo* (2004) and *Argo 2* (2014), Áron Gauder’s *District!* (2004), Gábot J. Oláh’s *Rap, Revue, Romeo* (2004), Erik Novák’s *Nosedive* (2007), Bence Gyöngyössi’s *Paper Dogs* (2008), Róbert Koltay’s *Magic Boys* (2012), and the HBO produced television series *Easy Living* (2015–16). It argues that the films of the last two decades, despite their awareness of the generic codes specific to the parodic stage of gangster cinema fail to present credible characters, instead they either trivialize popular imaginations of criminals or moralize over criminal activities. Consequently, these films offer clichéd representation of male heroes. The impossibility to present other than infantile masculine dispositions is analysed as a symptom of the prevalent masculinity crisis. The concluding part of the article discusses *Easy Living* as a new chapter in Hungarian gangster genre, the first cinematic account which should be seriously considered in the public discourse about white-collar corruption and criminal lifestyles.

35 Irk Ferenc. „Fehérgalléros bűnözés, elitbűnözés, menedzserdeviancia.” *Jog Állam Politika: Jog és Politikatudományi Folyóirat* 6.1 (2014). pp. 49–67. p. 54.

36 Hadas. *A maskulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi*. p. 195.

Varga Balázs

Többszörös szorításban**Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban***

A kortárs magyar romantikus vígjátékokkal foglalkozó elemzések általában két sajátosságot emelnek ki. Egyfelől azt, hogy ezek a filmek alapvetően a férfiközönség vágyait szolgálják ki¹, másfelől pedig azt, hogy kitüntetett cselekményközegük a szórakoztatóipar felsőközéposztályi, kozmopolita világa.² Mindkét állítás a kétezres évek angolszász vígjátékainak, de főképp a fősodorbeli amerikai vígjátékok differenciált, hagyományos ábrázolási konvenciókat és társadalmi normákat kimozdító trendjeivel helyezi kontrasztba a magyar példákat. Amíg az első kritika a helyi sajátosságok eltérését emeli ki a globális trendtől, a második épp a lokális jegyek hiányát hangsúlyozza. Annyiban azonban megegyeznek, hogy mindkettő a magyar romantikus vígjátékokban megjelenő kulturális-

társadalmi tér felemás, ambivalens mivoltát teszi szóvá. Jelen szövegben, elfogadva a fenti kritikákat és értelmezési lehetőségeket, újabb szempontból kívánom megvizsgálni a filmcsoport jellegzetességeit. Arra vagyok kíváncsi, hogy milyen maszkulinitáskonceptiók jelennek meg a filmekben. Állításom szerint ugyanis a fent már jelzett ambivalencia megértéséhez a filmek szexizmusának felmutatásán túl fontos látni azt is, hogy a kortárs filmkultúrában (és ezen belül a romantikus vígjátékokban) széles körűen elemzett és átalakuló férfiasságkonceptiók³ miként vannak jelen a hazai alkotásokban. A maszkulinitások sérülékenysége, illetve a férfiasság válsága (értve ez alatt az elsősorban a nyugati, fehér férfiakhoz kötődő normatív férfiasság válságát)⁴ immár jó ideje a filmes elemzéseknek is

* A tanulmány az NKFI által támogatott, 116708 sz. „A magyar film társadalomtörténete” című OTKA kutatás keretében készült.

1 Mindezt legmarkánsabban Havas Júlia Éva fogalmazta meg tanulmányában: „A magyar viszonyokra adaptált romantikus női vígjáték nem létezik, amennyiben a definíció egyik kulcselemként fogadjuk el azt, hogy erős központi nőprotagonistára épít [...] Az egyébként is csekély számú film közül összesen kettő az (Csak szex és más semmi, Állítsátok meg Teréz anyut), amely egy női főhős tapasztalatairól szól, de a filmek többségében egy férfi főhőssel azonosulunk.” Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 66–79. id. h. p. 67.

2 Virginás Andrea a magyar vígjátékok ezen sajátosságát a klasszikus hollywoodi backstage musical-formával, illetve a screwball comedy hagyományával hozza összefüggésbe. Virginás Andrea: The ‘Hollywood factor’ in the most popular Hungarian films of the period 1996–2014: when a small post-communist cinema meets a mainstream one. In: Ostrowska, Dorota – Varga Zsuzsanna – Pitassio, Francesco (eds.): *Popular Cinemas in Central-Eastern Europe*. London: I.B. Tauris, 2017. Megjelenés előtt.

3 John Alberti könyvében úgy fogalmaz, hogy a kortárs amerikai romantikus vígjáték műfaji problémája alapvetően *gender* probléma, és a férfiasság performatív megjelenítésének gondjaira vezethető vissza. Ha tehát baj van a műfajjal, akkor az a férfiak miatt van. Véleménye szerint a műfajiságra és a férfiasság koncepciójára egyaránt igaz, hogy mindkettő performatív módon megkonstruált. Ennek jegyében elemzéseiben azt vizsgálja, hogy a férfiszerepek társadalmi és politikai kríziséből fakadó feszültségek miként csapódnak le a kortárs romantikus vígjátékok két irányzatában, az általa neorealistának nevezett független filmekben, illetve a parodisztikus attitűdű fősodorbeli darabokban. Alberti, John: *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre*. New York: Routledge, 2013. pp. 1–24.

4 Robnson, Sally: *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York: Columbia University Press, 2000.

De például Donna Pederby a válság helyett a szorongás kifejezést használja, ugyanis az jobban kifejezi a maszkulinitás speciális manifestációit és performatív karakterét. Pederby, Donna: *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2011. p. 8. Világos, persze, hogy ez a szorongás és frusztráció más műfajokban (például

bevett témája – bár a magyar filmek kapcsán még aránylag kevés szöveg foglalkozott ezekkel a vonatkozásokkal.⁵ Kérdés tehát, hogy válságban van-e a férfiaság a magyar populáris filmben, vagy továbbra is a hagyományos férfieszmény, a patriarchális világrend a meghatározó? Mennyiben térnek el a kétezres évek magyar romantikus komédiáinak reprezentációs stratégiái az amerikai vígjátékok trendjeitől? Ez a megközelítés tehát kiegészítheti Havas Júlia Éva markáns, feminista szempontú áttekintését a kortárs magyar romantikus vígjátékokról; hangsúlyozva, hogy a középpontban ezúttal a nőábrázolással szorosan összefüggő, azzal dinamikus kapcsolatban lévő férfiaságkonceptiók állnak. A többes szám fontos: ha mégoly tendenciózusnak és egysíkúnak is látszik a magyar vígjátékok férfiképe, árnyalatai, variációi attól még vannak, és tanulmányozásra érdemesek. Elemzésemben épp ezeket a „helyi változatokat”, a férfiábrázolás ambivalenciáit kívánom megmutatni. Hat filmből fogok majd kiragadni példákat. Ezek a filmek,

készítésük sorrendjében, a következők: *Csak szex és más semmi* (Goda Krisztina, 2005), *S.O.S. szerelem* (Sas Tamás, 2006), *9 és 1/2 randi* (Sas Tamás, 2007), *Poligamy* (Orosz Dénes, 2009), *Coming out* (Orosz Dénes, 2013) és *Megdönteni Hajnal Tímeát* (Herczeg Attila, 2014). A szöveg első részében röviden áttekintem, mely sajátosságok alapján szokás jellemezni a kortárs amerikai (angolszász) romantikus vígjátékokat és azok trendjeit, ezt követően pedig a vonatkozó magyar filmek férfiképének sajátosságait vizsgálom meg.

Mi van válságban?

Miközben a romantikus vígjáték az amerikai film-történet különböző korszakaiban, illetve a legkülönbözőbb nemzeti filmgyártásokban egyaránt meghatározó alműfajnak számított és számít ma is, a film-tudomány érdeklődése különösen az elmúlt évtizedekben fordult újult érdeklődéssel e filmscsoport

a bűnügyi műfajokban) a vígjátéknál erőteljesebben tud megmutatkozni. Ha magyar filmben keressük a férfiaság válságának jeleit, a sötétebb, bűnügyi műfaji variációkat érdemes vizsgálni – illetve természetesen a szerzői filmek trendjeit. A legszembetűnőbb példa a kétezertizedes évek hazai thriller-sorozata, melyet egyértelműen a maskulinitás elbizonytalanodása, a félelem, a harag és a szorongás érzelmei hatnak át. [*Parkoló* (Miklauzic Bence, 2016), *Kút* (Gigor Attila, 2016), *Vikend* (Mátyássy Áron, 2015), *Kojot* (Kostyál Márk, 2017).

5 A férfiak megjelenítéséről, a klasszikus, a modern vagy a kortárs magyar filmek férfiábrázolásáról természetesen rengeteg értékes elemzés született. Ilyen értelemben nem mondhatjuk, hogy a maskulinitás problémája ne lenne jelen a magyar filmről szóló írásokban. Az értelmezési keretek és az olvasási stratégiák azonban sokban különböznek. A maskulinitás problémája természetesen markánsan jelen van a tekintélyes mennyiségű feminista és queer elemzésben, vagy épp a kortárs magyar film „testi fordulatát” tárgyaló szövegekben. A hazai férfikutatások kulcsfigurája, Hadas Miklós számos filmes tanulmányt jegyzett, közte a Kádár-korszak magyar filmjeinek férfiaságkonceptióiról szólót is. Hadas Miklós: *A férfiaság kódjai*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010. A magyar, illetve a kelet-európai művészfilmek, a nemzeti identitás és a maskulinitáskonceptiók kapcsolatáról, illetve a rendszerváltás utáni átalakulásáról lásd: Imre Anikó: *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009., különösen az ötödik fejezet (From Poetic Pornography to Creative Consumption: Masculinity in Play) pp. 167–220. A rendszerváltás utáni magyar gengszterfilmek maskulinitásáról lásd Győri Zsolt írását ebben a lapszámban: Győri Zsolt: „Tibi, sok nekünk ez a meló!” – gengszterábrázolás és maskulinitáskonstrukciók a magyar filmben. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 24–39. Kortárs magyar szerzői filmek queer-problematikájáról, illetve maskulinitáskonceptióiról pedig fontos szövegeket jegyez Kis Katalin és Kalmár György (akinek e témában írott monográfiája 2017-ben jelenik meg angolul). Kis Katalin: Az identitásszörny, a szent mártír és az ellenálló férfi versus női prostituáltak a kortárs magyar filmben. *Metropolis* (2011) no. 3. pp. 42–55. Kis Katalin: A bús heteroszexuális férfi panaszai. Melegek a magyar filmben. *Filmvilág* (2014) no. 1. pp. 30–33. Kalmár György: Testekbe írott kegyetlenség. Sport, trauma és férfiaság a *Fehér tenyérben*. *Apertúra* (2015 őszi) <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-testekbe-irott-kegyetlenség-sport-trauma-es-ferfiassag-a-feher-tenyerben/> Kalmár György: Férfiaságkonstrukciók, történelem és ironia Török Ferenc Moszkva tér című filmjében. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 58–73.

felé.⁶ A műfaji definíciók rengetegébe (mit tekintünk romantikus vígjátéknak, mi a viszonya ennek az alműfajnak más vígjátéki alműfajokhoz és formákhoz) nem kívánok bemerészkedni, ezért csak annyit hangsúlyoznék, hogy az idők során a romantikus vígjáték kötelezőnek gondolt alkotóelemei közül egyre több státusza bizonytalanodott el. Ez az elbizonytalanodás éppúgy jelen van a különböző narratív vagy tartalmi, esetleg vizuális elemek jelenlétében, variálódásában, mint – egyre jellemzőbben – abban a tényben, hogy milyen peremfeltételek, miféle paraméterek megléte alapján szokás kategorizálni az alműfaj darabjait.

Világos, hogy – már csak az elnevezésből is adódóan – alapvető kérdés lehet, hogy melyik összetevő a hangsúlyosabb: a komikum vagy a románc? Beszélhetünk-e romantikus vígjátékról ezen elemek valamelyikének hiányában? A jelek (és az angolszász filmtudósok) szerint igen. Az bizonyos, hogy a romantikus vígjátékokban (a románc kulturális-irodalmi hagyományainak megfelelően) az időben és kulturálisan egyaránt változó szerelemkoncepciók állnak a középpontban.⁷ Celestino Deleyto három kulcsfontosságú sajátosságát, illetve funkcióját hangsúlyozza a

romantikus vígjátékoknak. Ezek a következők: 1) a filmek történetei időben és kulturálisan specifikus értelmezéseit nyújtják a szerelem, a vágy, a szexualitás és a társadalmi nemi kapcsolatok koncepcióinak, 2) központi téma a szerelem átalakító ereje, illetve a fantázia szerepe, amely befolyásolja a fenti koncepciókról és értékekről szóló diskurzust, 3) a humor mint speciális perspektíva vagy mód jelenléte.⁸ Egy másik szöveghelyen szintén Deleyto azonban egy még rövidebb meghatározást is idéz. Eszerint romantikus vígjátéknak azokat a filmeket tekinthetjük, amelyek a romantikus szerelmet ünneplik és támogatják.⁹ Az alműfaj központi kérdésének meghatározása azért is megkerülhetetlen, mert, ahogy Rick Altman hangsúlyozza, a műfajokkal kapcsolatos elemzéseknek mindig szem előtt kell tartaniuk, hogy milyen problémákra tud az adott műfaj szimbolikus választ adni.¹⁰

Fogadjuk el tehát, hogy a romantikus vígjátékok kulcsa a szerelem átalakító ereje.¹¹ A szerelmi történetnek tanulási folyamatként való értelmezése azt is érthetővé teszi, hogy miért erős a szerepe a románcban olyan elemeknek, mint az átverés, a szerepcseré, a félreértés, vagy épp az álöltözet és maskara viselése. A

6 Karnick, Kristine Brunovska: Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy. In: Karnick, Kristine Brunovska – Jenkins, Henry (eds.): *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1995. pp. 123–146.; Paul, William: The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978–1999. In: Neale, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002. pp. 117–129.; McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London: Wallflower, 2007.; Abbott, Stacey – Jermyn, Deborah (eds.): *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I. B. Tauris, 2009.; Deleyto, Celestino: *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2009.; Mortimer, Claire: *Romantic Comedy*. London: Routledge, 2010.; Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. Malden: Wiley – Blackwell, 2011.

7 Shumway, D. R.: *Modern Love, Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. New York: New York University Press, 2003.

8 Deleyto, Celestino: *The Secret Life of Romantic Comedy*.

9 A meghatározás kapcsán Deleyto épp azt vizsgálja, hogy mennyiben lehet elválasztani egymástól a romantikus szerelmet és a szexuális vágyat – és ennek függvényében igaz lehet-e a romantikus vígjáték szerelemközpontú definíciója. Ha csak két kortárs magyar filmre gondolunk ez ügyben: a *Csak szex...* a címmel ellentétben épp a „más semmi”, azaz a romantikus szerelem koncepcióját erősíti, az *S.O.S. szerelem* magyar randigurujai pedig egyszerű hazai szexügynökök, akiket egyéjszakás kalandok megszervezésére fogadnak fel.

Deleyto, Celestino: The Comic, the Serious and the Middle: Desire and Space in Contemporary Film Romantic Comedy. *Journal of Popular Romance Studies* (2011) no. 1. <http://jprstudies.org/2011/10/the-comic-the-serious-and-the-middle-desire-and-space-in-contemporary-film-romantic-comedy-by-celestino-deleyto/>

10 Altman, Rick: *Film/Genre*. London: BFI, 1999. p. 334.

11 Végül is egy népszerű forgatókönyv-elemző szakkönyv is ezt ajánlja. Mernit, Billy: *Writing the Romantic Comedy*. New York: HarperCollins, 2000. p. 95.

romantikus vígjáték működési mechanizmusait elemző szövegek nem véletlenül hangsúlyozzák, hogy az udvarlás és álcázás, az álöltözet viselése során nemcsak a másik fél vágyait és vágyott ideálját akarja a szerelmes kielégíteni, hanem egyben tanul is. Új szerepeket sajátít el, adott esetben a partner elképzelt vágyainak megfelelően. Így lesz érdekes a saját egyéniség, a szelf, a psziché addig nem ismert dimenzióinak megismerése.¹² Az álcázás és átváltozás, a *makeover* tehát egyfajta önbizalomépítő és identitás erősítő folyamatként érthető meg. Továbbá (a szerelemkoncepciókat ide kapcsolva) így kerülhet közeli kapcsolatba a romantikus vígjátékban az igaz szerelem és az igaz(i) én.

A romantikus vígjátékok fókuszja és értelmezése azonban nem szűkíthető a szerelem individuális tapasztalatára. A műfaj (alműfaj) Grindon szerint kiválóan alkalmas arra, hogy a szerelemnek mint egyszerre individuális élmények és társadalmi jelenségnek a változására reagáljon.¹³ Grindon a romantikus vígjátékok konfliktustípusait tárgyalva megkülönbözteti egymástól a szülők és gyerekek közötti, a szerelmesek közötti, a külső (társas, társadalmi) konfliktusokat, illetve a belső, személyiségben belüli, intrapszichés konfliktusokat. Önmagában ez a kategorizáció nem meglepő, az mégis fontos, hogy az alműfaj kortárs példáit szemlélve a fenti konfliktustípusok közül igazán csak a szerelmesek közötti, illetve a személyiségben belüli konfliktusok tűnnek nélkülözhetetlenek. A szülők helyett például egyre több filmben a baráti társaság kerül az előtérbe.¹⁴

A romantikus szerelem ideája és ideálja, illetve a történetek leggyakrabban kortárs társadalmi-kulturális közege tehát mind gyakrabban kerül konfliktusba egymással. Ez a feszültség sokak szerint fontos oka a filmek egyre öntudatosabbá válásának. Annak a folyamatnak, amelynek során a kortárs (amerikai és angolszász) romantikus vígjátékok egyre differenciáltabban és tudatosabban kezelik a műfaji konvenciókat (és azon keresztül a románcal kapcsolatos koncepciókat). Így lesz mind hangsúlyosabb a társadalmi nemek, szexuális orientációk és beállítottságok kérdése.¹⁵

John Alberti már idézett könyve szerint a kortárs amerikai romantikus vígjátékokra az eltérő értékspektrumok közötti mozgás jellemző (az ő megfogalmazásában a 'reakciós' és a 'progresszív' műfaj és társadalmi nemi pozíció között zajlik a mozgás). „A legkülönbözőbb kortárs romantikus vígjátékok a műfaji tudattalan és az öntudatos műfaji reflexió között oszcillálnak. Egyfelől vágyteljesítő narratívák, amelyek megpróbálják elfedni a műfaji masinériát, másfelől öntudatos metanarratívák, melyek éppen hogy az előtérbe helyezik azt.”¹⁶

Amíg a romantikus vígjáték hagyományosan egy férfi és egy nő szerelmét tárgyalta, világos, hogy már jó ideje nem a heteroszexuális kapcsolat a kizárólagos téma. A révbe érkezésnek olyan fundamentumai szintén sokáig nélkülözhetetlenek voltak, mint a házasság, illetve a családalapítás.¹⁷ Egyértelmű azonban, hogy a kortárs romantikus vígjátékok korántsem

12 Leger Grindon hangsúlyozza, hogy a romantikus vígjátékban az alapvető belső konfliktus a különböző személyiségek / identitások / szelfek között zajlik le, és a maszkarádé csak ezt teszi manifesztté. Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy*. pp. 16–18.

13 Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy*. p. 2.

14 Shumway, David R.: *Modern Love, Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. p. 164. Sőt, Deleyto szerint a barátság adott esetben már fontosabb is lesz, mint a párkapcsolat. Deleyto, Celestino: *Between Friends: Love and Friendship in Contemporary Hollywood Romantic Comedy*. *Screen* (2003) no. 2. pp. 181–187. Havas Júlia a magyar filmekkel kapcsolatban kiemeli az erős, minőségi és zárt férfibarátságok tényét, ám ezt a férfiközpontú értékrend bizonytalanságának tekinti, mellyel szemben „a fontos, minőségi és zárt férfikapcsolatok ellensúlyozásaként létrejön egy pusztán mennyiségével feltűnő, de valódi személyiségeket nem igénylő és ezért számában korlátlanul növelhető nőhorda, akiknek jelenlétére általában a nőcsábász figurája ad lehetőséget.” Havas Júlia: *Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években*. id. h. p. 67.

15 Krutnik, Frank: *Conforming passions: contemporary romantic comedy*. In: Neale, Steve (ed.): *Genre and contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002. pp. 130–147.

16 Alberti: *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy*. p. 4.

17 Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1981.

esküvő-pártiak (nyilván nem függetlenül a nyugati társadalmi trendek változásától), és például az 1990-es években épp az esküvő elől menekülő hősök történetei voltak jellemzőek. Sőt, nemhogy a révbeérkezés, még a megérkezés, happy end sem szükségszerű kelléke ezeknek a filmeknek.¹⁸

A populáris filmekkel kapcsolatban általában, de a romantikus vígjátékkal kapcsolatban különösen fontos kiemelni azt a kritikát, mely szerint ezek a filmek kulcsszerepet játszanak a társadalmi normák és a társas viszonyok formálódásában, a társadalmi nemek alakulásában, csakhogy a szerepük ellentmondásos, lévén igen gyakran az aktuális társadalmi rend és hierarchia csendes támogatói. A filmekben megképződött társadalmi térnek és szereprendszernek az értelmezése kapcsán tehát nehezen megkerülhető annak vizsgálata, hogy vajon jelen van-e, és ha igen, milyen módon van jelen a szubverzió bennük. Hiszen maga a vígjáték igen gyakran éppen a határáthágás (normaszegés, felforgatás, szubverzió) témája mentén definiálódik.¹⁹ A szerelem normaszegés, de a szerelmi boldogság megtalálása, a happy end visszavezet(het) a társadalomba való beilleszkedéshez. Normaszegés helyett természetesen más szinten is megragadhatjuk a kérdést, a hétköz-

napok társadalmi terének, illetve a szerelem és a szerelmesek speciális terének megkülönböztetésével. Deleyto néhol mágikus térnek nevezi a szerelmesek terét, amely arra szolgál, hogy kilépjenek a hétköznapi rutinból.²⁰ Ezek a terek gyakran kint vannak a természetben – vagy egy darab nagyvárosba csempészett zöld természetet jelentenek²¹ (szoros kapcsolatban a Northrop Frye által a Shakespeare-drámák kapcsán leírt „zöld világ”²² koncepcióval). A társadalmi hatóerő szempontjából kulcskérdés természetesen a vígjátékok lehetséges utópikus karakterének vizsgálata is.²³

Hogyan lehet a szerelemről beszélni egy végtelenül szekularizált, pragmatikus, érzelemmentes korban? Hogyan és meddig tudja követni a társadalmi klímaváltozást a romantikus vígjáték a XXI. században (és a nyugati világban)? Vajon a szerelem utópikus koncepcióként, a romantikus vígjáték pedig utópiatermelő műfajként lesz érdekes napjainkban? Frank Krutnik *A szerelem hazudik* című tanulmányában már az 1990-es évek amerikai vígjátékaival kapcsolatban a „csalásra épülő” narratívákról beszélt, amennyiben a románc reprezentációt konstruáló (jelek és identitások manipulálására épülő) természetét hangsúlyozta.²⁴

18 Deleyto, Celestino: *They Lived Happily Ever After: Ending Contemporary Romantic Comedy*. *Miscelanea* (1998) no. 19. pp. 39–55.; Deleyto, Celestino: *Tales of the Millennium (Park): the Happy Ending and the Magic Cityscape of Contemporary Romantic Comedy*. In.: Parey, Armelle – Roblin, Isabelle – Sipièrre, Dominique (eds.): *Happy Endings and Films*. Paris: Michele Houdiard, 2010. pp. 103–114.; Stevens, Kyle: *What a Difference a Gay Makes: Marriage in the 1990s Romantic Comedy*. In.: Abbott, Stacey – Jermyn, Deborah (eds.): *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I. B. Tauris, 2009. pp. 132–145.; McDonald, Jeffers T.: *Homme-com: Engendering Change in Contemporary Romantic Comedy*. In.: Abbott, Stacey – Jermyn, Deborah (eds.): *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I. B. Tauris, 2009. pp. 146–159.

19 King, Geoff: *Film Comedy*. London – New York: Wallflower, 2002. pp. 1–17.

20 Deleyto, Celestino: *The Comic, the Serious and the Middle: Desire and Space in Contemporary Romantic Comedy*.

21 A kortárs magyar filmvígjátékok tereit megfigyelve is szembetűnő, hogy milyen erős a kontraszt a szerelem „zöld világa” (a Feneketlen tó a *Megdönteni Hajnal Tímeát*-ban vagy a *Városliget az S.O.S. szerelemben*) és a történetek fő cselekményhelyszínéül szolgáló mérnöki és ügynökségi irodák és stúdiók jellegtelenségét, steril, uniformizált, globális nem-helyeivel.

22 Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. (ford. Szili József) Budapest: Helikon, 1998. pp. 155–158.

23 Kathleen Rowe az engedetlen nőről szóló könyvében például annak az emberi, nézői igénynek az erejét hangsúlyozza, amelyet a szerelmespár képébe/ideájába vetett utópikus lehetőségek sűrítenek magukba. Rowe, Kathleen: *The Unruly Woman*. Austin: University of Texas Press, 1995.

24 Krutnik, Frank: *Love Lies: Romantic Fabrication in the Contemporary Romantic Comedy*. In.: Evans, Peter Williams – Deleyto, Celestino (eds.): *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. pp. 15–36.

Lehet-e (megtanulni) szeretni egy korban, amelyben minden, ami a szerelemről elmondható, már elmondott – vagy most nyílik meg a szerelmi hazugság kora, netán az lesz az új kihívás, hogy szeressük meg a hazugságot – ezek Krutnik fő kérdései. Véleménye szerint a kortárs amerikai romantikus vígjátékok azt javasolják, hogy még mindig érdekesebb egy mítoszban, egy kitalációban hinni, mint semmiben sem hinni. Az értékeknek erre a kettősségére Leger Grindon a kortárs romkomok ambivalens természete kapcsán is felhívja a figyelmet. Megfigyeli azt is, hogy az illúzióvesztés, a zavarodottság vagy ellentmondásos érzelmek történetei – mintegy az egységes / őszinte / egy-hangú szelf megszólaltatásának nehézségeit is jelezve – gyakran narrátori kommentárszöveg (*voice-over*) kíséretében jelennek meg²⁵ – miként arra a *Megdönteni Hajnal Tímeát* is szembevetendő példa a hazai romantikus vígjátéki ciklusból.

Krutnik tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a kortárs vígjátékok teljes mértékig tudatában vannak a romantikus klisék mesterkéltségének, ám éppen ezt a mesterkéltséget használják fel és ki. A szerelem, a románc ezek szerint (folyamatosan) válságban van, csakhogy – legalábbis ebben a műfajban – nem nagyon lehet semmivel sem helyettesíteni vagy kiváltani. Legfeljebb, mint láttuk, a barátsággal.

A kortárs romantikus vígjátékok társadalmi értelmezéseivel kapcsolatban különös fontossággal bír a globális trendek kérdése. A kétezres években az amerikai mintájú romantikus vígjáték számos európai filmkultúrában erős helyi változatokkal bírt, akár olyan helyen is, ahol korábban nem volt ilyen formájú hagyománya, mint a francia vagy a lengyel filmben.²⁶ Hasonlóképp a hazai romkom széria kapcsán is különösen fontosak a globális-lokális kontextusok különbségei, eltérései. Számunkra itt talán az a legérdekesebb, hogy az amerikai romantikus vígjáték nagyon sok

szállal kötődik a neoliberais korszakhoz és annak értékrendjéhez, illetve az amerikai politikai és társadalmi klíma változásaihoz. Feltűnő, hogy a fogyasztói kultúra és az anyagi jólét minden korábinál fontosabb szerepet játszik az ezredforduló főszordorbeli amerikai vígjátékaiban. A neoliberalizmus és a kortárs amerikai vígjátékok kapcsolatával foglalkozó monográfiájában Betty Kakladominou különböző tematikus ciklusokat is azonosított. Ezek közül elsősorban a „nemek harca” és az „új karrierista nő” néven nevezett ciklust emeli ki, mint amelyekben az anyagi biztonság kitüntetett szerepet játszik. Véleménye szerint ezekben a filmekben: „*a tökéletes heteroszexuális egység nem pusztán szerelmen, tiszteleten, bizalmon és támogatáson, hanem anyagi biztonságon is alapul.*”²⁷

Szintén Kakladominou hangsúlyozza, hogy az amúgy sem a realiztikusság által fényjelezett romkomok a poszt 9/11 és poszt-2008-as világban (tehát a World Trade Center elleni támadás utáni, illetve a kétezres évtized végén beütő gazdasági hitelvilágválság utáni időkben) kortárs tündérmeseként is szolgáltak, amennyiben a szerelmet ünnepeleék a nem épp ilyen értékeket felmutató globális, nemzetközi társadalmi-politikai térben. Mindazonáltal azt is hangsúlyozza, hogy a millenniumi amerikai romantikus vígjátékok értékrendje korántsem egynemű. Számos film a Bush-adminisztráció neokonzervatív értékeit visszhangozta (férfiközpontúság, elbizonytalanodó karrierista női hősök, a direkt szexjelenetek (*on-screen sex*) visszaszorulása, stb.). Másfelől a középkorú nők szexuális aktivitását tematizáló filmek vagy a „baby craze” ciklus egyedül gyereket vállaló szuverén női figurái éppen hogy egy szabadelvűbb és a női tapasztalatot hangsúlyozó vonalat képviseltek.

Mivel a kortárs amerikai romantikus vígjátékok társadalmi kontextusai igen hangsúlyosak, világos, hogy az alműfaj lokális példái különös erővel vetik fel

25 Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy*.

26 Powrie, Phil – Davies, Ann – Babington, Bruce (eds.): *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London: Wallflower, 2004.; Crickmar, Rohan: *Love and Sensation. A Brief Examination of Some Trends in Polish Comedy Films Since 2005*. *East European Film Bulletin* (2015). <https://eefb.org/archive/march-2015/love-and-sensation-polish-comedy-films-since-2005/>

27 Kakladominou, Betty: *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism. The new millennium Hollywood rom com*. London – New York: Routledge, 2013.

az interkulturális adaptáció, az igazodás, a mimikri vagy épp az átalakítás kérdéseit. A „hazai változatok” sajátosságainak a vizsgálata tehát nem kevésbé fontos az Európában a méretét és a hagyományait tekintve egyaránt nagy filmgyártásnak tekinthető olasz filmkultúra esetében²⁸, mint a kisebb vagy közepes nemzeti filmgyártásnak számító magyar filmek kapcsán. A kelet-európai populáris filmkultúrák ráadásul a rendszerváltás után kerültek csak igazi versenyhelyzetbe és lettek igazán kitéve a globális populáris filmkultúra trendjeinek. Ettől még élesebb kérdés, hogy miféle mintákat követnek.

Hazai terepek és ambivalenciák

A magyar romantikus vígjátékok bevezetőben is említett problémái, a filmek ellentmondásossága és zavarodottsága alapvetően a hegemon maszkulinitás²⁹ problémás színre vitelére vezethető vissza. A filmek férfiképe meglehetősen egysíkú, de korántsem egynemű. A férfiközpontú, patriarchális világrend és a hagyományos, hegemon férfieszemély mint ideál vagy vágykép markánsan megjelenik, ám a sérülései is jól láthatóak. Mivel pedig a hegemon maszkulinitás egyik fontos jellemzője a zártság (szilárd identitáshatárok, sérülésmentesség), ezek a sérülések, ha nem is a „maszkulinitás válságaként” olvastatják magukat, mégis ambivalenssé teszik a hegemon férfiasság mintáinak színre vitelét.

Az, hogy a magyar romantikus vígjátékok férfiképe és férfiasságkonceptióinak rendszere nem homogén, elemi szinten már a színészválasztásokból is fakad (nem véletlenül foglalkozik számos a filmes maszkulinitás kérdéseit tárgyaló elemzés a sztárokkal). A szóban forgó magyar romantikus vígjátékokban alapvetően három színész alakítja a férfi főszerepet: Csányi Sándor,

Fenyő Iván, illetve Simon Kornél. Még ha le is számítjuk az általuk a különböző filmekben alakított karakterek (és az alakítások) eltéréseit, akkor is világos, hogy a három színész egészen eltérő egyéniséggel, arculattal, illetve imázssal bír – mely imázs ráadásul az egyik filmről áthagyományozódik a következőre. A színészi alkat és fizikai adottság, illetve a filmekben alakított karakter viszonya nehezen szétválasztható, a kölcsönviszonyuk, a dinamikájuk különösen érdekes. Ha a kortárs magyar romantikus vígjátékokban a három említett színész által alakított karakterek különbségeit próbáljuk megragadni, akkor azért annyi megkockáztatható, hogy a Csányi Sándorra osztott mosolygós szépfű karakterek, a Fenyő Iván által játszott nyersebb, impulzívabb figurák, illetve Simon Kornél visszafogottabb, jófiús karakterei nyilvánvalóan más-más férfiasságkonceptiókat hívnak be, és ezekkel az eltérő koncepciókkal magától értetődően dolgoznak és játszanak a filmek.

A férfiasságkonceptiók homogenitásának a megtörését, az ambivalenciát mindezen túl az a tény is világosan láthatóvá teszi, hogy a filmek férfi főhősei vagy már eleve tétova, az értékeikben, döntéseikben bizonytalan, sodródó figurák (*Poligamy*, *Megdönteni Hajnal Tímeát*), vagy a státuszukból, a pozíciójukból való kényszerű kimozdulás miatt kérdeződik meg a korábban bizonyosnak tűnő attitűdjük, értékrendjük, orientációjuk (*Csak szex... 9 és 1/2 randi*, *S.O.S. szerelem*, *Coming out*). A főhős kimozdítása, egy karakteres indítóesemény megléte szükségszerű kelléke a klasszikus elbeszélésnek, mellyel jelen filmek mindegyike jellemezhető. Az azonban nem szükségszerű, hogy a sztori motorja a férfiasságkonceptiók felülvizsgálata legyen. A kortárs magyar romantikus vígjátékok esetében azonban ez a helyzet. Az ambivalencia pedig abban rejlik, hogy e filmek (hősei) nehezen tudják „elengedni” a hegemon maszkulinitás mintáit. A

28 Cathleen O’Rawe hangsúlyozza, hogy nem lehet automatikusan átvenni az angolszász diskurzust és applikálni az olasz helyzetre. O’Rawe, Cathleen: *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 9.

29 A patriarchális világrendet és a heteroszexuális nemi identitást természetesnek tekintő, a magát a feminitással, illetve az eltérő férfiaságképzetekkel, viselkedésmintákkal és beállítottságokkal szemben erős oppozíciós logikával megfogalmazó, hegemon maszkulinitás koncepciójáról és annak kritikájáról lásd a *Replika* folyóirat néhány évvel ezelőtti összeállítását, illetve a *Férfikutatások* című szöveggyűjtemény anyagait. *Replika* (2009) no. 69.; Hadas Miklós (szerk.): *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Corvinus Egyetem, 2011. <http://tatk.elte.hu/file/Hadas.pdf>



Megdönteni Hajnal Timeát
(Simon Kornél)

férfiasság válsága vagy sérülékenysége egészen különböző variációkban tematizálódik, de közben a hegemon maszkulinitás mintái is (legalább vágyképként vagy eszményként) mindvégig felmutatódnak.

A *Poligamy* erős didaktikussággal vázolja ezt a feszítő ambivalenciát már a cselekmény legelején. András éjszakai tévézése során (egy pornófilmről át-átkapcsolva) belefut egy Popper Péter előadásba, melyben a pszichológus arról beszél, hogy előfordul, hogy mindent elárulunk, de csak azért, mert több irányba akarunk hűségesek lenni. Itt, ebben a jelenetben megfogalmazódik a film központi tézise, mely szerint András csak a látszat szerint tutyimutyi férfi, ugyanis „belül” a kényelemszerető nyárspolgár és a kalandor küzd benne. Abban, hogy mindezt csak Andrásra vonatkozóan vagy a „férfiakra általában” kellene-e értenünk, a film nem foglal egyértelműen állást. A sztori Andrást teszteli, amennyiben vele történik meg az a „fantasztikus” kaland, hogy minden nap más nő mellett ébred – csak hogy a vadidegen nők mindegyike azt állítja magáról (és állítja András környezete is), hogy ő Lilla, András barátnője. András története ennyiben sajátos és egyedi. Mindenesetre a véleményformáló erővel bíró, népszerű pszichológus interjújának szerepeltetése, hangsúlyos metanarratív pozícióban, egy olyan filmben, amelynek a főszereplője tévés sorozatíró, illetve amely filmben a televíziózásnak, a tévés színre vitelnek komoly szerepe van, semmiképp sem zárja ki, hogy – a

tévés megjelenések és megjelenítések révén – tágabb értelemben vett, igazodást szolgáló eszményképről is beszéljünk, azaz András történetét az „örök férfi” dilemmájaként olvassuk. Egyébiránt a film direkt Madách-referenciája (amikor az egyik jelenetben még az „eredeti” Lilla a bölcsészkar katedrán *Az ember tragédiáját* elemzi) ezt végképp egyértelművé teszi. A nőfaló, kalandor üzemmód tehát nem pusztán legitim viselkedésmintaként, illetve a megállapodás előtti, kapuzárási pánik jeleként mutatódik fel (András barátja, Kornél döbönt lelkessedéssel ki is mondja a mindennap más nő mellett ébredő férfi helyzetének fő tanulságát, miszerint „*teljesen megengedett a félrekiadás*”). Egyenesen az önismeretet, a karakterfejlődést beindító eseményként kellene tekintenünk erre a motívumra (az András történetét értelmező, sajátosan duplázó televíziós sorozattal kapcsolatban el is hangzik, hogy végre aktivizálódik a karakter). A film azonban adós marad a karakteralakulás érdemi bemutatásával, így inkább csak utalásokból kell felismernünk, és nem a főszereplő által megélt helyzetekből tudjuk nézőként mi is megérteni, hogy András önismereti útja a konfliktuskerülő magatartásból a döntések szuverén vállalása felé vezet. De még így is különösen tanulságos, sőt, így tanulságos csak igazán, hogy a cselekmény elején bevezetett, hétköznapi, alamuszi, konfliktuskerülő férfi főhős karakterét miként kettőzi meg a film a szabadon váltogatható Lillák poligám (képe-



Csak szex és más semmi
(Seress Zoltán, Gesztesi
Károly, Csányi Sándor)

letbeli) hőségé – azaz, hogy miként kerül (ellen-
tét)párba a konfliktuskerülés és a poligámia.

A férfiaságképzetek ambivalenciájának megjelenítésében a kétezres évek alapító erejű hazai romantikus vígjátéka, a *Csak szex...* is tanulságos példát jelent. Goda Krisztina filmjének nevelődési történetében a nőfaló hírében álló vidéki színész egy budapesti belvárosi színházban nyeri el a szerelmet. A cselekményben fontos szerepe van annak, hogy a Tamás nőügyeivel kapcsolatos legendáknak talán csak a fele igaz. (Persze a férfi sem igyekszik elhessenteni maga körül ezeket a híreszteléseket, illetve egy ponton azért csak beengedi Sacit a zuhanyzójába.) Goda filmjében tehát megint csak a „szíve mélyén monogám” férfi képe, illetve a nőcsábász férfi mítosza kopírozódik egymásra. A különböző kulturális kódoknak, illetve a metanarratív gesztusoknak itt is kulcsfontosságú szerepük van, hiszen a cselekmény színházi közege, és nem utolsósorban az éppen színpadra állítandó dráma, a nőcsábász férfi csapdába esését elmesélő *Veszedelemes viszonyok* csak még explicitebbé teszik a problematikát. A férfidominancia sérülékenysége, elbizonytalanodása, illetve mindennek a vidék-Budapest közegváltózáshoz való viszonya legjobban mégsem egy színházi vagy színpadi jelenetben figyelhető meg, bár szoros kapcsolatban áll a színpadon történetekkel. A próbák elején Tamás hamisan, rosszul van jelen a szerepben, ami mindenki

számára egyértelmű. A férfi Dórát arra kéri, csináljon már valamit a szöveggel, mire a nő azzal válaszol, hogy nem a szöveggel van baj, hanem azzal, hogy Tamás csak Valmont farkát akarja eljátszani. A férfi sértődötten reagál, és a lába közé tekintve így szól: látod, hiába gyakoroltunk – majd Dórát kér(d)i, hogy nem akarja-e megvizsgáltatni. A megbántott nő elrohan, a jelmezbe öltözött Tamás utána. Dialógusuk a metróban folytatódik. A férfi bocsánatot kér bunkó viselkedéséért, majd Valmont motivációit kezdi fejtegetni. Dóra szerint Valmont akkor érdekes, ha tényleg érez valamit, Tamás pedig azt hajtogatja, hogy ettől még viselkedhet úgy, mint egy férfi – és ezen a ponton szisszenve felpattan, mert beleült egy, a jelmezében rejtőző gombostűbe. Dóra nem is habozik rákérdezni: ez lenne a férfias?

A jelenet fő humorforrása a férfiaság, illetve a férfias viselkedés értelmezéseinek és helyzetfüggő mivoltának a tematizálása. A férfiaság egyfelől mint hiteles szerepalakítás kerül elő – és Tamás itt vizsgáljuk rosszul (a színpadon hamis, az öltözőfolyosón bunkó, a metróban, jelmezben komikus). Az igazi problémát tehát nem (vagy nem pusztán) az érzelmek vállalása és kimutatása, hanem a férfiaság színre vitele jelenti. Az intertextuális utalások, a színpadi és filmes vonatkozások (Valmont a metróban – a *Kontroll* című film főszereplőjeként népszerűvé lett Csányi Sándor

visszatérése a föld alá mint egy újabb „szerepbehelyezés”) a hegemon maskulinitás „macsó” alakzatát ismerős, vágyott, de megvalósíthatatlan szerepként mutatják fel.

A nőcsábász férfi bajba keveredésének hasonló mintázata bukkan fel a 9 és 1/2 randi című filmben is, ahol a bestselleríró Dávid próbál sütkérezni régi dicsősége fényében. Sas Tamás filmjében szintén elég explicit az alkotói válság és a felületes szerepalakítás közötti összefüggés. Dávid lubickol a hírnévben és abban, hogy minden nőt megkaphat. Új könyvével közben egy tapodtat sem halad. Az anyagi biztonságot kell elveszítenie ahhoz, hogy a nevelődési történetzsal beindulhasson. Mivel a sikerével szerzett tőkéjét már felélte, és most külső finanszírozásból tartja fent magát, lévén egy dúsgazdag vállalkozó-médiamogul lányával él együtt, a szakítás után, a kegyekből kiesve újból a saját, belső forrásait kellene mozgósítania ahhoz, hogy egyenesbe jöjjön. A szingli nőkkel készített interjúkönyv, amelyet Dávid kiadója utolsó szalmaszálként kínál fel a férfinak, dramaturgiailag elég felemás módon lesz az önismereti munka katalizátora. A cselekmény zárlatában mindazonáltal Dávid egy teatrális jelenetben bocsánatot kér az általa kihasznált nőktől. A 9 és 1/2 randi ellentmondásossága abban rejlik, hogy a nőcsábász férfi megigazulásának sémáját a tékozló fiú önismeretének sémájával keveri. Dávidot annak idején félrelépése és lelepleződése miatt dobta Nóri, akivel a sztori végére újra egymásra találnak. A férfi felemás Canossa-járásában azonban nem a félrevezetett nőktől való bocsánatkérés a hangsúlyos, hanem a felszínes csillogásról való lemondás – illetve a nemzedéki mintázat felfedezése. Hiszen a cselekmény egy pontján hirtelen kiderül, hogy a korábban Dávid ideiglenes lakhelyéül és partijainak helyszínéül szolgáló szálló portása nem más, mint a férfi apja, aki évekig inkognitóban kísérte a fiú útját. A mama szemé fényeként felnőtt férfinak (aki sikeres regényébe a saját apahiányos gyerekkorát dolgozta bele) most már ugyan nincs szüksége apára, annyiban azonban tanul a példából, hogy nem ismétli meg apja hibáját, és a kalandorlét helyett megpróbál lehorgonyozni. A promiskuitás a film narratívája szerint rövidtávon

kecsegtető, hosszú távon azonban kevésbé üdvöztető stratégia. Sas Tamás filmjében a hegemon maskulinitással kapcsolatos kétértelműségeket csak fokozza, hogy Dávid domináns férfiasága több ponton is érzékeny sérüléseket szenved. A hírneve múlandó (a kiadó új recepciósa már nem ismeri meg) és a mégoly szimulált csatahelyzetekben is alul marad. Egyszer a jakuzziban retten meg attól, hogy megérkezik az interjúalanya agresszívként beharangozott pasija, máskor a paintball pályán fog ki a szuszból, és lövik le – mégpedig egy nő cselezi itt ki. Ezek ugyan kevésbé hangsúlyos jelenetek, az első ráadásul ordítóan bohózatjellegű, mégis szépen mutatják a film narratívájának azt a törekvését, hogy Dávid karakterét kimozdítsa a domináns férfi pozíciójából.

A hegemon maskulinitás mintázatainak ingataggá tételére az S.O.S. szerelem a kijátssza egymás ellen a főhősöket. Ugyan a történetnek egyetlen és egyértelmű főhőse az egyéjszakás kalandok orkesztrálására vállalkozó cég vezetője, Péter, mellette azonban ott van az újjazdag, nőcsábász vállalkozó karikatúrájaként fellépő Tamás – akit a sztori szerint Péter vállalkozásának egy óvónő becserkészésében kellene segítenie. A két férfi, illetve a két színész, Csányi Sándor és Fenyő Iván korábbi filmes karaktereiből áthagyományozódó imázsok a jól szituált jófiú és a nagy dumás vagány viadalán keresztül viszik színre a férfiaság különféle mintázatait vagy értelmezéseit. A Csányi által megszemélyesített Tamás, aki a sztori szerint egyedül neveli óvodás korú lányát, tulajdonképpen semmiféle átalakuláson nem megy keresztül. A történet végén, a Havas Júlia által is elemzett meglepetés-dramaturgia segítségével találja meg szerelmét³⁰, a magát végig másnak (éppenséggel óvónőnek) kiadó Veronika személyében (aki amúgy, „igazából” a rivális cég vezetője). A férfiaságkonceptiók szempontjából az S.O.S. szerelemben úgyszintén a domináns, „macsó” férfisztereotípiák ürességének a leleplezése, de legalábbis karikírozása a szembetűnő. A Fenyő Iván által alakított Tamásról, az ékszerekkel és egyéb díszítmenyekkel szépen dekorált, ám üresfejű bunkónak mutatott férfiről a cselekmény végén szintén kiderül, hogy csak felvett szerepet játszott. A hegemon maskulinitásnak ez a szélsőséges példája tehát a film narratívá-

30 Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években.



Coming out (Csányi Sándor, Tompos Kátya)

jában csak dramaturgiai funkcióval bíró álca, humorforrás. Azért az egyik jelenetben itt is nyomatékosan elhangzik a kérdés, hogy vajon a fent említett ékszerek és díszítmények nélkül már nem is lenne férfi? – mintha az ornamentika, a külsőség a valós attribútumok (értsd: a szexuális teljesítmény) labilitását, a bizonytalanságok, a sérüléstől való félelem elfedését szolgálná.

A két, időben legújabb film közül a *Megdönteni Hajnal Tímeát* már a korábban említett narrátori kommentár okán is központi humorforrásként kezeli a szerelem és a szex romantikus, illetve vulgáris felfogását.³¹ Bögöcs alpári-őszinte narrátorszövege és suttyó karaktere, illetve a valószínűtlennek feltüntetett történet (a jófiú megszerzi a világszép modellt) brutális kontrasztban áll egymással. A jól szituált, ám unalmas élet helyett (összeházasodni főnöke lányával, beházasodni egy gazdag parvenű családba) a középiskolás „igaz” szerelmet választó, és végre karakteres döntést hozó Dani történetében a *Poligamy* bizonytalan, konfliktuskerülő hőse köszön vissza. A szexmániás, pornófüggő Bögöcs mellett azonban ott van Dani

mellett még egy izgalmas férfikarakter, a sármos és játékos Gábor. Így, ebben a háromszögben lesz igazán hangsúlyos a tétova Dani figurája.³²

A fenti sémákhoz képest a *Coming out* magától értetődően más mintát követ, hiszen a rádiós műsorvezetőként és melegjogi aktivistaként is sikeres Erik heteroszexuálissá válásának története nem a – mégoly problémás és sérülékeny – hegemon maszkulinitás, hanem egy alternatív maszkulinitás pozíciójának bemutatásával kezdődik. Orosz Dénes filmje komoly vitákat keltett, vádolták homofóbiával, azzal, hogy erősíti a melegekkel szembeni sztereotípiákat; kritizálták azt a momentumot, hogy a főhős szexuális orientációjának változását egy baleset (agyrázkódás) okozza – másfelől mindezen kritikákkal szemben sokan meg is védték a filmet.³³ Orosz Dénes filmjét nem tartom homofóbnak, és azt sem gondolom, hogy a *Coming out* a heteroszexuális maszkulinitás példaméséje. Ebben az esetben is az ambivalenciák és bizonytalanságok az igazán érdekesek. A *Coming out* nem előítéletes film, sőt, a homofób karakterek karikatürisztikus ábrázolásával éppen az előítéletességet próbálja kifigurázni. A meleg férfiak világát sok humorral, a sztereotípiákat adott esetben karikírozva építi fel, de a szexuális identitás, illetve a nemi szerepek bemutatása kétségkívül bináris ellentétekre épül.³⁴ Az emancipációs politikai gesztus világosan jelen van (például a meleg esküvő jelenetében), és András történetét sem a „normalitáshoz” való visszatérésként tálalja a film. A *Coming out* Erik szexuális irányultságának megváltozását önismereti, tanulási folyamatként, mégpedig a biztosnak hitt identitás elbizonytalanodásának, majd a szerelem révén más pozícióban való újra épületeként vezeti

31 A film hatásközpontú, exploitatív, kizsákmányoló jellegéről lásd Csiger Ádám elemzését: Csiger Ádám: Szex, hazugság, vígjáték Exploitation az új magyar vígjátékban. *Metropolis* (2014) no. 4. pp. 50–60.

32 A többi romantikus vígjátékban a főhős barátja szinte mindig valamilyen magányos, geek karakter (vagy a *Csak szex...* esetében a megbízható, de unalmas férfit megtestesítő zeneszerző, András), akit gyakran homoszexualitásával is cukkolnak. Velük párba téve, kontrasztba helyezve még hangsúlyosabb a főhős hagyományos (hegemon) maszkulinitása.

33 A *Coming out* tal kapcsolatos kérdések alaposan és differenciáltan kerültek elő a *Prizma* folyóirat szerkesztőinek kerekasztal-beszélgetésén: Mega Sára – Pálos Máté – Sepsi László: Elvárások és előítéletek – Vita a Coming outról. *Prizma* online (2014.01.17.) <http://prizmafolyoirat.com/2014/01/17/elvarasok-es-eloteletek-vita-a-coming-outrol/>

34 Pál Móni: Felvállalt heteronormativitás: Coming out. *Prizma online* (2014.06.19.) <http://prizmafolyoirat.com/2014/06/19/felvallalt-heteronormativitas-coming-out/>

elő. Tanulságos a főszereplőnek még a film elején a rádióadásban tett kijelentése: „én akkor bizonytalanodom el az identitásomban, ha szembejön velem egy ufó lovon, és villámok csapnak ki a kezéből.” Ezek az elképzelhetetlennek gondolt, „fantasztikus” események azután mind megtörténnek. A narratíva, illetve a rendezői megoldások pedig mindegyik fel is hívják a figyelmet (rövidzárlat a stúdióban, Linda motorral üti el Andrást, majd az álarcosbál, ahol a lány – nehezen felismerhető – ufónak öltözik). A fantasztkum vagy csoda azonban inkább csak dramaturgiai fogás, mely egy hangsúlyos geggel kívánja felhívni a figyelmet az identitástörténet nagy, belső dinamikájára – arra, hogy a mégoly stabilnak gondolt önkép is radikálisan át tud alakulni. (Azaz itt is működik a binaritás: nem skálás átmenetekkel, eltérésekkel, variációkkal jellemezhető, dinamikus folyamat, hanem igen/nem kétosztatú leosztása jellemzi a filmben a szexuális irányultság bemutatását.) A bevezetőben már szó volt arról, hogy a romantikus vígjátékban miért és mennyiben kulcsfontosságú kérdés a szerelem transzformatív ereje, illetve az önazonosság. A *Coming out* az önismereti út kihívásait hangsúlyozza, erős gesztussal összekapcsolva a privát és a publikus tereket. Hiszen Erik melegjogi aktivistaként hallgatóit saját maguk vállalására biztatja (a filmnek ez a politikailag alapvetően korrekt társadalmi dimenziója), majd a történet során saját maga identitásának az újraértésére kényszerül. Mindebben még az is érdekes, hogy a film sok szempontból külön figuraként jellemzi főhősét. Ez lesz explicit Erik beszédében, amellyel lemond a meleg mozgalom vezetéséről: „Azt szokták mondani, hogy minden ember más. Ez igaz. Csakhogy én a mások között is más vagyok.” Erik itt azt hangsúlyozza, hogy ő mindenhol kilóg. Mindent megtett eddig, hogy ez ne így legyen, hogy a dolgok ne változzanak meg – de ez nem megy tovább. Lényeges a megfogalmazás is („Én rájöttem, hogy a nőket szeretem. Pontosan egy nőt.”), amivel a történetben a főhős saját, egyedi, individuális karaktere emelkedik ki. A maszkulinitások többértékűsége, a (társadalmi)

nemi szerepek és a szexuális irányultság kérdései, a reprezentáció problémái ezáltal kiszorulnak a fókuszról, hiszen az előtérben Erik története és a mindenféle variációt elfogadó „mindenki más, mindenki egyedi” tézise lesz a hangsúlyos.

A kultúra szeretete és a szerelem kultúrája?

A fenti példák arra mutattak rá, hogy a hegemon maszkulinitás mintázatait milyen ambivalenciákkal viszik színre kortárs magyar romantikus vígjátékok. A bevezetőben már szó volt a filmek azon sajátosságáról, hogy szinte mindegyik társadalmilag jól körülhatárolható, zárt miliőben játszódik. Mégpedig a szórakoztatóipar, a showbusiness közegében, a felsőközéposztály kozmopolita világában. Ezt a sajátosságot általában a társadalmi valóságtól, a jelenidő itt-és-mostjától való elszakadasként szokás kritizálni (ahogy tettem ezt én is a magyar vígjátékok átalakulásáról írott elemzésemben³⁵). Van azonban néhány szempont, amelyek mentén talán érthetőbbé válik ez a megoldás. Láttuk, hogy mennyire fontos kérdés a maszkulinitás-mintázatok és férfiasságkonceptiók újratárgyalása ezekben a filmekben. A széles értelemben vett szórakoztatóipari miliő (színház, könyvkiadó, kereskedelmi tévé és rádió, reklámpar, párkereső szolgálat) túl azon, hogy a globális mintákból ismert, kozmopolita életstílus megjelenítését teszi magától értetődővé; egyben lehetőséget teremt arra is, hogy a filmek sok szinten játékba hozzák az imázsépítés és imázsformálás kérdését, a nyilvános térben megjelenő értékek és attitűdök „igazságának” és „hitelességének” a problémáját, a szerepeknek és a szerepjátszásnak a dilemmáit. Ezáltal tehát a filmek öntudatosága, metanarratív játéktere erősödhet és bővíthet. Másként fogalmazva, a kreatív iparágak, illetve a szórakoztatóipar közegébe helyezett történetekben a férfi főhősök alkotói válsága egyszerre képviselheti és el is fedheti a „férfiasság válságát”. A filmekben megjelenő férfiasságkonceptióknak ezek

35 Varga Balázs: Sufnituning és médiadesign. Magyar filmvígjátékok a rendszerváltás utáni évtizedekben. *Metropolis* (2014) no. 4. pp. 38–48.

szerint lényegi eleme a világban való kreatív jelenlét, a szereplés és a szerepalakítás. A kreatív, alkotói válság ilyen értelemben természetesen a férfiasság válságát is jelenti. A *Csak szex...* Tamása elkényeztetett vidéki színészként túl sokat gondol magáról, és amíg ez nem változik meg, addig nem tud igazi sztárrá válni a fővárosban. A *9 és 1/2 randi* Dávidja felületessé lett a médiaszereplések csillogó sokaságában – és mivel első regénye is „saját anyagból” íródott, világos, hogy kiüresedve nem tud újat (újra) alkotni. Az *S.O.S. szerelem* piaci monopóliumot élvező vállalkozása is elkényelmesedett – a szereplőket, a főnököt és az alkalmazottakat megmozgató, új kihívás tudja csak dinamizálni a helyzetet. A *Poligamy* Andrása nem arról álmodott barátjával, Kornéllal a filmművészeti főiskolán, hogy kereskedelmi tévés szappanoperákat készítenek majd – de a munkáért kapott pénz legalább ideig-óráig elfedi a kreatív kielégületlenséget. A *Coming out* rádiós műsorvezetője esetében is egyértelmű az összefüggés a szuverén identitás és annak a nyilvános térben való sikeres, kreatív képviselete között. A *Megdönteni Hajnal Tímeát* esetében az az érdekes, hogy a férfi főszereplő képviseli az unalmas, de jól fizetett munka konfliktuskerülő üzem módját, és a női főhős érkezik a szórakoztatóipar világából – pontosabban akarja éppen otthagyni annak felületes, személyiséget és egyéniséget bedaráló közegét.

A kreatív iparágak és a szórakoztatóipar közeg választása tehát indokolt annyiban, hogy dramaturgiailag és a férfiasságkonceptiók megjelenítése szempontjából egyaránt működőképes világot jelent. Ennek a világnak magától értetődő része az anyagi biztonság. Karakterformálás tekintetében ez tehát egyértelmű és stabil támaszt jelent: a hősök nincsenek kiszolgáltatva megélhetési, egzisztenciális problémáknak, ennél fogva kihívások elsősorban az érzelmi biztonság és/vagy a kreatív, alkotó energiák oldaláról érhetik őket. Mindazonáltal a kortárs magyar romantikus vígjátékokban nem csak az az érdekes, hogy nem adja alább a felsőközéposztály társadalmi közegénél és a szórakoztatóipari miliőnél. Érdekes azt is megnézni, hogy ezek a filmek milyen kulturális regiszterekben helyezik el a főszereplőiket, illetve hogy ezek a regiszterek mennyiben és mennyire (társadalmi) nem-specifikusak.

A 2010 előtt készített magyar romantikus vígjátékok karakterleosztása ebből a szempontból elég egyértelmű: a férfi főhős általában a popkultúrához, míg a nő a magaskultúrához kötődik. Ennek egyik lehetséges magyarázata, hogy a női figurák érzékenységét a magas kultúrához való kapcsolódásuk, míg a férfi hősök kevésbé differenciált, fogyasztói attitűdjét a populáris kultúrához való vonzódás jellemzi. Ez azért természetesen túlságosan egyszerű és sarkos társadalmi nemi leosztás lenne. Néhány példa talán jobban megmutatja az árnyalatokat.

A *Csak szex...* cselekményében gyakori poénforrás, hogy Tamás nem érti, vagy nem jól ejti a francia szavakat, nem beszéli azt a nyelvet, amit a középosztályból való bölcsező Dóra folyékonyan beszél. A Budapest belvárosában lévő színház a középosztályi értékrend kirakata. Ebben a közegben idegen és humorforrás egy férfi, akinek pucér feneké plakátokon díszleg – főleg, ha mindez a színház bejárata előtt látható. Tamást tehát nemcsak azzal jellemzi a film, hogy vidéki színházból szeretne szerződést kapni a magasabb presztízsű budapesti teátrumban, hanem azzal is, hogy reklámokban „adja el” a testét. (Mindezt külön hangsúlyozza is az a jelenet – amely egyébként a fent elemzett próbajelenetet és a metrószelgetést megelőzi –, amelyben Dóra a Sok húhó semmiért plakátfelirattal ragasztja le az ominózus testrészt.)

De hasonló a dinamika a *Poligamy*ban is, ahol a gyerekvállalástól és az esküvőtől megriadó, alamuszi, unalmas forgatókönyvíró járja végig a maga útját, amíg megtalálja a nyugalmát kedvese, az egyetemi tanársegéd, irodalmár nő mellett. Láthattuk azt is, hogy a *9 és 1/2 randi* majdnem ugyanezt a sémát futtatja, csak itt a tehetségét lektűrökre pazaroló, csapodár férfi mellett valamivel hangsúlyosabb a női karakter, Nóri, a független szerkesztőnő. Feltűnő, hogy – ebből a szempontból a *Csak szex*hez hasonlatosan – mindkét esetben nemcsak a magaskultúrát képviselik a női figurák, hanem munkájuknál fogva, a munkahelyi hierarchiából fakadó pozíciójukból adódóan, kontrollálják is a férfi szövegét. A *9 és 1/2 randi* szerkesztőjét mindazonáltal nemcsak független nőként, de a magaskultúra fogyasztójaként is megjeleníti a film. Havas Júlia Éva joggal emeli ki a motívum szexista sztereotipizáltságát (a nő az Anna



9 és 1/2 randi
(Kovács Patrícia, Fenyő Iván)

Karenina olvasásával „leplezi le” magát romantikus prédaként)³⁶, mindezzel együtt érdekes, hogy a kulturális felsőbbrendűség, de legalábbis a beavatottság értéke is megjelenik a történetben. Dávid számára nem idegen ez a világ (bár gúnyolja Nórit, hogy a nő csak könyvekből szerez tapasztalatokat), csak éppen kevésbé érdekli, mert szívesebben oldódik fel a partik és filmbemutatók csillogásában.³⁷

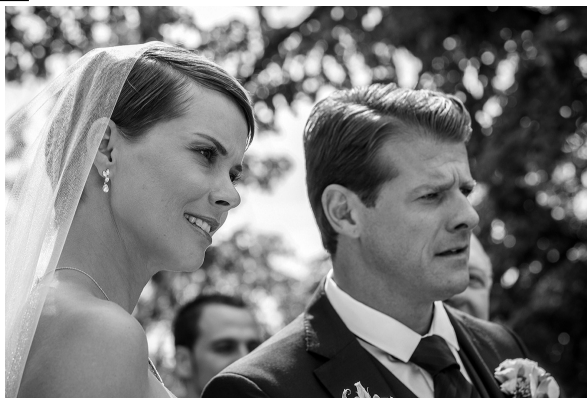
A két 2010 után készült film viszont csavar ezen a mintán. Mindkettő esetében megfordul a szerepleosztás, és a narratíva a női főszereplőt helyezi el a populáris kultúra hálójában. A *Coming out* esetében ez nem annyira egyértelmű, de talán Linda akciófilm- és popcorn-fogyasztói mániája lehet a marker. Herczeg Attila filmjében azonban markánsan látható a csere-dinamika, amennyiben a jól szituált, konszolidált mérnök a társadalmi presztízs helyett az óriásplakátokról lelépő lányt, középiskolás szerelmét választja. Tímea a szimulákrumgyártó reklámpar helyett szeretne szabadon hamburgerezni a pesti utcákon –

Herczeg Attila filmje az egzisztenciális stabilitás unalmát nevezi meg a fő ellenségnek. Éppen ennek az idealizált képnek az ellensúlyozására lesz fontos a sztoriban a már említett Bögöcs-szál, amely egyfelől az animális vígjátékok alpári humorával ellenpontozza Dani és Tímea szerelmének sztereotipizáltságát, másfelől a társadalom alsóközép rétegében, kulturálisan azonban a margóján élő pornófilm producer szerepeltetésével egyben erős társadalmi és presztízskonfliktust is hoz a történetbe. A csavar mindebben az, hogy Dani és Tímea jól szituált, idealizált történetében a jófiú főhőst két, a társadalom pereméről érkező szereplő igazítja el: a már említett Bögöcs, illetve az egyik csúcspontban egy prostituált (aki masszív részegen, de felhívja a férfi figyelmét arra, hogy élete baklövése lenne elszalasztani a szerelmét). Egyszóval tanulságos az a duplafenekű szerkezet vagy megoldás, amelyben az „őszinte hangot”, illetve a tehetetlen, bizonytalan férfi főhőst aktivizáló erőt a társadalom perifériáját megjelenítő figurák jelentik.³⁸

36 Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években.

37 Sas Tamás másik filmjében, az *S.O.S. szerelem*ben nincs direkt kulturális regiszter kapcsolva a főszereplőkhöz, inkább csak jelzésekből gondolhatjuk azt, hogy mindannyian erős kulturális tőkével rendelkeznek, hiszen mégiscsak rafinált társkereső szolgálatot működtetnek.

38 Az már szinte szükségszerű, hogy a filmben Bögöcsnek nem sikerül a címbe emelt aktust végrehajtania, míg Dani már az



Megdönteni Hajnal Tímeát (Osvárt Andrea, Kamarás Iván)

Az akkurátusan megválasztott társadalmi pozíciók tehát erős magyarázó erőt képviselnek. Ráadásul láttuk, hogy mindez mindegyik esetben metanarratív funkcióval is bír. A *Csak szex...* és az *S.O.S. szerelem* esetében a szerepjátszás magától értetődő. A *Poligamy*ban a forgatókönyvíró férfi meg is fogalmazza, hogy az élet nem egy szappanopera – ki találna ki ilyen fordulatokat. Az *S.O.S. szerelem* címébe emeli a szex és szerelem kettősségét, tehát hogy egyéjszakás kalandokra használódik a tudás – és hol marad a szerelem. A média világát szintén a prostituálódással kapcsolja direkt módon össze a 9 és 1/2 *randi*, mintegy kiemelve, hogy ha megvan az igazi, az nem elég, még a felszínességet is el kell kerülnie a hősnek a révbé érkezéshez (ami ebben az esetben épp a dunai révből való kicsónakázás a fináléban).

Láttuk, hogy a *Hajnal Tímea*ban mindkét szereplőnél a látszatélet nyugalma borul fel, a *Coming out* pedig hasonlóképp a biztosnak hitt identitás elbizonytalanodását teszi témává. A társadalmi beilleszkedés persze egyik esetben sem marad el. A *Csak szex...* a gyerekvállalással és a boldog szerelemmel zár. Az *S.O.S. szerelem*ben fontos, hogy mégiscsak egy gyerekét egyedül nevelő apa keres feleséget. A *Poligamy*ban András végül megtalálja magát az apa-szerepben. A *Coming out* és a *Hajnal Tímea* azonban, különböző módokon, de felülírja a klasszikus társadalmi beilleszkedés narratíváit.

Nem egyértelmű tehát az, hogy a cinikus macsóból a neki rendelt nő segítségével válik jófiú, amint azt Havas Júlia írja elemzésében.³⁹ Vagy legalábbis a szöveg megjelenése után eltelt időben komoly fordulatot vett a magyar romantikus vígjátéki ciklus. Hiszen, mint láttuk, sem a *Coming out*, sem a *Hajnal Tímea* nem viszi tovább a kétezres évek filmjeiben kidolgozott sémát viszi tovább. Közben azonban ebben a két filmben is tovább él a heteroszexuális férfiközönség kiszolgálása – a Bögöcs-féle történetzsal nyíltan és harsányan, bár önironikusan, míg a *Coming out* egy apró, ám annál hangsúlyosabb jelenettel, a félmeztelen fotómodellek felvonulásával szolgálja ki ezt az igényt.

Esküszünk?

Miközben a kortárs nyugati romantikus vígjátékokban háttérbe szorul a házasság kérdése, az esküvő motívuma az elemzett magyar filmek mindegyikében hangsúlyos szerepet játszik. Ebből azonban elhamarkodottan vonhatnánk le azt a következtetést, hogy a magyar filmekre egyértelműen egyfajta „konzervatív” attitűd lenne jellemző. Egyfelől ugyanis feltűnő, hogy az esküvő szinte sosem a happy endhez kapcsolódik, vagy ha igen, akkor az valamilyen csavarral történik. Másfelől éppen az esküvő elmaradása a jellemző a magyar filmekben, ráadásul nem is a menyasszony, hanem inkább a vőlegény az, aki elmenekül. A *Csak szex...* mint ciklusnyitó film, annyiban ellenpélda, hogy a cselekmény elején egy fiktív, álomesküvő álomjelenetét látjuk, majd a film vége felé Dóra menekül el a saját esküvője elől. A *Poligamy* esküvő előtt játszódik – itt azonban az esküvőnél még fontosabb, hogy a családalapítás kapuzárási pánikja az indító motívum. Sas Tamás mindkét filmjében van esküvő, de mindkét esetben hangsúlyosan önreflektív, fikcionalizált keretben. A 9 és 1/2 *randi* egy szimbolikus esküvővel, a szerelmesek dunai csónakázásával zárul. Az *S.O.S. szerelem*ben megtörténik az esküvő, ám itt a jelenet filmes megvalósítása érdemel figyelmet. A szertartás végén, a hitvesi csók ugyanis

első jelenetben megteszi ezt. Egyszóval a romantikus történetzsal hőse szexel, a vulgáris, testi humor, illetve a pornófilmet képviselő figura meg ábrándozik.

39 Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. p. 68.

végtelen hosszan tart – mely motívum természetesen a klisé karikatúrájaként működik. Csakhogy mindezen túl, miközben az előtérben a csókban összeforrt párt látjuk, a háttérben digitális trükkel szépen, szisztematikusan elfogy a nézősereg (sőt, a közvetlen hozzátartozókon kívül csak néhány felismerhető stábtag marad jelen). Ezzel a digitális trükkel megint csak a szemfényvesztés és a klisék ironikus, parodisztikus, megerősítve kibillentése történik meg.

A *Megdönteni Hajnal Tímeát* hőse faképnél hagyja az esküvőre készülő „tökéletes” felsőközéposztályi családot, majd széttrollkodikja szerelme esküvőjét. Herczeg Attila filmjében is a transzgresszió, a normaszegés motívuma lesz tehát hangsúlyos – az álompár, a médiaceleb kettős tökéletes látványosságként szolgáló esküvője megy tönkre. (Miközben a klisék tudatos kezelésének és kisiklásának példája, hogy a hősök nem érnek oda a templomba az utolsó pillanatban, azaz nem sikerül az oltár *elől* kimenekíteni a menyasszonyt. Egyszóval ebben az esetben is rendhagyó motívummal van dolgunk.)

A *Coming out*ban is kimenekül az esküvőből a főhős, majd a zárójelenetben sor kerül egy esküvőre (a volt partner veszi el holland szerelmét), itt azonban a gesztus kettőssége fontos. Egyfelől, hogy itt „társadalmi beérkezést” is jelent a homoszexuális esküvő, ami, ahogy el is hangzik, jogilag és területileg Magyarországon ugyan nem lehetséges – illetve csak a holland követség diplomáciai terében, a követség tulajdonában lévő réten lehetséges. Egyszóval itt egyfelől a happy end társadalmi beilleszkedése a normaszegés a mainstream norma szempontjából, miközben az is fontos, hogy mindez egy „nem reális” térben történik meg.

Az esküvőjelenetek fenti áttekintése tehát egyfelől azt mutatja, hogy mintha egy kronológiai sor is felfedezhető lenne a filmekben, abból a szempontból, hogy a legkorábbi darab, a *Csak szex...* dolgozik a legszabványosabban az esküvő-tematikával, majd ezt követően, változatos módokon, de hangsúlyosan kibillen a motívum. Sas filmjeiben a metanarratív és trükkfilmes gesztusok, a *Hajnal Tímea* és a *Coming out* esetében pedig egyértelműbben a társadalmi szubverzió bizonytalanítják

el az „esküvő” társadalmi jelentését. Egyértelmű sorba természetesen nem könnyen lehet ezeket a filmeket állítani, ahogy az is kérdéses, hogy ezt az átalakulást vajon a filmciklus belső evolúciója motiválja – vagy netán a társadalmi klímaváltozás, tehát a feltételezett célközönség „szokott le” még jobban az esküvőről.

Konklúzió

A kortárs magyar romantikus vígjátékok maszkulinitáskonceptióit vizsgálva a felemáság és a labilitás a leginkább szembeötlő sajátosság. Ezek a filmek, még ha szeretnék, sem tudják a klasszikus patriarchális rendet képviselni. Azt viszont erős túlzás lenne állítani, hogy a maszkulinitás válsága olyan módon mutatkozna meg bennük, mint a kortárs amerikai vagy angol szász alkotásokban. Ennek a felemáságnak meggyőző, de nem kizárólagos magyarázata lehet, hogy a hazai romantikus vígjátékok elsődleges célközönségét nem a nők, hanem a férfiak jelentik. Mindezen túl a filmek mindegyike a maga módján kimozdítja, de legalábbis megbillenti a hegemon maszkulinitás képzeteit és értékeit. Az erős férfi már inkább csak vágykép, a bizonytalanságokból építkező férfi még nem könnyen megjeleníthető és elfogadtatható kortárs valóság vagy tapasztalat. Az ambivalenciát erősítheti, hogy a filmek készítői Magyarországon élve és alkotva, hazai közegbe helyezett történetekben gondolkozva, egészen különböző elvárásokat próbálnak szem előtt tartani. Filmjeik dominánsan hazai célközönségének vélt vagy valós (és nyilván nem homogén) elvárásainak, értékeinek ismerete mellett saját maguknak is vannak, lehetnek „társadalmi” programjaik. Ennek a jó értelemben vehető tematizálásnak a példája a *Coming out* és a meleg közösségek bemutatása, de a *Csak szex...* kiinduló konfliktusa (gyerekvállalás és karrier, a női szuverenitás kérdése) is ide sorolható. Mindeközben az alkotók jól ismerik a kortárs globális populáris filmkultúra trendjeit, és természetesen azokra is figyelve formálják saját filmjeik világát.⁴⁰ Ez a sokféle perspektíva, a többszörös, és adott esetben

40 Igen részletesen beszél például egy interjúban Orosz Dénes, a *Coming out* rendezője a film alapötletéről, a hazai és a nemzetközi

egymással is konfliktusba kerülő elvárás problémamentesen nem összeegyeztethető. A kortárs magyar romantikus vígjátékok a humoros túlzás, illetve az öntudatos gegek (metanarratív megoldások) révén próbálják az értékek sokféleségét és változékonyságát érzékeltetni. A maszkulinitáskonceptiók felemássága és ambivalenciája ebben a többszörös szorításban formálódik.

Balázs Varga

Multiple Expectations

Concepts of Masculinities in Contemporary Hungarian Romantic Film Comedies

Scholarly discussions of contemporary Hungarian romantic film comedies usually highlight two distinct features. On the one hand, these films target male (and not female) audiences, and on the other, their milieu is the upper-middle-class, cosmopolitan world of the entertainment / creative industries. While the first claim highlights the difference in local characteristics from the global trends, the second emphasizes the lack of local specificities. However, they both speak of the ambivalent nature of the cultural-social context and representation of Hungarian romantic comedies. Balázs Varga's analysis (accepting the above mentioned claims) discusses the features of the Hungarian romantic comedies in another way. It examines the problems of masculinities in these films, highlighting the ambivalent nature of the representations, as they oscillate between the concepts of hegemonic masculinities while the unstable, uncertain, ambiguous values and attitudes of male protagonists is also represented in these films.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

FILM ÉS TRANSZNACIONALIZMUS

DIGITÁLIS FILM

KULTURÁLIS KÖZGAZDASÁGTAN ÉS FILM

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

CINEMA AND TRANSNATIONALISM

DIGITAL CINEMA

CINEMA AND CULTURAL ECONOMICS

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu

Kalmár György

Srácok a Moszkva térről**Férfiasságkonstrukciók, történelem és ironia Török Ferenc****Moszkva tér című filmjében¹**

„A Moszkván vártuk a bulicímeket minden szombat este. Itt gyűlt össze mindenki a környékről, aki kicsit is jó fejnek képzelte magát. Az a nap csak azért volt más, mert akkor volt a tizennyolcadik születésnapom. Emlékszem, pont olyan varrott West Coast csizmára vágytam, mint amilyen a Rojálnak is volt. Arra rohadtul buktak a csajok. Nekem meg még nem volt csajom soha. Szóval itt indul a sztori: '89. április 27-e van.”

A *Moszkva tér* (2001), Török Ferenc első nagyjátékfilmje az idő és hely pontos rögzítésével kezdődik. Budapest, Moszkva tér, 1989. április 27. A rendszerváltás idejének és Petya nagykorúvá válásának megidézése mára egyben a filmes rendszerváltás egyik emblematikus momentumává is vált, filmtörténeti értelemben is mitikus pillanattá. A 2001-es film-szemlén, majd a kritikák és a nézőszámok tekintetében is egyértelművé vált, hogy színre lépett egy új magyar filmes generáció.² Ez volt Török Ferenc vizsgafilmje, aki a Színház- és Filmművészeti Főiskola híres, 1995-ben indult Simó-osztályában tanult, olyanokkal, mint Hajdu Szabolcs és Pálfi György (Hajdu *Macerás ügyek* című filmjét szintén ekkor mutatták be). A *Moszkva tér* nemcsak a 2001-es Magyar Filmszemlén kapta meg a legjobb első film díját, és „pecsételte meg a jó ideje készülődő nemzedékváltást”³, de hamar a rendszerváltás utáni magyar film kultikus darabjává is vált, és azóta is rendre ott szerepel a hazai filmes toplisták élén. A magyar film történetében ritka mértékű kulturális hatás egyik oka valószínűleg a rendszerváltás-tematika, a jelenkori magyar történelem egyik kulcsmozzanatának a filmes feldolgozása, mely nyilvánvalóan

nem csupán az épp akkor érettségizők számára volt alapvető generációs tapasztalat. De épp ilyen fontos lehet a magyar filmes hagyományok megújítása is: a *Moszkva teret* sokat dicsérték új formanyelvi megoldásai (például a keresetlen, dokumentarista kézikamera kombinálása videoklip-szerűen vágott jelenetekkel és diszkrétén kompakt vizuális szimbólumokkal), pátosz- és manírintes stílusa, illetve friss, közvetlen hangulata miatt is.⁴ A *Moszkva térrel* kapcsolatos kritikák és nézői visszajelzések egyik jellegzetes motívuma az öröm, hogy végre van egy szerethető, nem nyomasztó, nem „beteg”, nem a kelet-európai nyomorúság mélységeiről szóló, nem érfelvágásra ösztökélő film. Ez utóbbi nézői reakcióknak fontos szerepe van a jelen tanulmány szempontjából is: a magyar rendezői film kontextusában a *Moszkva tér* különleges darab a benne megjelenő identitásmintázatok, férfiasságkonstrukciók, térformációk, illetve az egyén és történelem viszonyainak tekintetében is. Azon kevés magyar rendezői film egyike, amelynek szereplői képesek aktívan alakítani életüket (azaz nem reménytelen antihősök), amelyben a történelem nem nyomja agyon az egyént, a társadalmi kérdések kevésbé fontosak,

1 A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

2 Varga Balázs: A kortárs magyar film mint kutatási probléma. *Metropolis* (2011) no. 3. p. 13.; Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol: Magyar filmes szövegek*. Budapest: Gondolat, 2014. p. 321.

3 Bori Erzsébet: Csak lazán. *Filmvilág* (2001) no. 9. pp. 48–49.

4 Vö: Szász Judit és Bori Erzsébet kritikáit.

mint a magánélet, az ironia és a reflektált játékoság erősebb, mint a sors túlreje, a történet pedig nem a hős tragikus (vagy épp nyomorúságos) vereségével (esetleg halálával) ér véget.

A rendszerváltás a magyar film történetében tehát 2000-2001 környékén következett be Mundruczó Kornél, Pálfi György, Hajdu Szabolcs és persze Török Ferenc első nagyjátékfilmjeivel. A filmes távlatok a politikai távlatok után bő egy évtizeddel nyílnak csak meg. De az új filmek nem szólnak feltétlenül a világ megnyílásáról: az új magyar film történetei mintha maguk is a rendszerváltáskor megjelenő remények és eufória jelentette megnyílás és szabadság, majd az ezt követő illúzióvesztés és bezáródás mintáját követnék.⁵ A *Moszkva tér* még az előző hangulat nosztalgikus, visszatekintő kifejeződése, arról a korszakról szól, amikor egy rövid időre leomlani látszottak a keleti blokkban fogvatartottakat őrző évszázados falak, napfény, jókedv és friss levegő öntötte el a társadalmi és privát tereket. A kétezres évek későbbi „nagy” filmjein ez a frissesség a történetek szintjén nem, csupán a filmes formanyelven és látásmódban érződik. Úgy tűnik, az államszocializmus labirintusszerű börtönéből történt kiszabadulás rövid eufóriája után egy talán még átláthatatlanabb és reménytelenebb világ köszöntött be – legalábbis a filmvászonon, ahol újra megritkultak a *Moszkva tér*hez hasonló könnyed, ironikus, szerethető történetek. Ugyanakkor a film kétségkívül bevezetést nyújt a rendszerváltás utáni magyar kultúra világába: felvillantja az új társadalom tipikus szereplőit és viselkedésmintáit, aprólékos (egyszerre dokumentarista és nosztalgikus) figyelemmel komponálja keretbe a korszak tárgyi valóságát, és felveti annak problémáját is, hogy milyen a huszadik század egyik nagy, több évtizedre meghatározó politikai ideológiájának összeomlását követő élet, milyen a radikális társadalmi változás és ideológiai szakadás tapasztalata. Ahogy az „új magyar film” számos darabja, a *Moszkva tér* is a múltban keresi a választ a jelen kérdéseire,⁶ és

valamilyen módon színre viszi a különböző társadalmi és értékrendek között elveszett identitások drámáját.

A következőkben a *Moszkva tér* kapcsán ennek az „új” filmes világnak az elemzésére teszek kísérletet, különös tekintettel a férfiaságkonstrukciók, identitásmintázatok, a térképzetek és a történelemhez való viszony összefüggéseire. A filmet mindeközben nem elszigetelt esztétikai tárgyként kezelem: a benne felvetett kérdéseket igyekszem egy szélesebb társadalmi-kulturális összefüggésrendszerben értelmezni.

Identitás és történelem

Az idő és hely rögzítése a film fent idézett bevezető narrációjában nyilvánvalóan nem csupán a történetmesélés szükségszerű kelléke: reflexív távolságot teremt („szóval itt indul a sztori”), ironikus, játékos látásmódot („aki valamennyire is jó fejnek gondolta magát”), és egyben utal arra is, hogy ez a történet nagyon is helyhez és időhöz kötött (a nyitóképen a fiatalok a Moszkva téri óra alatt ácsorognak). Az is világossá válik, hogy a történetmondás két szinten zajlik, amennyiben két, időben egybeeső esemény egymásra, illetve egymás mögé vetítése formálja: Petya nagykorúvá válása (tizennyolcadik születésnap, érettségi, első autó, külföldi utazás, szüzesség elvesztése) a privát szinten, illetve az államszocialista diktatúra 1989-es összeomlása és a magyarországi rendszerváltás a közösségi, publikus szinten.⁷

A gimnazisták életéről szóló történetben a magyar filmes hagyományokhoz képest újszerű módokon kapcsolódik össze az egyén privát élete és a történelem (illetve a társadalmi folyamatok). Egyfelől a film nem játszódhatna máskor vagy máshol: ezek a bulik, párbeszéddek, ruhák (West Coast csizma), ételek (csalamádés hamburger), szituációk (érettségi tételek kiszivárgása, 1945 utáni történelemre vonatkozó érettségi tételek törlése), diákszínyek (vonatjegy-

5 Sággy Miklós: Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek, 2016. pp. 233–243.

6 Vö: Gelencsér: *Az eredendő máshol*. p. 324.

7 Vö: Szász Judit: *Moszkva tré. Filmkultúra* (2001) <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/moszkvatre.hu.html>



**Moszkva tér (Pápai Erzsi,
Karalyos Gábor)**

hamisítás) csak akkor és ott történtek-történhetek meg. Ezek a jellegzetes élethelyzetek mind kötődnek a rendszerváltás tapasztalatához, a régi rend felbomlásához, az új rend rendezetlenségéhez, a zavarosban haláshoz, az egyén életébe otrombán betolakodó nagy politikai ideológiák átmeneti ellehetetlenüléséhez, az intézményesen terjesztett hazugságok elutasításához, és a személyes szabadság felfedezéséhez.⁸ Ugyanakkor a *Moszkva tér* szakít a magyar film hagyományos társadalmi elkötelezettségével: a történelmi események (Nagy Imre újratemetése, Kádár János halála és temetése) csupán jelzésképp és mediatizáltan jelennek meg Petya életében. Zsófival ellentétben ő nem megy el a Kossuth térre a politikai demonstrációkra, nagymamájával, Boci mamával ellentétben még a tévében sem nézi meg Nagy Imre újratemetését, de a Kádár temetéséről szóló francia tévéhíradó sem kelti fel a figyelmét Párizsban, inkább követi Zsófit a manzárdszobába. A *Moszkva tér*ben a személyes élet eseményei fontosabbak, mint a történelmi. Jó példája ennek – ahogy Strausz László is megjegyzi⁹ – az a jelenet, amikor a bérházi lakás nappalijában a nagymama az újratemetést nézi a tévében, míg Petya a másik szobában az érettségire készül, és közben a

Poptarisznyát hallgatja (kazettára rögzítve az ígéretes számokat). A két szoba közt nyitva van az ajtó, a két világ észleli egymást, a kamera pedig egyetlen keretben, hol a nagyit mutatja élesen, hol Petyát. A vizuális hangsúlyokat megerősíti a hangsáv, hol a tévé hangja erősebb, hol a rádióé. Végül szereplőink rájönnek, hogy a két világ zavarja egymást, és becsukják az ajtót, illetve Petya lemegy a Pajtásba ebédelni (mivel a nagyit a politikai változások fölötti izgalmában úgy tűnik, elfelejtett ebédéről gondoskodni).

A *Moszkva tér*ben tehát a történelem csak háttér, mely alakítja ugyan az eseményeket, de a film főszereplői egyáltalán nem törődnek vele, és nem is akarnak beleszólni. „*Ki a csöcs az a Nagy Imre*” – kérdezi (a) Rojál, amikor egy bulin épp a tévét néző (intellektuálisabb) fiatalokkal találkozunk, Petya történelemkönyve pedig (ahogy 1989-ben az én középiskolai osztályomban is gyakorlatilag minden fiúé) ki van dekorálva: a történelmi alakokból mókás vagy groteszk figurákat rajzol a kreatív és ironikus privát képzelet. A történelmi személyek ebben a világban nem valós alakok, ami abban is megmutatkozik, hogy mindig mediatizáltan, keretezve és közvetítve, könyvekben, a tévében vagy rádiós hírekben

⁸ Ezeknek a társadalmi jelenségeknek más magyar filmekben való megjelenéséhez lásd: Sággy: Irány a nyugat! p. 231.

⁹ Strausz László: Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis* (2011) no. 3. pp. 20–28.

jelennek meg¹⁰. Ez az intermediális és intramediális közvetítettség azt sugallja, hogy a történelem nem igazi, nem élő, nem emberi: fabrikált történet, mások dolga, nem fontos, felnőttek szórakozása. A szabadság (a filmben véleményem szerint igen fontos) tapasztalatának pedig az egyik lényegi eleme éppen az, hogy a történelmet éppúgy ki lehet kapcsolni, mint a televíziót.¹¹

A *Moszkva tér* ilyen értelemben egy jellegzetes kortárs jelenséget tesz meg szervezőelvvé: a történelemből való kiszakadást, a nagy elbeszélésektől való távolságtartást. A fiúk a jelenkori magyar (és európai) történelem legfontosabb napjait élik, mégsem érdekli őket. A Rend és a történelem margóján élik mindennapjaikat. Mindez azonban nem feltétlenül tudatlanságként, butaságként vagy szellemi leépülésként jelenik meg a filmben, hanem inkább ironikus, játékos könnyedségként, a személyes autonómia megnyilvánulásaként: végre nem az ideológia és politikum határozza meg az életet, végre lehet (egyszerűen csak) élni.

Mindez talán nem feltétlenül érthető azok számára, akiknek nincsenek tapasztalataik az államszocializmusról, illetve az ebben gyakorolt ideologikus, erőszakos identitáspolitikáról. A film kontextusához illő példa lehet erre az államszocialista rendszerben használt általános iskolai történelematlász (amire jómagam is *emlékszem*, ahogy Petya a nyitó narrációban). Ennek illusztrációi az emberiség történelmi fejlődését mutatták képekben, az ősközöségtől a kommunizmusig. Ebben, a populáris képregények értékrendjének kifinomultságát idéző képi elbeszélésben a történelem egyetlen szála felfűzhető (nagy) elbeszélés volt: a fejlődés és társadalmi igazságosság története volt, a nép egyszerű (munkás) fiai (és lányai?) öntudatra ébredésének és világméretű győzelmének a története. Emlékszem, hogy a kapitalizmust egy nagy pénzeszsákon ülő, szivarozó, pocakos alak szimbolizálta, ez után jött a boldog, egyenruhás munkások világa, a szocializmus, majd a történelem (utópikus) vége, a kommunizmus.

Az államszocializmusban a hozzám (és Petyához és Török Ferenchez) hasonló gyerekeknek fiatal koruk óta ezt a szemléletet sulykolták, azt, hogy a történelem egy egyenes vonalú, az elnyomás különböző formáitól az igazságos kommunizmusig vezető célelvű progresszió, melynek a célja a kommunizmus felépítése, mi pedig épp ezen dolgozunk. A gyerekek egy (nyilvánvalóan manipulált) történelmi tudattal rendelkeztek, időbe ágyazott, világos értékek alapján konstruált identitás elsajátítására voltak kondicionálva. A Rend / Törvény szimbolikus figurája arra biztatott bennünket, hogy történelmi szubjektumokként, egy ideologikus társadalmi-gazdasági fejlődésnarratíva alanyaiként ismerjünk magunkra. Más szóval az állam, a könyvek és az oktatás megmondta, hogy kik is legyünk, ez a „ki” pedig egy történelmileg tudatos szubjektum volt. *Emlékszem* arra is, hogy volt egy könyvem, mely a világgal kapcsolatos alapvető (fizikai, társadalmi stb.) jelenségeket magyarázott el közérthető formában, gyerekek számára. (Most utánanézttem, valószínűleg Teknős Péter *Kérdezz! Felelek mindenre!* című könyve volt.) Ebben a társadalom jövőjéről, a kommunizmusról szóló rész nagyon megragadt bennem: azt írták, hogy a kommunizmusban majd egyáltalán nem lesz magántulajdon, viszont mindenkinek mindene meglesz. Ha például az ember biciklizni szeretne, akkor csak bemegy valahová, megfog egy biciklit, ingyen használja ameddig akarja, aztán visszaviszi. Akkortájt (általános iskolás koromban) a bicikli a vágy kiemelt tárgyai közt szerepelt az életemben, így a példa nagyon megfogott. Próbáltam elképzelni ezt a boldog utópiát. Gimnazista korunkra persze legtöbbször már tudtuk, hogy mindez nem így van és nem így lesz, hogy nem szabad hinni a történelemkönyveknek, mert – ahogy Petyának osztályfőnöke mondja a gimis tankönyvről – „bár rendkívül magas igazságtartalommal bír, százszázalékosnak azért nem mondanám”. Ettől a reflexív tudástól azonban a hazugságok rendszere még létezett,¹² úgy kellett tenni, mintha el is hinnénk őket,

10 Varga Balázs: A fel nem ismerhető ország: Kortárs magyar filmek Magyarországa. In: Orbán Katalin – Gács Anna (eds.): *Emlékkerti kőoroslán. Írások György Péter 60. születésnapjára*. Budapest: Eötvös Kiadó, 2014. p. 297.

11 Az identitás 1989 utáni depolitizáltságához lásd: Valuch Tibor: *A jelenkori magyar társadalom*. Budapest: Osiris, 2015. pp. 167–168.

12 Réti Zsófia: *Nekiünk nyolcvan*. Doktori disszertáció. Debreceni Egyetem. Kézirat, 2015. p. 21.

ugyanakkor (számomra úgy tűnt), az egyik legfőbb társadalmi méreteken gyakorolt hobbi épp ezek kigúnyolása és a rendszer szidása volt.

A *Moszkva tér* azt a már-már mitikus pillanatot mutatja meg, amikor ez a hatalmas ideológiai ballaszt egyszerre lekerül a társadalomról és az identitásról. Ezzel egy időben, ahogy a film az 1945 utáni történelemtelemek eltörlésének epizódjával rámutat, megtörténik a történelem egyenes vonalúságának és egyértelműségének a felszámolása is, illetve ennek identitáspolitikai mellékhatásaként megtörténik a szubjektum dehistorizálása. Úgy tűnik, a volt szovjet blokk országaiba 1989-90-ben, hirtelen és sokszerűen, a posztkommunizmussal beköszönt a posztmodern állapot is, a nagy elbeszélések Lyotard által leírt felbomlása, az igazságdiskurzusok felszorzódása, a nagy metaelbeszélésekben való hitetlenség nyilvános kimondása, a történelem lineáris fejlődéstörténetként való megkérdőjelezése, és ezzel együtt a személyes, lokális és idioszinkretikus vélekedések, értékek és viselkedésmódok felértékelődése. A posztmodern korszakot előkészítő olyan gondolkodók, mint Nietzsche, Heidegger és Derrida (akiket gőzerővel fordítanak magyarra és adnak aki a kilencvenes években), mind egy nagy történelmi korszak vége felé pozicionáltak magukat. Ők mind egy régi, hagyományos világlátás kimerülésének voltak a szemtanúi, akik megpróbálták a régi szétesése közben/után gondolkodni. Úgy vélem, van valami közös ezekben a gondolkodókban és a *Moszkva tér* hőseiben (illetve a kilencvenes évek Magyarországnak gondolkodóiban), akik szemtanúi lehettek egy végérvényesnek vélt Rend felbomlásának, és a még formátlan új megszületésének.

A *Moszkva tér* egyik erőssége épp ennek az új világnak és világképnek és a vele járó identitásmin-tázatoknak, viselkedésmódoknak, értékerend(etlenség)eknek és tudásfajtáknak a szemléletes és szórakoztató bemutatása. Egy olyan állapot bemutatása, amiben megszűnnek a régi Rend evidenciái, de még nem alakultak ki az újak, és a bizonytalanság ezen múltékony, eufóriától átítatott pillanatában az ember szabadságként élhette meg a világ rendjeinek esetlegességét és mulandóságát. A *Moszkva tér* a poszt-

szocializmus legszerethetőbb (és hamar múltó) arcát mutatja 2001-ből visszatekintve, határozottan nosztalgikus és ironikus tónusban: a szabadság tapasztalatát még a rendszerváltásban való társadalmi méretű csalódás előtt, az EU-csatlakozás (2004) és az abban való csalódás előtt, a gazdasági válság (2008) előtt, a neoliberálisban való (ugyancsak társadalmi szintű) csalódás, a magyar, majd az európai politikai elitben való csalódás, illetve az új nacionalizmusoknak a (politikai ideológiákat újra a személyes identitás alapjaiba helyező megerősödése) előtt.

Esetlegesség, ironia és egy pillanatnyi szolidaritás

Mintha ez az ideológiai és identitáspolitikai átrendeződés motiválná az olyan jeleneteket, mint például a május elsejei, amikor is a fiúk az érettségi bankett után a vörös zászlókkal feldíszített Szabadság hídon, lopott székeken ülnek és reggelizgetnek a kora reggeli napsütésben. Lábukat felteszik a híd korlátjára, a nemrég megnyílt éjjel-nappaliban vett kiflit eszik és kakaót isszák, és minden jel szerint nem a munka ünnepe vagy a nemzetközi munkásmozgalom jár az eszükben. Az előttük-alattuk hömpölygő folyó az idő múlásának egyik legbevettebb költészeti és filmes trópusa, de az új nap hajnala vagy a vörös zászlók alatti vidám reggeli is sokat gazdagítanak ezen a sűrű, szimbolikus jeleneten. A fiúk fentről, reflexív távolságból nézik az idő (és történelem, és politikai Rendek) múlását, amikor pedig egyszerre megjelenik két rendőr, hogy igazoltassa őket, nem pattannak fel a székből, nem ijednek meg, játékos ironiával a hangjukban adják elő, hogy egy barátjuk költöztetése közben elfáradtak, azért ültek le ide. A jellegzetes vígjátéki helyzet (amelyben a korábban rettegett hatalmi figuráról, a Rend őréről kiderül, hogy jobban érdekli a friss kifli, mint a srácok felelősségre vonása) a jelenetben az autoriter szerepek meggyengüléséről és az ezt motiváló társadalmi változásokról is beszél.¹³ Itt is egy olyan társadalmi utópia villan fel egy pillanatra, amikor a

13 Strausz: Vissza a múltba. p. 22.; Valuch: A jelenkori magyar társadalom. p. 95.

Rend összeomlása következtében és az új nap fényének örülve egy pillanatra jókedvű, ironikus, a hatalmi ideológiákat (és magunkat) nem túl komolyan vevő, egymással szolidáris emberek lehettünk. A srácokat nem viszik be, a rendőr pedig elfogadja a felkínált kiflivéget, majd elindul megkeresni az újonnan megnyílt közeli éjjel-nappalit.

Az ironikus és reflexív játékoság, a nagy igazság-elbeszélésektől való távolság, a szolidaritás és egymás élni hagyása egy szintén 1989-ben publikált könyvet juttathatnak az ember eszébe, az amerikai filozófus, Richard Rorty *Esetlegesség, ironia és szolidaritás* című munkáját, mely a Jelenkor Kiadó nagy presztízsű Dianoia-sorozatában viszonylag hamar, már 1994-ben megjelent magyarul is. A könyv írásakor valószínűleg már zajlott a kelet-európai kommunista diktatúrák felpuhulása és felbomlása (a szovjet reformokat Gorbacsov 1985-ben indította el), a hidegháború a végéhez közeledett. Mindez közrejátszhat abban, hogy Rorty ironikus, pragmatikus és „liberális utópiája”¹⁴ kiváló leírását adja a nagy, metafizikai terheltségű, ideologikus teóriák felbomlása utáni kulturális állapotoknak, és számos ponton összekapcsolható a *Moszkva tér*ben megjelenő társadalmi folyamatokkal és szereplői identitásokkal. Rorty liberális utópiájának legfontosabb pontjai a nagy (metafizikus) teóriák diszkreditálódása, a filozófiai és politikai berendezkedések esetlegességének reflektálása, az igazság relatív voltának belátása, illetve a privát és közérdekű (politikai-ideológiai) szféra elválasztása a gondolkodásban (azaz a magánélet kiszabadítása a politikai ideológiák alól). Hadd idézzem a könyv talán egyetlen, a marxizmusról szóló bekezdését: „A marxizmus minden későbbi intellektuális mozgalom irigységének tárgya volt, mivel egy pillanatra úgy látszott, megmutatja, miként egyesíthető az önmegvalósítás a társadalmi felelősséggel... Aszerint, amit az ironikus kultúráról elmondtam, ezek az ellentétek összekapcsolhatók egy életben, de nem szintetizálhatók egy elméletben. ... Az ironikusoknak bele kell nyugodniuk abba, hogy saját végső szótáruk magánjellegű és nyilvános részre oszlik... Az egyes ember számára fontos kis dolgok összekötése és újraleírása ... semmi olyasminek

a megértéséhez nem vezet, ami nagyobb, mint mi magunk, ami olyan, mint »Európa« vagy a »történelem«. Fel kell hagyjunk azzal a próbálkozással, hogy az önteremtést és a politikát egyesítsük...”¹⁵

A *Moszkva tér* következetesen a szereplők magánéletére irányítja a figyelmet a nagy történelmi események közepette, de főszereplői is egytől egyig ironikusok és szkeptikusok: nem akarják megváltoztatni a világot. Jó példa erre a ballagás utáni bankett, ahol amíg az éltanuló Ságodi az osztályfőnök történelemtanárral a politikáról beszélget, Petya inkább az erkélyen egyedül ácsorog, az utána kiosonó Zsófi kérdésére pedig elmondja, hogy valójában nincs semmi baja, egyszerűen csak „unja az egészet”. Találónak vélem a Rorty által használt „liberális utópia” kifejezést is, hiszen a fiúk közössége (mai szempontból nézve) igencsak utópikus: mind eltérő társadalmi környezetből származnak, más az anyagi, kulturális, szociális hátterük, mégis barátok, és (úgy tűnik) mégis megértik egymást. Persze a film jelzi ennek az utópiának a pillanatnyiságát is: a vonatjegy-hamisítás kapcsán a fiúk összekapnak, mert gyanús, hogy Rojál kihasználja és lehúzza őket. De az is jellemző, ahogy közös nyugat-európai útukon szétválnak a fiúk útjai, amikor Kigler Bécsben ragad egy bolti lopás miatt, Petya pedig nem Amszterdamba megy tovább, ahogy tervezték, hanem Párizsba Zsófihoz. A fiúk közössége tehát hamar felbomlik, az elfogadás, ironia és szolidaritás egyetlen tavaszig tart csupán. Ennek a tavasznak a nosztalgikus felidézése azonban véleményem szerint nemcsak a film központi eleme, de a magyar identitáspolitika mitológiájába is beépült, a későbbi keserű csalódások ellenére is (vagy talán épp azért).

Az ironikus látásmód és a hatalmi ideológiákkal szembeni gúnyos távolságtartás a hazai identitásmin-tázatok fontos mozzanata maradt, melyet nem tudott felszámolni a kétpólusú, szektáriánus belpolitika több évtizedes, oda-vissza mozgósító, társadalmi szolidaritás ellen dolgozó propagandagépezete sem. Persze ezt a kritikus távolságtartást a magyar társadalom bőven gyakorolhatta a Kádár-rezsim évtizedei alatt is: a sorok közt olvasás, a hatalom üzeneteinek kritikus értelme-

14 Rorty, Richard: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. (trans. Boros János, Csordás Gábor) Pécs: Jelenkor, 1994. p. 15.

15 ibid. pp. 138–139.

zése, a hivatalos ideológiával szembeni szkepszis alapvető magatartásformák voltak a Kádár-korszak konzolidált államszocializmusában, ahol a rendszer már nem a kommunista dogmákban való hitet várta el az egyéntől, elég volt az is, ha az nem tör a közmegegyezéses hazugságokon alapuló rendszerre, ha nem mondja ki nyilvánosan, hogy a királyon nincs ruha. Ez a jól ismert kettős beszéd véleményem szerint összetett, a hatalommal kötött ilyen-olyan kompromisszumokon alapuló identitásmintázatokat alakított ki, melyek lehetetlenné tették a hősiességet, vagy akár csak cselekvő, a közösség céljaiért harcoló férfiaság mintáinak gyakorlását.¹⁶

Persze az államszocializmus domináns férfiszerepei nem nélkülözték mindig a hősiességet. A munkásmozgalom ünnepén a vörös zászlók alatt üldögélő fiúk ironikusan utalnak vissza a „munkásmozgalom hőseire”, a kommunizmus mitikus pantheonjának ikonikus alakjaira – a forradalmi hősökre, munkásmozgalmi mártírokra, antifasiszta partizánokra, sztahanovista munkásokra – akik a pártállam által terjesztett szocializációs példaképekként szolgáltak. De a hősiesség fogalma, illetve a forradalmi munkás hős figurája (szovjet mintára) megjelent a rendszer által adott állami kitüntetésekben is: „a szocialista munka hőse” 1953-tól a legmagasabb állami kitüntetés volt, 1979-től pedig bevezették „a magyar népköztársaság hőse” kitüntetését is. Ezeknek a férfiszerepeknek és a bennük megtestesülő kommunista ideológiának a népszerűsítését szolgálták a köztereket domináló hatalmas munkásszobrok is. A vörös zászlók alatt lazító fiúk, vagy a kiflivéget elfogadó rendőr képe a munkásmozgalmi hősök robusztus, emberfölötti méretű és erejű alakjainak kontextusában mutatják meg igazán ironikus arcukat.

Ezeket a szobrokat és frázisokat, mint például a „munkásmozgalom hőse” vagy „az ideiglenesen hazánkban tartózkodó szovjet csapatok” persze a magyar társadalom jó része már 1989 előtt is ironikusan

mondta ki, megváltozott hangsúllyal, szemforgatással, összekacsintva vagy grimasszal. Az 1956-os forradalom után mindenki tud(hat)ta, hogy olyan diktatúrában él, melyet egy világhatalom megszálló hadserege hozott létre és biztosít, a kommunista ideológia álszent cukorkája pedig csupán arra szolgál, hogy leplezze a rendszer alapját képező erőszakot. A társadalom túlnyomó része ebben a helyzetben nem vállalta fel a saját egzisztenciáját vagy akár testi biztonságát fenyegető nyílt ellenzékiiséget, hanem elfogadta és élvezte a Kádár-rezsim által kínált relatív jólétet és biztonságot, és tiszteletben tartotta a játékszabályokat, azaz megtanult a nagy társadalmi színjáték koreográfiája szerint élni.¹⁷

A hősiesség toposzainak erodálódása és a látszatszocializmus mindennapi színháza fontos részei voltak az olyan komplex esztétikai minőségek dominánssá válásának, mint az irónia, a szarkazmus, a fekete humor vagy épp a groteszk, melyek egyben a kétezres évek új magyar rendezői filmjeinek is meghatározó minőségei. Tanulságosnak tartom ebből a szempontból Rortynak az ironikus szocializációról szóló gondolatait: „Nem állíthatom, hogy kellene vagy lehetne lennie olyan kultúrának, amelynek nyilvános retorikája ironikus. Nem tudok elképzelni egy kultúrát, amely oly módon szocializálta ifjúságát, hogy folytonosan kétséget ébresztett benne saját szocializációs folyamata iránt. Az irónia inherensen magánügynek tűnik. Definícióm szerint az ironikus nem lehet meg az öröklött szótára és az önmaga számára létrehozni próbált szótár ellentéte nélkül. Az irónia belsőleg, ha nem is sértett, de legalábbis reaktív. Az ironikusnak szüksége van valamire, amiben kételkedhet amitől elidegenedhet.”¹⁸

A Kádár-rezsim hallgatólagos közmegegyezés tárgyát képező hazugságrendszere véleményem szerint tekinthető olyan kultúrának, mely – szándékosan vagy akaratlanul – „folytonosan kétséget ébreszt saját szocializációs folyamata iránt”. Ahogy a Hofi Géza típusú humoristák is mutatják, a Kádár-rendszerbe (talán egyfajta biztonsági szelepként) be volt építve az

16 Nadkarni, Maya: But It's Ours: Nostalgia and the Politics of Authenticity in Post-Socialist Hungary. In: Todorova, Maria – Gille, Zsuzsa (eds.): *Post-Communist Nostalgia*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010. p. 199.

17 Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 46.; Gyarmati György: A nosztalgia esete a Kádár-korszakkal. *Metszetek* (2013) nos. 2–3. pp. 11–13.

18 Rorty: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. p. 105.

irónia, a rendszer finom kritikája, az álságos szólamok fölötti összekacsintás. Az ironikus távolságtartással gyakorolt szerepjátek kettős szocializációjának hatásai ott élnek a rendszerváltás utáni magyar film identitáskonstrukcióiban is. Ez Török Ferenc filmjeiben jellemzően nem vezet tragikus meghasonláshoz, az ő szereplőit egyszerűen nem érdekli már a politika (ők már gyakorolják is azt, amiről a *Megáll az időben* [Gothár Péter, 1981] Bodor [Óze Lajos] még csak szónokol, nevesül, hogy még „a szar is le van szarva”).

Ez pedig olyan momentum, amely elválasztja Petyát és társait a Rorty által leírt ironikusoktól. Rorty számára ugyanis (ahogy többé-kevésbé Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein és Derrida számára is) az irónia és az esetlegesség felismerése a történelmi változások ismeretéből fakad: az ironikus végignézve a történelemben felbukkanó és eltűnő vélekedések, filozófiák és politikai rendszerek sokaságán reflektálja saját pozíciójának esetlegességét (és ezért nem tör egy történelem fölötti metafizikai Igazság elérésére vagy kimondására, hanem ironikus pozíciót vesz föl). Más szóval, az ironikus szubjektumot a történelem ismerete „gyógyítja ki mély metafizikai szükségletéből”.¹⁹ Ezzel szemben véleményem szerint a *Moszkva tér* esetében csupán a film rendelkezik ezzel a történelmi távlatlással, a szereplők nem. Más szóval, amikor a fiúk a hídon lazítanak, míg fölöttük lobognak a vörös zászlók és alattuk hömpölyög a Duna, akkor ebben csupán a néző ismer(het)i fel a politikai rendszerek változékonyságának az allegóriáját: a fiúk csak a szép látványt, reggeli napfényt, meg a friss kiflit és kakaót élvezik. Ilyen értelemben a *Moszkva tér* olyan identitásformációkat mutat be, amelyről Heidegger és Rorty talán álmodni sem mertek. A fiúk megmutatják, hogy a történelmet nemcsak reflektálni lehet, de elfelejteni is, sőt: akár meg sem tanulni. Petyának osztályának jó része így tesz. Rojál nem tudja ki (az épp rehabilitált) Nagy Imre, az egyik lány soha nem hallott még (az érettségi tétel tárgyát képező) Nagy Lajosról, Petya nem érti Zsófi utalását a Forradalom kétszázéves évfordulójának párizsi ünneplésére, és persze azt sem tudja, hogy mi az a Sorbonne (ahol Zsófi tanulni fog).

„És akkor mi lesz az emberrel?” – kérdezné a kései Heidegger. „Semmi” – mondja Petya a film végén. Ez a „semmi” azonban már inkább a rendszerváltás utáni időkről szól. Azokról az időkről, ahonnan visszanezve 1989 már a nosztalgia napfényes tárgya.

Férfiasság és társadalmi tér

Amennyiben közelebről megvizsgáljuk a *Moszkva tér* férfiasságkonstrukcióit, illetve azokat a filmbéli mondatokat, eseményeket, tetteket, gyakorlatokat és képi beállításokat, melyekben ezek létrejönnek, akkor azt látjuk, hogy a film hősei nemcsak a történelem mint nagy elbeszélés szempontjából marginalizáltak vagy kívülállók, de társadalmi szempontból is. Petya és barátai a Rend margóján élnek, egy a társadalmilag privilegizált értékekkel és szerepmintákkal hadilábon álló ellenkultúra részesei. Már akkor is „rendetlenül” élnek, amikor még működik az államszocialista Rendszer. A film nyitó jelenetsora, melyben a srácok végiglátogatják a környékbeli házibulikat (ahová nincsenek meghíva), olvasható ennek az attitűdnek vagy életfilozófiának a megmutatkozásaként is. Petyának a zavarosban halásznak, és gondolkodás nélkül húznak le másokat: belógnak a bulikba, ahol megesznek és megisznak mindent, amit csak tudnak (a szendvicsekről egy kenyérré pakolják össze a feltétet, úgy tömök be, mások elől felvett üvegekbe isznak bele, távozáskor még felkapnak egy bontatlan Ballantine’s-t, de ha úgy adódik lopnak is). Petya ezekben nem nagyon vesz részt, inkább megbocsátóan vagy mosolyogva szemléli a távolból az eseményeket. (Ha pedig ott van egy buliban Zsófi is, akkor szemrebbenés nélkül letagadja a barátait.)

A „party crasher” jelenetekben persze felismerhető a rendszerváltást kísérő „társadalmi anómia”²⁰: eszünkbe juthatnak a korai (dzsungel)kapitalizmus szerencselovagjai, a joghézagokat az állam és egymás kárára is kihasználó újdonsült vállalkozók, az első megélhető politikusok, a kommunista párttitkárokból lett multi-millionos üzletemberek, vagy épp a virágba szökő (az

¹⁹ ibid. p. 63.

²⁰ Varga: A fel nem ismerhető ország. p. 297.

üzleti és politikai szférával összeszövődő) szervezett alvilág, mindazok a jellegzetes figurák és viselkedésmódok, melyektől a magyar társadalomnak azóta (elvileg) meg kellett (volna) szabadulnia a demokratikus jogállamiság felé vezető hosszú és rögös úton. Mintha az átkos és álságos régi Rend 1989-es felbomlása nemcsak a nagy hazug ideológiák fogságából szabadította volna ki az embereket, nemcsak a történeti tudatra mért volna csapást, de az erkölcsi világrendet is viszonylagossá tette volna. A fiúk viselkedése nyilvánvalóan összekapcsolható a fentebb említett kettős szocializációs folyamattal, mely a maga kompromisszumaival aláássa az egyértelmű értékrendeket, az idealizáción alapuló szerepminták belsővé téételét és a hivatalos társadalmi értékekkel való azonosulást. Főszereplőnk, Petya ebben a helyzetben úgy tűnik élvezni a határok feszegetését, és nem ítélkezik, nem moralizál.²¹

A történeti tudat és ideológiai világrend felbomlása tehát erkölcsi dezorientációval is együtt jár, ezek bemutatása azonban a *Moszkva tér*-ben – ellentétben az olyan későbbi Török-filmekkel, mint a *Szezon* (2004) vagy az *Apacsok* (2010) – mellőzi a sötét tónusokat. Ez az orientációvesztés leginkább Petyán érződik: ő az, akivel „nincs semmi”, aki valahonnan a magasból szemléli a Moszkva téren jövő-menő életet és az idő múlását, aki kimegy Párizsba de visszatér, aki összetöri az érettségire kapott Zsigulit, majd a vonatjegyhamisításból szerzett pénzből teteti rendbe (azaz itt is „nullára jön ki”). Egyértelműen az ő állapotát hivatott kifejezni az az eldobott, az aszfalton a reggeli szellőben ide-oda guruló műanyag pohár, amit a születésnap éjszakája után, a hajnali csalamádés hamburger után egyedül nézeget. Fontos, és a *Moszkva teret* a későbbi rendezői filmeiktől elválasztó momentum, hogy ennek az orientációvesztésnek itt nincsenek komoly következményei: Petyát nem alázzák vagy verik meg (mint a *Szezonban* Gulit), a zavarosban halászás miatt nem fenyegeti teljes anyagi-társadalmi vagy erkölcsi ellehetetlenülés (mint az *Overnight* bróker főhősét vagy az *Apacsok* egyes szereplőit), és nem is zárja a narratívát

tragikus haláleset sem (ahogy a pályatársak közül Mundruczó, Pálfi vagy Fliegauf több filmjében). A Rend őrei ugyanis a *Moszkva tér* Magyarországon már elvesztették korábbi hatalmukat, illetve a film is ironikusan tekint rájuk, és (ellentétben például a pár évvel később készült *Szezon*-nal) nincs is olyan komolyan vehető szereplőnk, aki úgy tolhatná le a fiúkat egy-egy „bunkóság” miatt, hogy annak súlya legyen. A rendőr elfogadja a kiflivéget, az igazgatónő egy álszent pozór (beszéde közben halljuk a fiúk ironikus, néhol obszcén beszólásait), az osztályfőnök kritizálja és kijátssza a rendszert, a Gellért fürdő éjjeliőre pedig némi csúszópénzért még a hullámot is bekapcsolja az éjjel belógó fiúknak. Zsófi pasija – majd expasija – az egyetlen, aki beolvassza a fiúknak egy buliban véghezvitt lopási ügy és rongálás miatt, de őt a film megfosztja erkölcsi magaslatától: kiderül, hogy az orosz követségre jár különböző programokra (azaz vélhetően a Régi Rend haszonélvezője), ugyanakkor Zsófi ballagására nem jön el. A szabadosság tehát inkább szórakoztató tinédzserkori szabadságtapasztalatként jelenik meg: a film dinamikus zenével és videoklipszerű gyors vágásokkal mutatja meg a csínyeket, a bulizást, a bulira lecsapó rendőrök előli futást vagy épp az éjszakai fürdőzést.

A fiúk politikai- és értékrendek közti szabad lebegése, a történelem és közerkölcs felfüggesztése mind arra utal, hogy a rendszerváltást tekinthetjük egyfajta ideológiai vagy ismeretelméleti törésnek (a *coupure épistemologique* filozófiai fogalmának újrahasznosításával), amelyben megváltozik a társadalmat összetartó ideológiai rend, a világot leíró szótár vagy nyelvjáték (Rorty és Wittgenstein metaforáival élve), megváltozik az emberi élet értelme és jelentése, és vele a preferált viselkedési mintázatok. Bachelard-nál az episztemológiai törés (*rupture*) olyan radikális változásokat jelöl a tudás rendjeiben, amikor egyes tudományos felfedezések átírják az ideologikus közvélekedések konvencionális mintázatát, így a régi rend egyszerre ideologikusnak tűnik, és megváltozik a hétköznapi világtapasztalat leírásának alapvető szótára.²² Foucault munkáiban a fogalom összetettebbé válik: a törésnek a

²¹ *ibid.* p. 297.

²² Fraser, Zachary Luke: Introduction: The Category of Formalization: From Epistemological Break to Truth Procedure. In: Badiou, Alan: *The Concept Model. An Introduction to the Materialist Epistemology of Mathematics*. (ed., trans. Zachary Luke

tudományos és ideológiai változások mellett vannak materiális, intézményi aspektusai is, azaz nemcsak a tudás, de gyakorlatilag a társadalmi élet egészét átírja.²³ A huszadik századi történelemkutatásban és gondolkodástörténetében Bachelard, Foucault, Althusser és Badiou hatására kerülnek az érdeklődés fókuszába a tudás rendjeinek ilyen radikális töréspontjai. Véleményem szerint ebben a gondolkodástörténeti kontextusban a magyarországi rendszerváltás is tekinthető ismeretelméleti törésnek, egy (történelmi léptékel) rövid idő alatt lezajló gazdasági-politikai-ideológiai átalakulás eredményeként bekövetkező folyamatosság-szakadásnak a „dolgok rendjében”.²⁴

Ez a fajta töréspont-, szakadás- vagy folytonosság-hiány-jelleg a *Moszkva tér* tanúsága szerint nemcsak orientációvesztéshez, elbizonytalanodáshoz vagy a morális ítéletek átmeneti felfüggesztéséhez vezet: az ilyen változások lehetővé tesznek egyfajta ironikus perspektívajátékot is, ami akár humoros helyzetekhez is vezethet. Hiszen izgalmas és vicces is lehet az, ha ma nem fenyegető az, ami tegnap még az volt, vagy ha ma kimondjuk azt, ami tegnap még tabu volt. Ilyen értelemben a vígjátéki elemek, vagy a könnyed, ironikus látásmód nagyon is szorosan kapcsolódnak a filmet motiváló, abban megjelenő történelmi tapasztalatokhoz. A film töretlen hazai népszerűségének egyik oka talán épp ez: hogy viccesnek és felszabadítóan mutatja be a célelvű nagy elbeszélések eltűnését, az előre megírt életcélok elvesztését, a világ és élet dogmatikus értelmének relativizmusra cserélését, azokat a jelenségeket, amelyek az elkövetkező évtizedekben sokak számára már inkább félelmet és szorongást keltőek voltak.²⁵

Ez a fajta, a tudást, értékeket és szerepmintákat relativizáló perspektívajáték szervezi a film több kulcsjelenetét is. A ballagáson például számos perspektíva (attitűd, államhatalomhoz fűződő viszony és nyelvi regiszter) kerül egymás mellé. Látjuk és halljuk egyfelől az igazgatónőt, a régi rend képviselőjét (akit az érettségien rendre az államszocialista címmel komponál egy képbe a kamera), aki pódiumon állva nyájas hangon, őszintétlen mosollyal mondja közhelyek gyűjteményéből álló beszédét. Vele szemben állnak az épp ballagó diákok, akiket láthatóan nem hatnak meg az igazgatónő szavai: a fiúk a lányokat piszkálják, és persze szarkasztikus szavakkal kommentálják a beszéd frázisait. („...*bearanyozza majd öreg napjaitokat*” – fejezi be egyik közhelyes körmondatát az igazgatónő, mire Kigler: „*Aranyozza be a végbeledet, azt, te tehén.*”) A két pólus nemcsak régi és új, felnőtt és tinédzser, de egy demagóg-ideologikus beszédforma és egy ironikus-játékos attitűd szembenállása is. A két pólus közt ott áll az osztályfőnök, aki próbál pragmatikus kompromisszumokat kötni és köttetni a két világ között („*Gyerek, két percet bírsz ki!*”), próbálja lelkes arccal hallgatni a beszédet (azaz a színjáték szabályai szerint játszani), de a nagyon giccses frázisoknál azért idegesen igazgatja a szemüvegét. A háttérben pedig ott látjuk Kigler autókereskedő apját, az új vállalkozói réteg megtestesítőjét, amint épp Petya nagymamáját győzködi, hogy vegye meg Petyának a kétes műszaki állapotban lévő használt piros Zsigulit („*Taxi volt, de patent!*”).

A film főszereplői (a srácok) mind aktív játékosok ebben a kizökkent és folyton mozgó koordinátarendszerben. A főszereplők itt is férfiak (azaz nem nők), ahogy a magyar rendezői filmek kilencven százalé-

Fraser, Tzuchien Tho) Melbourne: re.press, 2007. p. xvii–xviii; Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*. (trans. A. M. Sheridan Smith) London: Routledge, 1997. p. 4. [Magyarul: Foucault: *A tudás archeológiája*. trans. Perczel István) Budapest: Atlantisz, 2001. pp. 8–9.]

23 Foucault: *A tudás archeológiája*. pp. 7–29.; Webb, David: *Foucault's Archaeology. Science and Transformation*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2013. p. 12.

24 Réti Zsófia egy helyütt amellest érvel, hogy ezért a rendszerváltást értelmezhetjük kulturális traumaként is, én azonban pontosabbnak tartom az episztemológiai törés (*coupure*) fogalmát, és problémásnak tartom a trauma szó használatát olyan társadalmi jelenségekre, amelyeket a társadalom többsége megtörténtekező örömtelinek és felszabadítóan élt meg. (vö: Réti: *Nekünk nyolcvan*. p. 24.)

25 Ferge Zsuzsa: A rendszerváltozás nyertesei és vesztesei. In: Andorka Rudolf – Kolosi Tamás – Vukovich György (eds.): *Társadalmi Ríport* 1996. Budapest: TÁRKI, Századvég, 1996. pp. 414–443.

kában, de ellentétben azokkal aktívak, kinevetik azt, ami nem tetszik nekik, és kijátsszák a játéktér adta lehetőségeket. Ők is nagy taktikusok a fogalom De Certeau-féle értelmében, ahogy a *Kontroll* (Antal Nimród, 2003) szereplői is: nem rendelkeznek átgondolt, rögzíthető pozícióval vagy stratégiával, egy alapvetően túlerőben lévő hatalom ellen játszanak a hatalom által kijelölt játéktér margóján. Improvizálnak, kiskapukat keresnek, meglovagolják az épp adódó lehetőségeket, vagy épp a hatalom szabályait használják ki, fordítják ki ügyes cselekkel.²⁶ Kifejezők e szempontból az éjszakai tiltott fürdőzés képei, az oldalra fordított kamerával vett és dinamikus zenével komponált hullámfürdőzős jelenet: a fiúk egy megborult világ oldalhullámainak szörfősei, akik észreveszik, hogy hol milyen hullámra lehet felkapaszkodni, hogy elérjék épp aktuális céljaikat, vagy egyszerűen csak jól érezzék magukat. Ez a perspektívajáték és relativizmus nemcsak a fiúk identitásának alapvető része, de a szereplők térbeli elhelyezésében, keretbe komponálásában és mozgásaiban is megmutatkozik. Ezek a mozgások gyakran transzgresszívok: a fiúk belógnak mások bulijaiba, mások lakásába, falakon és kerítéseken másznak át, zárás után mennek fürdőzni, vagy épp hamis vonatjeggyel utaznak külföldre. Ez utóbbi különösen jelképes értelmű: Kigler és Petya már a vonaton ülnek, amikor elkezdik a jegyek kitöltését. Az utolsó pillanatban érkeznek, ugranak fel a vonatra, és szintén az utolsó pillanatban töltik ki a jegyet, döntenek az utazás céljáról.

A nagy metafizikai és ideológiai metanarratívákat magukról lerázó, transzgresszív, ironikus és játékos férfiszerepek ezek tehát. Petyának azonban a díszes kompánián belül is különleges pozíciót biztosít a film: a többiekkel ellentétben ő az, aki félig-meddig kívül áll még a kívülálló csapatán is. Csendes, és rendre félrehúzódik az események során. Míg a többiek a buliban pusztítanak, addig ő az erkély korlátjának támaszkodva szemlélődik csendesesen; de a ballagás utáni banketten is az erkélyen ácsorogva látjuk. Kívülről, az utcáról nézi Kigler bécsi lopási akcióját is;

a vonatablakban is hosszan nézhetjük, amint az ablakon kihajolva élvezi a megnyíló távlatokat; és a Zsófi-val együtt töltött párizsi éjszaka utáni hajnalon is a nyitott erkélyajtóból próbálja felhívni otthon a nagyit. Magányos, érzékeny, szemlélődő és távolságtartó pozíció ez, kétségkívül számos irodalmi és filmes művészfigura örököse. Petya, mint megtudjuk, azért él Boci mamával, mert meghalt az édesanyja, az édesapja pedig lelépett. Árvasága, anyátlansága és elhagyatottsága szintén számos film meghatározó motívuma (*Szezon, Delta, Taxidermia, Bibliothèque Pascal, Csak a szél*), ami minimum a 19. századi regény óta a kívülállás, társadalmi elidegenedés és traumatizált művészi érzékenység kifejezője. Petya mégsem tragikus alak: a margóról szemlélődés és ironikus látásmód a *Moszkva térben* (ahogy a *Szezonban* is) magától értetődő módon kerüli a nagy drámai végkifejletet, és inkább körkörös időbeli és térbeli alakzatokkal kapcsolódik össze.²⁷ Petya (és a film) ugyanoda ér vissza, ahonnan elindult: a Moszkva térre, felső (kamera)állásból szemlélve az eseményeket és az idő múlását. A nyitóképben a köztéri óra, a záróképben pedig a lassan leszálló este jelzi az időt és a szemlélődés nyugodt állandóságát. Ez mintha mind Petyának, mind a filmnek fontosabb lenne, mint bármilyen „felmutatható” eredmény: a *Moszkva tér* körkörös alakzataiban nincsenek fontos végeredmények, nincs célelvű elbeszélés, nincs a vágy tárgyainak elérése által motivált hősi akció. A film abból sem csinál nagy ügyet, hogy végül sikerült az érettségi, ahogy abból sem, hogy Petya megtalálja Párizsban Zsófit, és végre elveszíti a szüzességét. A szerelem beteljesülése nem azt a funkciót tölti itt be, mint a szokásos műfajfilmes elbeszélésekben: Petya nem alszik el Zsófi karjaiban, hanem visszatér megszokott helyére, az erkélyajtóba, a szemlélődő pozíciójába. „Ilyenkor az Alain Delon biztos rágyújtott volna. Én meg a nagyanyámat próbáltam hívni telefonon. Egy pöcs voltam, kétségtelen. Igaza volt az ofőnek” – kommentálja az eseményeket, majd összekapolja dolgait, és hazaindul. Zsófit nem ébreszti fel, nem ír üzenetet, csak a kis zöld, üvegpiramist hagyja az

26 Vö: de Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*. (trans. Steven Rendall) London: University of California Press, 1984. p. 63.

27 Sággy: Irány a nyugat! pp. 235–236.

asztalon, azt a kis emléktárgyat, melyet még a történelemérettségi előtt mutatott meg neki, mondván, ha ezen átnézel, kihúzod Egyiptomot.

Az Alain Delonnal való összehasonlítás nyilvánvaló ellentétbe állítja a filmen látott kelet-európai férfiasságot a célorientált, cselekvő, hősies és szexuálisan sikeres nyugati (filmese) mintákkal. A *Moszkva tér* (akárcsak főszereplője) távolságot tart a nagy szavaktól, dagályos szerepektől és drámai helyzetektől. Petya jól rajzol, de nem Művész; leérettségizett, de nem Észkombájn; részt vesz a vonatjegy-hamisítási bizniszben, de nem lesz Gazdag; lefeküdt Zsófi-val, de nem egy Nők Bálványa, mint Alain Delon. Jobban érdekli Boci mama sorsa, mint a saját sikerében vagy a szerelmi beteljesülésben való fürdőzés. A kis zöld piramis pedig igazi, kompakt vizuális szimbólum: metonimikusan jelöli Petyát, aki ott hagyja (maga helyett), jelöli a kettejük közti romantikus kapcsolatot (hiszen Zsófi valóban Egyiptomot húzza, egy egyszerű tételt az elejéről, és leérettségizik), és végül jelöli a Petyával azonosított szemlélődés aktusát és örömét is (hiszen a kis fénytörő piramison át kell nézni, hogy csodát tegyen).

Nosztalgia

Az „új magyar film” rendezőinek munkái közül a *Moszkva tér* gyakorlatilag az egyetlen, amely felveti a posztkommunista (vagy posztszocialista) nosztalgia kérdését. Egyedül itt jelenik meg a múlt felé való nosztalgikus odafordulás, illetve az ezzel járó jellegzetes esztétikai megoldások. Nehéz nem észrevenni ezt a nosztalgikus hangoltságot, hiszen már a film idézett nyitómondataiban megjelennek a késő nyolcvanas, kora kilencvenes évek olyan nosztalgikus emléktárgyai, mint például a West Coast csizma (amire „rohadtul buktak a csajok”), de a film szinte folyamatosan ilyen tárgyakkal, helyszínekkel és helyzetekkel dolgozik. Ilyen a csalamádés hamburger, Petyáék lakásának berendezési tárgyai, az iskolai ballagás díszletei és koreográfiája, a piros Zsiguli, Ságodi játékrakétája, a lakótelepi Pajtás vendéglő, de akár maga a Moszkva tér

is tekinthető ilyen, a múlttal egy esztétizált, megszőpítő, szenuális, nosztalgikus, emlékezésre felhívó viszonyt létesítő helynek.

A nosztalgiakutatás a posztkommunista kulturális stúdiumok egyik legizgalmasabb és legproduktívabb iránya, mely számos fontos összefüggés feltárásával gazdagította a volt szovjet blokk országaiban zajló társadalmi és kulturális események megértését. Mivel a témában számos publikáció jelent már meg magyar nyelven is, itt annak általános ismertetésétől eltekintek, és csak azokra az aspektusokra koncentrálok, melyek a *Moszkva tér* megértése szempontjából fontosak.

Svetlana Boym alapvető fogalmi ellentétpárjának szempontjából – mely különbséget tesz *restorative*, azaz a múlt elveszett otthonát visszaállítani vágyó, és *reflexív*, azaz a hazaérkezést reflexíven, ironikusan, zárójeljelezve kezelő nosztalgia között – a *Moszkva tér* egyértelműen az utóbbi kategóriába tartozik.²⁸ Figyel a kor anyagi, tárgyi kultúrájának hűséges bemutatására, a kamera gyakran érezhető szeretettel mutatja meg ennek darabjait, ugyanakkor a film, mint fentebb láttuk, ironikus mosollyal fordul ezek felé, nem alkot reflektálatlan mesevilágot (mint például a *Made in Hungária*, Fonyó Gergely, 2009), megőrzi egy kis távolságot a szeretettel szemlélt múlt és a jelen elbeszélői pozíciója között.

Számos fontos hasonlóságot találunk a nosztalgikus attitűd és a film alapvető működési módja között. Boym például úgy látja a nosztalgiát, mint „lázádat az idő modern felfogásával, a történelem és haladás idejével szemben”,²⁹ ami fontos momentum lehet a film körös struktúrájának a megértésében. Hiszen Petyáék története, mint fentebb láttuk, olvasható a történelemmel szembeni lázádként is, a Történelem nagy ideologikus metaelbeszélései alól kibúvó, ahistorikus identitások megteremtésére tett kísérletként. Igen fontos ebből a szempontból, hogy a film nem az államszocialista rendszer idejével kapcsolatban nosztalgikus (mint a *Made in Hungária* vagy a *Csinibaba* [Tímár Péter, 1997]), hanem – számomra legalábbis úgy tűnik – a rendszerváltás episztemológiai törésével, annak sem ide, sem oda nem tartozó időtlenségével

28 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. p. xviii.

29 ibid. p. xv.

kapcsolatban. Annak az időnek az időtlenségét idealizálja, amikor a történelmi események drámai forgatógépben felfüggesztést nyert a nagybetűs Történelem metanarratívája.

A *Moszkva tér* fiataljai ártatlanok, legalábbis ami a történelmet illeti: nem tudják, mi a tétje ennek az egésznek, mit is várhatna el tőlük a Történelmi Tudat(osság) vagy az Idők Szele. Ennek hiányában pedig nincs etikai felelősségük sem: egy kikökönt időben, az ártatlanság korában válnak felnőtté. Akárcsak egy másik nagy ironikus, Nietzsche képzelt filozófiai hősei, elfogadják azt, ami a szemük előtt zajlik, nincs szükségük rá, hogy minden egyetlen nagy fenséges történet része legyen, hogy mindennek Jelentése legyen. Igent mondanak arra, ami van, és nem zavarja őket, ha életüknek nincs metafizikai megalapozottsága, Igazsága vagy Célja. Ez az affirmatív, metafizikai beágyazódást nélkülöző attitűd nemcsak a keletkezés ártatlanságának nietzschei fogalmát, de Derrida nem-metafizikus játék fogalmát is eszünkbe juttathatja. Emlékezzünk Derrida (magyarra szintén 1994-ben fordított) „A struktúra, a jel és a játék...” című esszéjére: „... a nietzschei affirmáció, vagyis a világ játéknak és a keletkezés ártatlanságának örömteli állítása, a hiba, az igazság és az eredet nélküli jelek világának állítása... Ez az állítás a nem-középpontot tehát máshogyan, nem a középpont elvesztéseként határozza meg. És biztonság nélkül játszik.”³⁰ Ezt a fajta játékot és játékoságot Derrida, ahogy a film is, szembeállítja a Történelemmel és a jelenlét metafizikájával: „A játéknak a történelemmel való feszültsége a játéknak a jelenléttel való feszültsége is. A játék a jelenlét megtörése/megszakadása”.³¹

Az ártatlanság, az affirmatív, könnyed, játékos attitűd ára persze a filmben a tudatlanság, és talán épp ez az, ami a nosztalgia tárgyává teszi 1989 tavaszát. Hiszen 1989-ben még nem látszott, hogy milyen is lesz

a „létező kapitalizmus”. A hazai társadalomkutatásban úgy tűnik, konszenzus alakult ki afelől, hogy a rendszerváltásnak – legalábbis rövid, egy-két évtizedes távon – jóval több vesztese volt, mint nyertese.³² Bár a Kádár-korszak kétségkívül az ‘56 utáni megtorlásokkal szilárdította meg hatalmát, alapvető szabadságjogaitól fosztotta meg alattvalóit, a rendszer ellenségeit pedig következetesen a társadalom margójára szorította, mégis több évtizednyi stabilitást, békét és – Gyarmati György kifejezésével élve – „regenerálódási periódust”³³ hozott egy olyan társadalom életébe, amelynek huszadik századi történetében gyakorlatilag minden nemzedéknek át kellett esnie valamilyen történelmi traumán, így nem volt lehetőség a társadalmi szintű regenerálódásra.³⁴ A Kádár-korszak világképét persze már nem a kommunizmus építésének utópikus elbeszélése tartotta egyben az csak a hivatalos, konszenzuális hazugság volt: az értékrendek stabilitását valójában „a Nyugat” eszményítése garantálta, az a hit, hogy a vasfüggönyön túl létezik egy szép, jó és igazságos világ. 1989 után a „létező kapitalizmus” beköszöntével ez az illúzió hamar elveszett³⁵, ami nyilvánvalóan kiábrándulással, az ártatlanság elvesztésével és a stabil értékrendek romba dőlésével járt.³⁶ Ilyen értelemben egyetérthetünk a posztkommunista nosztalgia olyan szakértőivel, mint Maya Nadkarni, akik szerint ez a nosztalgia többet mond a jelen identitáspolitikai problémáiról, a 21. század globális kapitalizmusában tapasztalt orientációvesztésről, mint magáról az államszocializmusról.³⁷ E logika szerint a jelen „létező globális kapitalizmusa” hasonló orientációs pontot keres a mitikussá távolított és eszményített, depolitizált Kádár-korszakban, mint amelyet a „létező szocializmus” lakói kerestek a vasfüggönyön túli mitikus Nyugatban. Talán épp ettől működik olyan szépen a filmben Petya

30 Derrida, Jacques: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában.” (trans. Gyimesi Tímea) *Helikon* (1994) nos. 1–2. p. 34. (a fordításon módosítottam – K. Gy.)

31 *ibid.* p. 33.

32 Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 15.

33 Gyarmati: *A nosztalgia esete a Kádár-korszakkal*. p. 7.

34 *ibid.* p. 9.

35 Sággy: *Irány a nyugat!* p. 238.

36 Nadkarni: *But It's Ours*. p. 196.

37 *ibid.* p. 192.

felnövéstörténetének és a rendszerváltásnak az egymásra fényképezése: hiszen társadalmi szinten 1989 és az azt követő évek egy „kollektív felnövési történet”-ként is olvashatók,³⁸ amelyben „a paternalista hatalom hanyatlása együtt járt az ártatlanság elvesztésének fájdalmas de szükségszerű tapasztalatával”.³⁹

Ebből a helyzetből következik a posztkommunista nosztalgia egyik paradoxona, nevezetesen az, hogy igen hasonló fetisizmussal fordul a Kádár-kor tárgyi kultúrájának elemei felé, mint amilyennel a Kádár-korszak fordult a nyugati termékek (West Coast csizma, Porsche, Ballantine's) felé. A *Moszkva tér* egy olyan érdekes időből mondja el történetét, egy olyan, a téren zajló eseményekre fölülről letekintő perspektívából, ahonnan mindkét fajta elvágódás és fetisizmus lehet izgalmas és szeretetre méltó: Petya piros Zsigulija éppúgy, mint Kigler Porchéja.

Persze a nosztalgikus attitűd megint csak nem aktív hősiés férfiakat formál, hanem a távolba révedő, a jellel kapcsolatban mindig távolságtartó, ironikus identitásokat. A maskulinitásnak ebben a konstellációjában nem nagy tettek végrehajtása a fő cél vagy érték, annál is inkább, mivel a „nagy tettek” végrehajtói, a történelem és politika szereplői diszkreditálódtak. A nosztalgia és irónia összekapcsolódásában inkább a személyes autonómia, a véleményformálás és történetmondás szabadsága lesz meghatározó érték: a reflektált nosztalgia egy értékesnek tételezett másik idő játékos fantáziájával stabilizálja az értékrendet, eltávolítja az egyént a jelenben futó identitáspolitikai „tétmeccsektől”, míg az irónia, a történetmondás és az események távolból kommentálása megteremti a személyes autonómia érzetét. Ebben persze felfedezhetjük a Kádár-korszak beidegződéseit is, egy, a történelem és politika veszélyes, átláthatatlan labirintusából a személyes életbe visszavonuló attitűd alapvonalait, melyet a nosztalgia és a játékos irónia ment meg a szimpla vesztes pozíciótól és az ezzel járó sötét hangoltságtól. A reflektált, ironikus nosztalgia célja tehát nem a mobilizálás vagy a társadalmi tett, mint inkább az identitás leválasztása a jelen eseményeiről, egy reflexív, szemlélődő, a társadalom „nagy” eseményeitől

való leválásban valamiféle autonóm önmagaságot megtapasztaló privát pozíció megteremtése. Ebben az ember persze nem olyan, mint Alain Delon, nem lesz nagy történelmi alakká, mint Nagy Lajos vagy Nagy Imre, de legalább megengedheti magának a kritikusan szemlélt, idealizált mintáktól való távolságtartást. A margóról beszélés képessé teszi a történelmi jövés-ménés ironikus szemlélésére, és nem utolsósorban olyan történetek mesélésére, melyek derűs, személyes történetekkel graffitizik tele a történelem emberföltötti tablóját.

Így jöttem filmek

A *Moszkva tér* kétségkívül a magyar filmtörténet egyik legfontosabb generációs filmje, az „így jöttem” történetek egyik meghatározó darabja. A benne felvontatott férfiasságkonstrukciók összetettebb, történeti kontextusba helyezett megértéséhez fontos adalék lehet a más, hasonló jellegű és kulturális relevanciával bíró munkákkal való összehasonlítás. Ezért a továbbiakban a fentebb alkalmazott szempontok szerint röviden összehasonlítom az „eggyel korábbi” nemzedéki filmmel, a *Megáll az idővel* (Gothár Péter, 1981) és az „eggyel későbbivel”, a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlannal* (Reisz Gábor, 2015). A *Megáll az idő* egyértelműen egy generáció *coming of age* filmje volt, mely hihetetlen sűrűn és atmoszferikusan tudta kifejezni az államszocializmus börtönébe zárt ifjúság életérzését, és úgy tűnik, a *Van...* is jó eséllyel válhat valami hasonlóvá azon nemzedék számára, amely már a rendszerváltás után szocializálódott, és nincsenek arról valódi emlékei, tapasztalatai.

Mindhárom film afféle felnövéstörténet, a felnőtté válás sajátos időbeliségében időző, sem gyermek, sem felnőtt főszereplőkkel. Mindhárom film hagyományos / konzervatív nemi elrendezéssel dolgozik, férfi főszereplővel és az ő életében, kereséstudatában, vágyaiban megjelenő olyan nővel (vagy lányokkal), akiknek a perspektívája, világlátása, vágyai kevésbé jelennek meg a filmben. A főszereplők tekintetében

38 ibid. p. 199.

39 ibid. p. 199.

jelentőségteljes hasonlóságok és különbségek mutatkoznak. Mindhárom fiú, Dini, Petya és Ádám is a többségi társadalom margóján él, onnan követik (ha követik) az eseményeket. Mindhárman szemlélődő alakok: Dinit is úgy látjuk először, ahogy lakásuk ablakából nézi 1956 eseményeit, majd a szovjet megtorlás elől épp nyugatra menekülő édesapját, és Áron is a mindennapi élet furcsaságainak érzékeny szemlélőjeként jelenik meg (megnézi a busz után futó embereket, éttermi mosogató munkája közben lefénképezi a tányérokra maradt színes ételfoltokat). Mindhárman elidegenedett figurák, akik nem hisznek a társadalom domináns értékrendjében, nem találják a helyüket, így vagy úgy láznak, vagy egyszerűen csak távolságot tartanak a bevett mintáktól és viselkedésmódoktól. Ez a marginalitás és a társadalmi ideáloktól való távolságtartás a férfiaságkonstrukciók fontos eleme, ugyanakkor egyfajta perspektivikus kényszer is, hiszen innen, ebből a távolságból tudnak a filmek igazi képet festeni a kor társadalmáról. Ugyanakkor egyikük sem forradalmár vagy ellenkultúrális hős, és egyikük sorsa sem fordul tragédiába: igazából nincs velük semmi különös. (Mindhárom filmben elhangzik valamilyen formában a „*Mi van? – Semmi*” párbeszéd.)

Mind a *Megáll az idő* Dinije, mind a *Moszkva tér* Petyája elhagyott vagy árva gyermek: Dini édesapja az 1956-os forradalom leverése után nyugatra szökik, maga mögött hagyva családját, Petya édesanyja meghalt, édesapja pedig elhagyta családját. Az árvaság vagy az apa hiánya – aminek nyilvánvalóan sok köze lehet a társadalmi integráció problematikus voltához, a marginalizálódáshoz és be nem illeszkedéshez – már hiányzik a *Vanból*: Ádám szerencsétlenségének már nincs ilyen tragikus vagy traumatikus háttere. Úgy tűnik, a rendszerváltás után szocializálódott nemzedék esetében inkább „a lét elviselhetetlen könnyűsége” a szorongás fő tárgya, egy olyan állapot, amikor nincs bénító társadalmi elnyomás, nincs nyomor, nélkülözés, kiszolgáltatottság, az élet valahogy még sincs rendben.

Az egyik legfontosabb különbség a három (majdnem) férfi-identitásban tehát a történelemhez és történelmi traumához való viszonyban található. A *Megáll az idő* esetében szinte teljes a történelem egyén fölötti túlereje: a Rendszer meghatározza a szereplők mindennapjait, életét, lehetőségeit. A film nem vélet-

lenül kezdődik az 1956-os harcok archív felvételeivel: ez az identitás még mélyen a történelmi traumában gyökerezik. Mint fentebb láttuk, a *Moszkva tér* mint film is erősen kötődik a történelemhez, a rendszerváltás időszakához, még ha olyan fiúkról is mesél, akiket vajmi kevésbé érdekel. A *Van* esetében azonban már mintha a történelem után élnénk, a film nem kötődik történelmi eseményekhez, egyik vagy másik politikai párt kormányzásához. Itt már természetes, hogy az identitásnak nincs történelmi beágyazottsága, hiszen nincsenek történelmi események sem, a „van” idejét, a globális fogyasztói társadalom örök jelenét éljük.

Erre rímel a három fiú közti korkülönbség: míg Dini és Petya gimnazisták, és a gondjaik is ehhez az életkorhoz kötődnek (iskolai konfliktusok, tanárokhoz és hatalomhoz való viszony, első barátnő, szerelem és persze a szüzesség elvesztése), addig Ádám már a harmincas éveit tapossa. Ő már befejezte a középiskolát, volt is már barátnője, lakást bérel (bár valószínűleg a szülei pénzén), biztosan járt már külföldön is, más szóval mindaz, ami az előző két filmben kérdés és feladat volt, az már megoldódott. Ádám még sincs rendben, mégsem nőtt fel, nincs munkája, az első képen egy játszótéren egy hinta alatt fekvé látjuk, amint nézi a hinta mozgását. A gyermeki tér jól jelzi fel-nem-nőtt mivoltát, a hinta *alatt* fekvés pedig azt, hogy nem találja a helyét, és talán azt is ígéri, hogy a szemén keresztül nézve más perspektívából nézhetjük meg a világot (konkrétan: alulról). Míg az első két film hősei az első barátnőért küzdenek, addig Ádámot most hagyta el valaki. Újra csak azt látjuk, hogy neki mindene meglehetne, amire a korábbi generációs hősök vágytak, mégsem tud vele élni. A film cselekményének nagy részét pontosan ennek a helyzetnek, a lehetőségek elmulasztásának, Ádám lúzerségének és élhetetlenségének (többé-kevésbé) komikus megjelenítése adja.

Úgy tűnik, hogy az államszocializmus tapasztalata, illetve annak hiánya komolyan befolyásolja a felnőtt próbáló fiúk céljait, problémáit és identitását, a filmek térbeliségében ez azonban mégsem jelenik meg. A három fiútörténet kifejezetten hasonló térbeli mozgásokat ír le: mindhárom srác Budapesten él, és mindhárman megpróbálkoznak egy nyugati úttal. Dini (aki még a vasfüggöny mögött él), csak a Balatonig jut

el. Pierre, az idősebb, negyedikes srác, tovább megy, és az a terve, hogy a lopott autóval nekirohan a határzárnak, Dini azonban végül visszafordul, miután a Balaton-parti pihenő során végre egymásra találunk Magdával, aki Dini miatt vállalkozott az útra és szökött el otthonról. Petya, mint láttuk, szintén nyugatra, Párizsba megy, szintén szeretkezik a vágyott lánnyal, és szintén hazajön. Áron egy a barátaival folytatott sörözés közben meglátja az interneten a volt barátnője képeit egy másik férfival, az ivászat komolyra fordul, reggel pedig azt látja, hogy az éjszaka során megvett egy lisszaboni repülőjegyet. Ő is találkozik kint egy lánnyal, de pár hét (vagy hónap) után ő is hazatér. A teret mindhárom filmben meghatározza a Kelet–Nyugat ellentétpár, mely a magyar film (és közgondolkodás) egyik alapvető, mitikus alakzata. A *Megáll az időben*, a Kádár-kori nyelvhasználatot követve az „itt” és a „kint” ellentéte szervezi a párbeszédet, amelyekben a bent hangsúlyosan börtönszerű hely. A *Moszkva térben* a börtönkapuk és velük a világ kinyílásának öröme és frissességét érezhetjük, a *Vanban* ugyanakkor a kiutazás már csak anyagi kérdés (a repjegy kéthavi albérleti díjba kerül, amit a szülők számon kérnek rajta). Közös azonban a három filmben az, hogy az *itthon* – *Nyugaton* – *újra itthon* mintázat szerint rendezik el az értékeket és a fejlődés fejezeteit. Az *itthon* mindhárom esetben kényszerűségből vállalt kompromisszumokkal és a beteljesülés hiányával kapcsolódik össze, a *Nyugat* (a *Megáll az idő* esetében a Balaton-part is *Nyugatnak* számít) pedig a szerelem vagy szexualitás ideiglenes beteljesülésének helye. A tudatos döntés következtében vállalt hazatérés mintha megváltoztatná az *itthon* képét: az *újra itthon* mindhárom film esetében szexualitás és szerelem nélküli állapot, amivel valamilyen szinten mégiscsak megbékélt hősünk. (Talán Dini hazatérése a legnyomorúságosabb hármójuk közül: öt utoljára kiskatonaként, részegen látjuk, amint épp hazafelé tántorog a karácsonyi kimenő során. Támolyogva jön, leteszi az üveget egy ablakpárkányra, és levezeli a falat a belvárosi utcán. Ekkor látja meg Magdát, amint egy jól öltözött férfi oldalán megy az utcán babakocsival.)

Felvetődhet a kérdés, hogy vajon miért jön mindhárom srác haza? Miért ilyen fontos része a hazatérés ezeknek a férfimitológiáknak? Hiszen egyik srác sem az

a (lokál)patrióta típus, a nézőnek nem az a benyomása, hogy rossz hatással lenne rájuk az anyaföldtől való távolság. Visszatérésükben kétségkívül van valami furcsa és megmagyarázhatatlan, de valami megbékélészerű és talán nosztalgikus is. Hiszen csak a hazatéréssel tudnak visszatérni az otthonos mitológiába a maga jól ismert szerepeivel és helyzeteivel. Talán mert meg akarják őrizni a másik helyet *mint másik helyet*, ahová el lehet vágyódni. Talán nem akarnak annyira beleszokni a másba, hogy az már ne legyen más. Talán nem akarják, hogy eljőjön a pillanat, amikor be kell látni, hogy Nyugaton sincs semmi...

György Kalmár

Lads from Moscow Square

Masculinities, History and Irony in Ferenc Török's
Moscow Square

Moszkva tér (*Moscow Square*, 2001), the first feature film of Ferenc Török starts with the recording of the precise time and place: Budapest, Moscow Square, 27th April, 1989. This evocation of the fall of communism and Petya's coming of age has become the emblematic moment of the cinematic regime change in Hungary, a mythical moment in the history of cinema as well. *Moscow Square* is one of the rare films that evoke these all too transitory happy times in a retrospective, nostalgic mood. Thus, the film is a good introduction to post-communist Hungary: it shows its typical characters and attitudes, it documents the material world of these years with great sensitivity, compassion, and a fair amount of nostalgia. It also raises the issue of what it is like to live after the collapse of one of the most influential political ideologies of the 20th century, what the experience of radical social change and ideological discontinuity is like. In this article I attempt to analyse this "new" cinematic world, mainly focusing on such issues as the film's constructions of masculinity and the patterns of identities during these special times when history, as we knew it, became suspended for a time. The essay also puts the film in a wider historical and cultural context, which is seen as key to one's understanding of the film.

Szerzőink

GYÓRI ZSOLT

1974-ben született. A Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa dolgozik, itt szerezte PhD fokozatát is. A Brit Kultúra Tanszéken történelmet és kultúrtörténetet oktat, valamint filmes témájú kurzusokat tart. Kutatási területei közé tartozik a mozi társadalomképe, valamint a brit és a magyar játékfilmes/dokumentumfilmes kánon identitáspolitikai és emlékezetpolitikai vetülete. Rendszeresen tart konferenciaelőadásokat, a magyar mozi kultúrakritikai vizsgálatát hangsúlyozó ZOOM konferenciák társszervezője.

A brit moziról szóló antológia (*Fejezetek a brit film történetéből*, 2010), valamint a rendszerváltás utáni magyar mozi test- és szubjektumfelfogását vizsgáló kötet (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni filmben*, 2013), illetve a kortárs magyar film tér- és identitáspolitikáját feldolgozó tanulmánygyűjtemény (*Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, 2015) társszerkesztője. *Filmek, szerzők, kritikai-klinikai olvasatok* című monográfiája 2014-ben jelent meg. Tanulmányait, recenzióit hazai és nemzetközi folyóiratokban, gyűjteményes kötetekben publikálta. A *Travelling around Cultures. Collected Essays on Literature and Art* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016) című kötet társszerkesztője és *HJEAS (Hungarian Journal for English and American Studies)* angol nyelvű nemzetközi folyóirat szerkesztője.

KALMÁR GYÖRGY

A Debreceni Egyetem Brit Irodalom Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar–angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a Debreceni Egyetem oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs magyar film, a gender studies valamint az angol irodalom története.

Több mint negyven tanulmány, szakkikk és három könyv szerzője. Kötetei: *Szöveg és vágy: Pszichoanalízis,*

irodalom, dekonstrukció (Anonymus, 2002), "A női test igazsága": *Esettanulmányok egy metafora történetéből* *Chaucertól Derridáig* (Kalligram, 2012), *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012). Jelenleg egy a rendszerváltás utáni magyar film férfiasságkonstrukcióiról szóló könyvön dolgozik (sajtó alatt, Gondolat, Palgrave-Macmillan).

VAJDOVICH GYÖRGYI

1967-ben született. Az ELTE BTK filmtudomány tanszékének habilitált docense. Az ELTE BTK angol–francia és esztétika szakán végzett. 2006-ban doktorált az ELTE BTK Esztétika Doktori Programján. Indulásuk óta az *Enigma* művészetelméleti folyóirat és a *Metropolis* szerkesztője. Kutatási területei az 1945 előtti magyar film, a kortárs bollywoodi film, valamint az adaptáció és intermedialitás kérdésköre. Varga Zoltánnal közösen írt könyve, *A vámpírfilm alakváltozatai* 2009-ben látott napvilágot. Írásai a *Metropolisban*, az *Apertúrában*, a *Filmtettben*, a *Filmkultúrában*, a *Nagyvilágban*, a *Théorème* és a *Ciném-Action* folyóiratokban, valamint különböző magyar és külföldi tanulmánykötetekben jelentek meg.

VARGA BALÁZS

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem–népművelés szakon. 2008-ban ugyanitt a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon szerzett PhD fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének munkatársa.

A *Metropolis* alapító szerkesztője. 1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film.

Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*. Budapest: L'Harmattan, 2016. *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016.

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.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (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. 20. no. 4.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Balázs Varga

Editorial assistant:

Helén Jordán

Proof-reader:

Éva Jagicza

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@c3.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Masculine and Feminine Roles in Hungarian Cinema

- 6 Editorial Introduction
- 8 *Györgyi Vajdovich: Modest Secretaries and Coquette Millionaire Girls*
Representation of Female Figures in Hungarian Comedies between 1931 and 1944
- 24 *Zsolt Győri: Representations of Gangster Masculinity in Hungarian Cinema*
- 40 *Balázs Varga: Concepts of Masculinities in Contemporary Hungarian Romantic Film Comedies*
- 58 *György Kalmár: Lads from Moscow Square*
Masculinities, History and Irony in Ferenc Török's *Moscow Square*

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 X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154