

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Varga Balázs

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Magyar sorozatok

- 6 Bevezető a „Magyar sorozatok” összeállításához
- 8 *Mravik Patrik*: Illúziók rendszerváltásra. Ideológiai és társadalomábrázolási mintázatok a kilencvenes évek eleji magyar tévésorozatokban
- 24 *Bartal Dóra*: „Szárason hagyott a strandszezon.” Balaton-kép, társadalomkép és társadalmi nem az *Egynyári kalandban*
- 36 *Varga Balázs*: Önismeret, közismeret. A *Terápia* kulturális és társadalmi regiszterei
- 48 *Nagy Eszter*: „Ez egy új szerep volt, beleértem.” Kortárs magyar férfiközpontú romantikus komédiasorozatok: elbeszélés, család és férfiszerepek a *Válótársakban* és a *Mintaapákban*
- 62 *Hermann Veronika*: Mocskos idők. Transznacionalizmus és transzgenerációs emlékezetpolitika. A *besúgó* című sorozatban
- 74 *Kalmár György*: A *besúgó* és az államszocialista múlt újrahasznosítása

Kritika

- 83 *Vincze Teréz*: A megbicsaklott modernitás mozija.
Kalmár György: A válság mozija. A 21. századi európai rendezői film
- 87 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:
Macsári Viktória

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

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Fekete István

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

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 4000 Ft személyes átvétellel,
6500 Ft postai kézbesítéssel.
Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatók az ELTE BTK
Jegzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6-8.), az Írók
Boltjában vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a **Nemzeti Kulturális Alap**



KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

NŐK A MAGYAR FILMGYÁRTÁSBAN
GYARMATHY LÍVIA
FILMARCHÍVUM

*A címlapon a Válótársak, a hátsó borítón A besűgő egy képkockája
látható.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

MEGAFILM SERVICE – EGYNYÁRI KALAND CÍMŰ SZOROZAT

RTL SAJTÓKLUB – VÁLÓTÁRSÁK

HBO – A BESŰGŐ

TV2 – MINTAAPÁK

Korábbi számaink

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

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

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

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

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

Magyar sorozatok

Bevezető a „Magyar sorozatok” összeállításához

A *Metropolis* az elmúlt években számos, sorozatokkal és kortárs sorozatkultúrával foglalkozó összeállítást közölt. Ezeknek a lapszámoknak a többsége azonban nemzetközi, illetve régiós sorozatokkal foglalkozott. Kimondottan magyar sorozatokra koncentráló összeállítást még nem publikáltunk. Jelen lapszámunk ezt a hiányt pótolja, legalábbis részben, hiszen a magyar (televíziós) sorozatoknak nemhogy a történetével, de akár a kortárs trendjeivel sem lehet kimerítő jelleggel egyetlen folyóiratszám terjedelmében foglalkozni. Összeállításunk tehát inkább csak jelzés, próbálkozás az alapvetően az elmúlt bő évtizedben felfutott magyar sorozatkultúra legalább néhány alkotásának elemzésére. A választott sorozatok semmiképp sem jelölnek valamifajta kánont. Részben egy jelenleg is futó kutatás keretében született szövegeket, részben film- és médiakutatók írásait közöljük. Annak azonban nagyon örülünk, és igen fontosnak is találjuk, hogy az összeállításban elemzett sorozatok egészen különböző gyártói háttereket reprezentálnak. Akadnak közöttük a köztvé által régebben (a kilencvenes években) vagy nem olyan rég gyártott sorozatok, vannak a kereskedelmi tévék produkciójában készültek, és vannak a multinacionális HBO által gyártott sorozatok is. Mindez egyben a kortárs magyar sorozatkultúra gazdagodásának és bővülésének a jele.

Lapszámunk szövegei készítésük időrendjében követik végig a sorozatokat. Így az első elemzés, Mravik Patrik tanulmánya a napjainktól időben legtávolabb eső időszak, az 1990-es évek sorozataival foglalkozik. A rendszerváltást követő években, még az országos kereskedelmi televíziók indulása előtt a köztvé egy ideig kitüntetett helyzetben volt a sorozatgyártás tekintetében is. A rendszerváltás környéki magyar sorozatok közül általában a *Szomszédokról* szokott szó esni. Mravik Patrik tanulmánya azonban egy tágabb áttekintés keretében két olyan sorozatot vizsgál, amelyek ugyan kicsit kiestek a kortárs kulturális emlékezetből, azonban épp a rendszerváltás környéki társadalmi-gazdasági átalakulás reprezentációja és reflexiója szempontjából hihetetlenül érdekesek, ugyanis mindkettő, jelesül az *Öregberény* és a *Frici, a vállalkozó szellem* című sorozat vidéki környezetben játszódik és a vállalkozás, a vállalkozói lét

kérdéseire figyelve formálja a maga történetét – amely történetek egyben a szocializmusból a kapitalizmus felé forduló magyar társadalom példázatos történetei is.

Lapszámunk többi szövege időben közelebbi, az elmúlt évtizedben készült magyar sorozatot elemez. Bartal Dóra tanulmánya az *Egynyári kaland* sokszempontú elemzése: a nemzedéki fókusz, a Balaton-ábrázolás, a társadalmi közeg és a társadalmi nemi szerepek kérdésének összekapcsolt szempontjai mentén mutatja be a sorozat újszerű és komplex világát. Varga Balázs a *Terápia* első évadjának elemzésével azt mutatja be, hogy a sorozat milyen módon vezeti be a lelki problémákról való beszédet a hazai média- és kulturális nyilvánosságba, illetve azt tárgyalja, hogy a sorozat miképp értelmezhető a midcult kulturális regiszterében és a hazai posztzocialista középosztály miliójében. A társadalmi közeg és az egyéni/családi dinamikák kérdései állnak Nagy Eszter tanulmányának középpontjában is. Ő két kortárs népszerű sorozat, a *Mintaapák* és a *Válótársak* elemzésével azt mutatja be, hogy a férfikép és a karakterváltozás kérdései milyen izgalmas aspektusokat kapnak, amikor nem a magyar filmben amúgy bevett romantikus vigjáték, hanem egy másik mozgóképes formátum, a szériális elbeszélésre épülő sorozat keretében jelennek meg. Végül, utolsó két szövegünk ugyanannak a sorozatnak, *A besúgónak* a vizsgálatára vállalkozik. Hermann Veronika a lokalitás/transznacionalitás, illetve a transzgenerációs perspektívák alapján azt vizsgálja, hogy kinek hogyan tud érdekes lenni a sorozat, míg Kalmár György *A besúgó* emlékezetpolitikai aspektusait tárgyalja.

Bízunk benne, hogy összeállításunk sok érdeklődő nézőt és olvasót talál, és jelzi azt is, hogy a kortárs, de akár a régebbi idők magyar sorozatkultúrája is olyan izgalmas, sokszínű, vitákra érdemes kulturális területet jelent, amelynek érdemi vizsgálata társadalmi és kulturális önmegértésünk szempontjából is tanulságos kihívást jelent.

(Az összeállítás az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig* című kutatás keretében készült.)



Mintaapák

Mravik Patrik Tamás

Illúziók rendszerváltásra

Ideológiai és társadalomábrázolási mintázatok a kilencvenes évek eleji magyar tévésorozatokban*

„Tudjuk: a sorozatok nem az örökkévalóságnak készülnek. Egyszer persze kortörténeti dokumentumok lesznek, s az utókor ugyancsak csodálkozni fog azon a naivitáson, amely tágabb összefüggésekben nemcsak az alkotókról szól. Rólunk is, akik kedvünk ellenére, de álltuk a modellt. Mintha ide hallanám: hogy ezek milyen félnőtások voltak...”¹

Vajon milyen kép jut először eszünkbe a rendszerváltás szó hallatán? A széteső gyár udvaráról a teljes létbizonytalanság felé bandukoló munkások Schiffer Pál képkockáiról, vagy a fiatalos tettvággyal szónokló Orbán Viktor beszédének pillanatai Nagy Imre újratemetésén, esetleg a pedagógusszálló szűkös szobájában orosz helyett immáron angol könyvek felett küszködő Emma és Böbe Szabó István filmjében? Mozgóképes média és politikum talán soha nem kapcsolódott össze annyi szálon, mint az 1989–90-es rendszerváltás eseményeinek vonatkozásában: gazdag mozgóképes korpusz mesél és tudósít erről az időszakról, ezek feldolgozása azonban mégsem vált sem társadalmi, sem tudományos diskurzus alapjává.

Jelen tanulmány nem a nagy emberek nagy tettei szerint elképzelt politikai monumentum ábrázolásaira koncentrál, hanem azokra a kulturális és ideológiai

mintázatokra, amelyek a mindennapok társadalmi értékvilágának (át)alakulását igyekeztek megragadni egy rendkívül bizonytalan időszakban.² Arra voltam kíváncsi, hogyan próbálják elbeszélni az átmenet valóságát a korszak szinkronidejű tévésorozatai, rezonálnak-e egyáltalán a társadalmi értékvilág mintázatai a politikai átalakulásra, amit az utókor többek között a rendszerváltás/rendszerváltozás/rendszerváltoztatás konstruált kifejezéseiivel illet.³ Milyen karaktereket kínálnak fel a nézők számára, és milyen műfaji, elbeszélési funkciót választanak: inkább magyarázni, dramatizálni vagy elemezni próbálják az eseményeket, esetleg a szórakoztatás eszközeivel elfogadhatóvá tenni a változás terhét? Ezek a funkcióválasztások pedig mit mondanak el a televízió esetleges rendszerváltásával, szerepfelfogásának átalakulásával kapcsolatban?

*A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig* című kutatás keretében készült. A szöveg a Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület 2022-es vizualitás tematikájú konferenciáján elhangzott előadás bővített változata.

1 Boda István: *Dráma helyett az idill. Hajdú-Bihari Napló* (1994) no. 24. (1994. január 29. szombat) p. 7.

2 Clifford Geertz amerikai kultúranthropológus szerint a kulturális jelrendszerhez hasonlatosan – „az emberi élet mintázottságának kialakítására szolgáló külsődleges információforrásként” – felfogható ideológia akkor szerezhet domináns pozíciót, amikor hiány mutatkozik az embereket orientáló más szimbólumrendszerek jelenlétében és hatékonyságában, ekkor „az ideológiák megkísérlik érthetővé tenni az egyébként felfoghatatlan társadalmi helyzeteket.” A kilencvenes évek eleje is ilyen bizonytalanságot mutat a biztos társadalmi értékrendszer tekintetében, ami egyrészt teret ad a mindennapi valóság értelmezését célzó politikai-ideológiai eszközöknek, másrészt erősítheti az emberek világmagyarázó elvek iránti igényét, ami ugyancsak különböző illúziók alapanyagát jelentheti. Geertz, Clifford: *Az ideológia mint kulturális rendszer*. In: Uő. *Az értelmezés hatalma*. Osiris: Budapest, 2001. pp. 26–72.

3 A szövegben az egyszerűség kedvéért a rendszerváltás kifejezést használom, de hangsúlyosan nem annak politikai percepciói érdekelnek, ennek megfelelően gyakran a még általánosabb (társadalmi) átalakulás fogalommal élek.

A populáris kultúra, közelebbről a változást tematizáló tévésorozatok és tévéjátékok elemzése nemcsak a korábbi kutatások szűkszávsága miatt bizonyulhat termékeny területnek, de sokat mondhat el arról, hogyan látták az alkotók az akkori eseményeket, milyen ideológiai sémák szerint igyekeztek narratívába rendezni azokat, illetve azt is megmutatják, hogyan képzeltek el a nézők igényeit. A fikciós sorozatok, amelyeken keresztül e kérdésekre igyekszem válaszokat találni, az 1990-es évek első felében futó – a társadalmi valóság átalakulására különböző szempontok szerint, de tudatosan reflektáló – alkotások: 1. az 1993–1995 között készített, egy vagy legfeljebb három évadot megélt tévésorozatok: *Frici, a vállalkozó szellem* (r.: Seregi Zoltán, f.: Balázs József, Szentmihályi Szabó Péter, Szuhay Balázs), *Öregberény* (r.: Málnay Levente, f.: Bertha Bulcsú, Békés Pál, Görgey Gábor, Komzsik István, Szabó Illés, Szakonyi Károly), *Glóbusz* (r.: Márton István, f.: Prekop Gabriella) 2. a többszáz részből álló, folyamatosan futó telenovellák, – terjedelmi és módszertani okokból – elsősorban a *Kisváros*⁴ és 3. egy kétrészes tévéjáték 1994-ből, *Az álommenedzser* (r.; f.: Kovács András). Ezek kiválasztásánál fontos szempont volt, hogy közvetlenül az átalakulás folyamatának időszakában születtek, ebből kifolyólag szinkronidejű mintázatait hordozzák a változás különböző percepcióis formáinak.

A rendszerváltás mint mozgókép

Egyes sorsfordítónak vélt, úgynevezett nagy események társadalmi észlelése és emlékezete alapvetően függ azoktól a képektől, amelyek által a néző egyfajta valósággá rendezi a különböző történéseket – gondoljunk például az 1956-os forradalom képeinek továbbélésére a Kádár-korszakban.⁵ Ugyanakkor a nyolcvanas években a videótechnika, a dokumentarista irányzatok és jelen tanulmány szempontjából legfontosabbként a Magyar Televízió révén korábban nem látott potenciál kínálkozott egy közéleti jelenség sokoldalú, az eseményekkel viszonylag szinkronidőben reagáló mozgóképes megjelenítésére.

A dokumentarista irányzatok révén egyrészt Schiffer Pál és Almási Tamás dokumentumfilmjei által a szocializmusból a kapitalizmusba való átmenet ellentmondásossága, a gyáripar szétesését követő hatalmas munkanélküliség és létbizonytalanság,⁶ míg a Fekete Doboz videóanyagainak köszönhetően a civil ellenállás és a demokratikus ellenzék megszervezésének törekvései jelenhettek meg.⁷ Ezek az anyagok a korszakban is, de részben máig jobbra értelmiségi elitcsoportok számára jelentik a rendszerváltás ismert kordokumentumait. Egy-két – aktuálpolitikai kontextusok révén felkapottá vált – interjúrészletük kivételével kevésbé hangsúlyos elemei a rendszerváltásról szóló szélesebb körű diskurzusnak. Mindez nagyrészt a korszak szerzői filmes korpuszára is igaz, így például Szabó István fent említett *Édes Emma, drága Böbe* című 1992-es filmjére.⁸

4 Az összesen 195 részből álló sorozat rendezői: Balogh Zsolt, Fazekas Lajos, Pajer Róbert, ifj. Elek Ottó, Várkonyi Gábor, Rozgonyi Ádám – forgatókönyvírói: Fazekas Lajos, Ihos József, László Anikó, Odze György, Podoski Gábor, Pozsgai Zsolt, Rozgonyi Ádám, Sinkó Péter, Szabó Illés, Szabó Sándor, Szilágyi Éva, Szurdi András. A korszak kultikus telenovellái: a *Szomszédok* és a *Familia Kft.* tehát csak érintőlegesen képezi az elemzés tárgyát.

5 Murai András: Újrahasznosított felvételek. 56-os filmdokumentumok a kora Kádár-rendszer nyilvánosságában. *Korall. Társadalomtörténeti Folyóirat* 17 (2006) no. 65. pp. 78–89.

6 Vörös Adél: Emberek az embertelenségben. A rendszerváltás vesztesei Almási Tamás és Schiffer Pál dokumentumfilmjeiben. *Metropolis* 8 (2004) no. 2. pp. 58–69.

7 Varga Balázs: Fekete Dobozok. Változatok dokumentarizmusra. *Filmkultúra. Filmelméleti és filmművészeti szemle* 29 (1993) no. 2. pp. 6–10.

8 A rendszerváltás időszaka részben már a mozgóképes médiumok közötti átrendeződés nyomait is magában hordozta. A társadalmi problémákra való reflexió tekintetében korábban – például az '56-ra való mozgóképes utalások vonatkozásában is – domináns helyzetben lévő játékfilmekkel és alkotóikkal kapcsolatban immáron az a kritika fogalmazódott meg, hogy miért nem jelenik meg egyáltalán a rendszerváltás folyamata hangsúlyosan a magyar játékfilmekben. (Mihancsik Zsófia: Kiürült agóra. A rendszerváltás

Más a helyzet a Magyar Televízióval, amely a nyolcvanas évek végére immáron három évtizedes működéssel, komoly szakmai-kreatív potenciállal, professzionális szakembergárdával és eszközállománnyal rendelkezett, monolit helyzeténél fogva pedig komoly társadalmi hatással bírt, aminek ekkora magabiztos tudatában is volt. Fontossága az események közvetítése mellett a fokozatosan súlyosbodó politikai tétek megjelenítésében is rejlett. Egyrészt a politikai változás számos meghatározónak vélt eseményét – például Nagy Imre újratemetését vagy a Ceaușescu házaspár kivégzését – közvetítette a televízió, másrészt 1989 első felétől fokozatosan a különböző ellenzéki csoportosulások egyes képviselői is megjelenhettek a tévé képernyőjén, mint a kettes csatorna *Napzána* című műsorában.⁹ Amellett, hogy az MTV dokumentálta, a képernyőn keresztül jelenítette meg a politikum szféráját, az állami televízió maga is politikai üggyé vált – a tévé feletti kontroll megszerzése a rendszerváltó pártok hatalmi harcának egyik meghatározó frontvonalává alakult. A kortársak által is már médiaháborúnak nevezett jelenség szinte teljesen uralta a tévével kapcsolatos diskurzust a kilencvenes évek elején.¹⁰ Ebből fakadóan a tévé rendszerváltása döntően politikai üggyé jelent meg: annak gazdasági átalakítása (privatizáció vagy állami tulajdon), személyi állományának felépítése (kik legyenek a vezetők, a szerkesztők, az ellenőrző bizottságok tagjai), szakmai dilemmái (pártatlanság, paritás kérdése) egyaránt a pártállamtól megörökölt monolit nyilvánosságért vetélkedő pártpolitika koordinátarendszerében alakult.

Bármennyire meghatározó jelenség, a médiaháború direkt módon nem nyújt adekvát értelmezési keretet az elkészült sorozatokhoz, nem látszódik például, hogy

a „harc” során az adott pillanatban éppen domináns párt ideológiája tükröződne az akkor elkészült sorozatokban.¹¹ A társadalomábrázolási mintázatok ehhez képest különböző rétegekből épülnek fel, ezzel együtt nem választhatók szét azoktól az ideológiai valóságértelmezésektől, amelyek a korszakban – elsősorban a két legerősebb rendszerváltó párt, az MDF és az SZDSZ által – használatban voltak. A rendszerváltás liberális útját képviselő SZDSZ forgatókönyvében az országnak minél gyorsabban kellett volna adaptálnia a liberális demokrácia és a globális piacgazdaság sztenderdjeihez, hogy ezzel csökkentse a lemaradást a Nyugathoz képest. Ezzel szemben az MDF kevésbé rendelkezett kidolgozott gazdasági programmal, inkább érzelmi azonosulást és kollektív értékformákat kínált. Az átalakításra végül egy szociális jellegű piacgazdaság programjával álltak elő, aminek lényege az addig állami tulajdon társadalmi tulajdonná alakításának elképzelése volt.¹² Az érzékelhető különbségek mellett, amit a politikai harcokban elhangzó, jól ismert szövegek is tükröztek – mint a másik fél kommunistának, idegennek vagy alkalmatlannak titulálása – két fontos hasonlóságot kell kiemelni, ami meghatározta a rendszerváltásról szóló elbeszéléseket. Egyrészt, hogy mindkét párt alapvetően békés, tárgyalásos úton haladó átmenetet képzelt el, másrészt, hogy a neoliberais kapitalizmus gyors és sikeres adaptálása, valamint az állami javak közös tulajdonná alakítása is erősen illuzórikus elgondolást jelentett.¹³

10 filmjei – Beszélgetés György Péterrel, Hirsch Tiborral és Révész Sándorral. *Filmvilág* 45 (2002) no. 1. pp. 16–21.)

9 Sipos Pál: A vég kezdete – A Magyar Televízió közelmúltjából I. *Mozgó Világ* 37 (2011) no. 3. pp. 74.

10 Ld. Bajomi-Lázár Péter: *A magyarországi médiaháború*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2001.

11 Több okból sem lenne életszerű ez a feltételezés. Egyrészt maguknak a pártoknak sem volt teljesen kikristályosodott, egységes ideológiája, másrészt az események is rendkívül gyorsan zajlottak, sok esetben nemhogy az ezekre érkező kulturális reflexió, de még maguk a tényleges politikai történések sem voltak átláthatóak.

12 Ripp Zoltán: *Eltékozolt esélyek? A rendszerváltás értelme és értelmezései*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2009. pp. 76–93.

13 Az egyes politikai pártok, de különösen az 1990-ben felálló kormány ígéretei is nyilvánvalóan építettek a társadalomban élő illúziókra, ezáltal felerősítve azokat. Az illúziókban így tisztán kapcsolódtak össze a társadalmi és a politikai képzeletvilág horizontjai a változás időszakában, aminek hatására a kilencvenes évek közepére a be nem váltott ígéreteket követően már nem volt teljesen egyértelmű, hogy az emberek a kormányban vagy a saját illúzióikban csalódtak inkább. Lásd: Farkas Zoltán: A kormány és az illúziók. *Mozgó Világ* 20 (1994) no. 1. pp. 88–97.

Kapitalista szórakoztatóipar vs. szocialista propaganda? A tévé-rendszerváltás különütasságának és kontinuitásának kérdései

A filmekben, sorozatokon keresztül megjelenő ábrázolás-minták sok esetben többet mondanak el arról a társadalomról, amely megalkotja azokat, mint arról, ami a vásznon vagy képernyőn megjelenik. Legyenek ezek bármennyire a valóságtól elrugaszkodottak, már a klasszikus kultúrtörténet számára is evidens volt, hogy „a civilizáció történetének számára egy korszak téveszméi és vélekedései is értékesek, fontos ténynek számítanak”.¹⁴ Az illúziók megértéséhez pedig szükség van annak a közegnek a – jelen dolgozat keretei közt csak vázlatos – feltérképezéséhez, amely ezeket előállította.¹⁵ Ez a közeg a televízió (Magyar Televízió), amelynek az átalakulása ugyancsak nem egyszerűsíthető le a neoliberais fordulat szellemében a szocialistából a kapitalistába való átmenetre.

Hankiss Elemér, későbbi tévéelnök 1982-ben egy amerikai útról visszatérve még döntőrészt a különbségeket látta a zajosabbnak, élettelibbnek, pozitívabbnak,

interaktívabbnak és üzeneteiben egységesebbnek tűnő amerikai és a lassabbnak, múltbarévedőnek, enerváltabbnak és üzeneteit tekintve ellentmondásosabbnak érzékelt magyar televízió között.¹⁶ A nyilvánvalóan meglévő egyes különbségek mellett a kurrens kutatások, így elsősorban Imre Anikó 2016-os monográfiája alapján a kapitalista szórakoztatóipari versus szocialista agitprop televízió dichotómiája helyett sokkal inkább az átjárhatóságok és a hibriditás mentén írható le a magyar televíziózás története.¹⁷ Folyamatos volt a nyugati műsorok vásárlása és cseréje,¹⁸ futottak a szocialista tervgazdaság ideájával egyébként igencsak nehezen összeegyeztethető reklámok, sőt 1968-tól mai szóval élve önálló tévés marketing osztály működött Kereskedelmi Iroda néven.¹⁹ Emellett a politikai-ideológiai és az oktató-nevelő műsorok mellett egyre nagyobb részt hasítottak ki a külföldi és a hazai gyártású populáris alkotások (tévé-sorozatok, tévéjátékok). A televízió hatalmas tömeghatását tekintve meglepő módon relatív függetlenségben működhetett a központi akaratól, a benne dolgozók számára viszonylagos szabadságot nyújtott a kísérletezésre. Bár közismert anekdota, hogy Kádár nem nézett tévét, a sznobizmus mellett Imre Anikó elemzése szerint azért volt lazább a cenzúra a televízióval kapcsolatban, mert a politikai vezetés eleinte nem igazán értette ezt a médiumot.²⁰ Mire pedig a hatvanas évek végé-

14 Huizinga, Johan: *A középkor alkonya*. Budapest: Magyar Helikon, 1976. pp. 46.

15 Azt, hogy az illúziók mennyire meghatározták a korszak társadalmi képzetét, nemcsak a történetírás utólagos értékelése mutatja. A vizsgált sorozatokban ábrázolt emberi sorsok, élethelyzetek és lehetőségek kritikai fogadtatása is rámutat, hogy az illuzórikus jelleg már a kilencvenes évek első felében is érzékelhető volt a populáris kultúra területén is. A dolgozat mottójául választott „vallomás” is erre mutat rá némi öniróniával.

16 Hankiss Elemér: A cselekvő és a merengő tévé – Jegyzetek az amerikai és a magyar televízió hatásmechanizmusáról. *Filmvilág* 25 (1982) no. 8. pp. 54–57.

17 Imre Anikó: *TV Socialism*. Durham, London: Duke University Press, 2016.

18 *Tévé-könyv*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1985. pp. 7–10.

19 A korszak végén, 1987-ben az Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat által megjelentetett második televízióval foglalkozó népszerűsítő kiadvány már a televízió és a reklám elválaszthatatlan szövetségéről számol be, amelyek testvérekként „jóban-rosszban viselik a bánatot és örömet egyaránt”. A szocialista televízió önlegitimációs értelmezésében a nyilvánvaló ideológiai ellentmondás ellenére a nyugati országokhoz képest a szocialista reklám nemcsak tájékoztat egyes termékekről, sőt „kulturális, egészségvédelmi, közlekedésbiztonsági információt is szolgáltat”. *TV könyv*. Budapest: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1987. pp. 314–316.

20 Ezt a televízióval kapcsolatos korai, ötvenes-hatvanas évekbeli Politikai Bizottsági ülések jegyzőkönyvei is megerősítik. Különösen látványos ez a tévé hazai indulásával szinkronidőben zajló 1958-as PB ülés kapcsán, ahol a rádióhoz képest kisebb fajsúlyú tényezőként tárgyaltak róla, a pártfőtitkár pedig már ekkor is távolságtartóan viszonyult az új médiumhoz. „Azt hittem, hogy a Rádió és a Televízió a kormány félhivatalosa, ide meg az van írva, hogy a párt eszköze. Persze a pártnak is eszköze, de ne adják ide, mert akkor mindjárt többet kell mondanunk róla.” (MNL OL 288. f. 7/24. ö. e. – Javaslat az Agit. Prop. Osztályon belül Rádió- és Televíziós Csoport felállítására. [1958. március 14.]

re a párt felmérte, mekkora erővel bír, addigra a közönség már szabadidős-szórakoztató tevékenységként könyvelte el, és ezt is várta el tőle.²¹ A MTV függetlenségét az is erősítette, hogy 1985-ig az államtól függetlenül, döntőrészt előfizetésekből, tehát lényegében (az államszocialista berendezkedés és tervezdaság kontextusában újabb paradoxként) piaci alapon is fenn tudta magát tartani.²²

A Magyar Televízió tehát az egyik oldalról műsorstruktúráját, szerkesztési elveit tekintve akár készen is állhatott volna a neoliberais fordulatra, ugyanakkor az átalakulás ellentmondásos jellege a tévé helyzetét is erőteljesen érintette a kilencvenes években. A média liberalizálási kísérletei politikailag és társadalmilag instabil helyzetben zajlottak, amelyben még csak keresték a régi kommunista berendezkedést felváltó új normatív formákat.²³ A televízió két oldalról is kitért volt ekkoriban: egyrészt a nyolcvanas évekre lényegében teljes volt a lefedettség, új előfizetők híján a korábbi finanszírozási forma már nem volt fenntartható, ami miatt nőtt az államtól való függőség.²⁴ Másrészt az MTV körül folyó politikai csatározások is bizonytalanná tették az új keretek felállítását. Mindez természetesen a mindennapi működést is megnehezítette. Egy Vitray Tamással, a kettes csatorna vezetőjével készült 1991-es interjú például részleteiben is bemutatta azt a finanszírozást és üzemeltetést illető bizonytalanságot, amely ezeket az éveket jellemezte.²⁵

Ez a hibriditás ugyanakkor egyfajta alkalmazkodóképességet is magával hozott. Miközben a pártok a televízió elfoglalásáért küzdöttek, az már olyan szakmai, tartalomgyártó potenciállal bírt, amelynek révén képes volt részben politikai-agitációs céloknak, szórakoztatóipari elvárásoknak, valamint művészeti sztenderdeknek megfelelően is ábrázolni az átalakulás eseményeit.²⁶ Gondoljunk bármit ezek esztétikai minőségéről, a politikumot a televízió nemcsak az egyes pártok képernyőn való megjelenítése, illetve a politikai események közvetítése révén, de a fikciós műfajok által is elbeszélte. Ezek a sorozatok pedig bármennyire magukévá tették a rendszerváltó elit és a társadalom illúzióit, sokoldalúan voltak képesek rezonálni a társadalom elvárásaira. Kis túlzással azt lehetne mondani, hogy a rendszerváltó televízió kreatívabb és fantáziadúsabb volt, mint a rendszerváltó elit nagy része. Ezek az ideológiai és társadalomábrázolási mintázatok pedig visszatükrözik a magyar televízió hibriditását: egyes esetekben a szocialista politikai edukációs formák továbbélése, máskor a neoliberais szerkesztési elvek simulékony adaptálása volt rájuk jellemző.²⁷

21 Imre: *TV Socialism*. p. 7–10.

22 *Tévé-könyv*. p. 4.

23 Mungiu-Pippidi, Alina: Államiból közszolgálati. A kelet-közép-európai televíziók sikertelen reformja *Médiakutató* (2001) no. 5. pp. 75–88.

24 *Tévé-könyv*. p. 4–6.

25 Csáki Judit: Nem vagyok dilettáns. Beszélgetés Vitray Tamással. *MTA Kritika* 20 (1991) no. 5. pp. 27–29.

26 Az említett 1991-es Vitray-interjú is érzékletesen mutat rá az MTV rugalmasságára. A kettes csatorna vezetője számára még a rendkívül nehéz időszakban is „kiderült, amit én már korábban is mondtam, hogy ez az intézmény önjáró. Mindenki dolgozni kezdett, visszament a munkapadhoz. Én a sportosztályra. Elmúltak a választások, vége szakadt a hisztérikus pártegyenlősdinek, az emberek elkezdtek műsort csinálni, nem szenzációsat, de műsort”. Nem vagyok dilettáns. Csáki: Beszélgetés Vitray Tamással. *MTA Kritika*. p. 27.

27 Ez a hibriditás másik oldalról a Magyar Televízió átalakításának gátját is jelentette. A kurrens értékelések rendre kudarcosnak írják le az állami televízió átalakításának kísérleteit, amely nem tudta elérni sem a közszolgálati demokratikus nézőpontból megfogalmazott célkitűzését, sem a piaci sztenderdek szerint a kereskedelmi csatornákkal a versenyt felvenni képes neoliberais elképzelés szerinti formát. A Magyar Televízió beszorult egyrészt a kereskedelmi médiával folytatott, a hirdetési piacért folyó verseny, másrészt a politikai elvárásoknak való megfelelés csapdájába, ami törvényszerűen vezetett a teljesen diszfunkcionális működéshez. Stabílan működő legitim vezetés nélkül, állandó finanszírozási problémák mellett az intézmény csak a túlélésért harcolhatott. (Urbán Ágnes: A magyarországi televíziós piac stabilizálódása. *Médiakutató* 5 (2004) no. 1. pp. 73–81.) Ez a diszfunkcionális működés pedig végső soron a politikának való teljes kiszolgáltatottság előszobáját jelentette.

Funkciók és mintázatok a kilencvenes évek eleji sorozatokban

A vizsgált sorozatok legfontosabb közös vonása, hogy az átalakulás éveit a mindennapok kereteiben mesélik el. Mindez illeszkedik a rendszerváltás társadalmi megélésének közismert alapvonására, miszerint elmaradt az euforikus megmozdulás: az elégedetlenség nem volt olyan fokú, ami forradalmi energiákat szabadított volna fel, az egyeztetéses forma pedig nem jelentett olyan kiemelkedő egyedi eseményt, amihez ilyen módon csatlakozni lehetett volna.²⁸ A romló életviszonyok és a fokozódó bizonytalanság ugyanakkor megteremtette a biztonság iránti vágyakozást, valamint felerősítette a felszabadulást és a gyors felzárkózást illető illúziókat. A sorozatok az átalakulást ennek megfelelően a biztonság, a szabadság illúzióinak tengelyében ábrázolták, ahol az egyéni kezdeményezőképeség és a kollektív összefogás együttesen jelenti az ország újjáépítésének alapját. Ezentúl az elemzett funkciókategóriák sokszínűsége a tévé hibrid karakterét is tükrözik: a politikai indoktrinációtól kezdve a traumafeldolgozás kísérletein és a reklámon át egészen a könnyed szórakoztatásig igazán széles a skála.

Az áttekinthetőség kedvéért elemzésem számára a következő kategóriákat különítettem el:²⁹

- I. Politikai-educációs forma: paternalista értékmagyarázat
- II. Drámai forma: társadalmi traumafeldolgozás
- III. Kereskedelmi forma: direkt termékmegjelölés – a reklám mint díszlet
- IV. Szappanopera-forma: hosszútávú biztonság, kiszámíthatóság keretei
- V. Szatirikus forma: az illúziók leleplezése

Politikai-educációs forma: paternalista értékmagyarázat (*Frici, a vállalkozó szellem*)

Bármely televíziós műsorgyártás alapvonása, hogy valamilyen ideológiai értékrendszert sugároz a néző felé. Mégis kifejezetten az 1989 előtti szocialista tévékultúra markáns örökségeként tekinthetjük azt a módszert, amelynek révén a realitást a fikció elemeivel ötvöző erősen paternalista szemléletű műfajokban igyekeznek elmagyarázni a követendő erkölcsi, politikai vagy szellemi normákat, ezáltal a helyes és helytelen viselkedés elsajátítására kondicionálva a nézőt.³⁰ Ez a politikai-educációs formula köszön vissza a *Frici, a vállalkozó szellem* című, egy évadot (összesen harminc részt) megélt, 1993-ban futó sorozatban.

A történet hőse Pista (Borbiczki Ferenc), aki a kenyérgyárból való elbocsátását követően visszaköltözik szülőfalujába (egy fiktív magyar településre), és önálló vállalkozásba, egy pékség felépítésébe kezd. Miután a falu tagjai – családtagok, szomszédok, barátok, a helyi tanító és pap – is megbizonyosodnak becsületességéről, mellé állnak és támogatják kezdeményezését. A romos épület helyére varázsolt korszerű és biztos sikert sejtető pékség végül a közösség számos tagjának hozzájárulásával készül el. Kiemelkedik persze a munkában az elnyűhetetlen főhős, Pista, az örökmozgó konstans deus ex machinaként funkcionáló Frici (Körmendi János), aki szellemként varázserejével bármit elintéz, legyen szó a konkurencia árujának eltüntetéséről vagy üzleti tárgyalások egyengetéséről. Hasonlóképp csodaszámba megy Schultz Róbert osztrák üzletember (Bodrogi Gyula) megjelenése a semmiből, aki minden képzeletet felülmúlóan nagyvonalú üzleteket köt a főhőssel. A sorozatban a vállalkozás a közösségépítés útjaként jelenik meg, ahol a dolgozó, energiával és egészséges versenyszellemmel teli hős felépíti a maga üzletét, ezzel létrehozva a becsületes, kemény munka mellett hitetevő szolidáris csoportot. Ennek megpecsételéseként Pista házasságot is köt az ugyancsak hosszú kemény munka eredményeként sikeres szatócsboltot nyitó Évával (Götz Anna). A becsületes munka jelöli ki a közösség értékrend-

²⁸ Az egyeztetéses formula ellentmondásaira vonatkozóan lásd: Ripp: *Eltékozolt esélyek? A rendszerváltás értelme és értelmezései*. p. 102–112.

²⁹ A tanulmány általános kérdésfelvetései mentén olyan kategóriákat alakítottam ki, amelyek reflektálnak a sorozatokban megjelenő tartalmi-elbeszélési formákra, valamint ezek lehetséges társadalomábrázolási-mediális funkcióira is.

³⁰ Imre: *TV Socialism*. p. 27–39.



Pista (Borbiczki Ferenc) és a vállalatalkítási ügyintézés lépcsőfokai Frici, a vállalkozó szellem

jét: azok a szereplők válnak a rendszerváltás győzteséivé, akik ennek az egyszerű morális kódnak megfelelően élék az életüket, az erkölcstelen módon, másokat megrontva ügyeskedők pedig elnyerik méltó büntetésüket.

Nem a népmesei vonás ugyanakkor az egyetlen illúzió, amit a sorozat sugall. A *Frici, a vállalkozó szellem* azt az 1989 előtti illúziót is magával hozta, hogy a tévé képernyőjén keresztül meg lehet tanítani a nézők számára összetett társadalmi-politikai összefüggéseket. A sorozat a kormánypárti Lezsák Sándor nevéhez köthető Lakitelki Népfőiskola megbízásából készült, és az intézményben futó vállalkozásépítéssel kapcsolatos tanfolyam segédanyagaként szolgált. A sajtóban megjelent cikkek elmondása szerint több mint tízezer jelentkezőből több mint ezer vállalkozó kedvű tanuló tett sikeres vizsgát. Ők vállalkozásukhoz banki számlavezetési és kamatkedvezményben, néhányuk egymillió forintos „ígérvényben” részesült, egy szerencsés pedig a sorozatban látható Suzuki Swift gépjárművel lett gazdagabb.³¹

A fikció és a realitás ugyanakkor nemcsak a piros Suzukiban ér össze. A sorozat szubtextusa végig az edukációs szerkesztést mutatja. Azt sugallja, hogy a kapitalizmus könyvből, az újonnan megalkotott törvények megismerése, megértése és betartása által megtanulható. A sorozat szereplői nemritkán erősen karakter- és helyzetidegen módon magyarázzák el a vállalkozás jogi és gazdasági kritériumait. Pistát folyamatosan ügyek intézése közben, aktákkal

és dokumentumokkal a kezében látjuk, a papírok még a szerelmi kaland közepette sem hiányozhatnak. Némileg bájos elem, mégis a sorozat nézhetőségét rontja, hogy a cselekmény számos esetben magával az ügyintézással, törvények memoriterszerű felmondásával egyenlő.

Ez a szubtextus teszi nyilvánvalóvá az ideológiai szándékot egy politikailag helyesnek tartott kapitalizmus-értelmezés megformálására, ami egyfajta illuzórikus nép-nemzeti eszme keretében a szorgalom, a szülőföld és a család iránti tisztelet, a vállalkozókedv és az összefogás révén mutatja meg a sikeres vállalkozás egyenes útját.

Dramai forma: társadalmi traumafeldolgozás (Öregberény)

Cselekményét tekintve hasonló a kiindulópont a három évadot, összesen huszonegy részt megélt *Öregberény* esetében: a városi munkájából elbocsátott Deli István (Kőszegi Ákos) visszatér szülőfalujába, hogy vállalkozásba (borpalackozó szövetkezet) kezdjen. A szerzők számára ez esetben még fontosabb a helyi közösség szerepének hangsúlyozása. A sorozat címének választott fiktív településnév azt sugallja, hogy lényegében bármelyik magyar falu életébe beleláthatnánk. A *Frici, a vállalkozó szellem*hez hasonlóan a hős itt is különböző konfliktusokon megy keresztül – akár a versenyhelyzeteket, akár a belső feszültségeket, akár a vállalatépítés nehézségeit tekintjük –, végül azonban megerősödik, elnyeri a tágabb közösség bizalmát.

³¹ Tanévzáró a népfőiskolán. *Hajdú Bihari Napló* (1993. 12. 24.) p. 7.



**Az apa (Horváth Sándor)
és fia (Kőszegi Ákos)
vitái a család jövőjéről
Öregberény**

A vállalatépítés útja azonban nem a tanmese formáját veszi fel, hanem a dramatikus feldolgozás révén a közönségen belüli konfliktusok és az ezekre adott válaszok a hangsúlyosak. Az újrakezdés az egyéni és a kollektív traumafeldolgozással kapcsolódik össze.

Az átalakuló falu képe is sokszínűbb: a *Frici* sematikusabb figuráihoz képest megjelenik a vagyonát és hatalmát a kommunizusból átmentő vállalkozó, Mészáros Károly (Szilágyi Tibor), a hagyományos paraszti világhoz kapcsolt értékeket öntudatosan védő apafigura, Deli József (Horváth Sándor), a sztálini diktatúra idején vidékre telepített egykori arisztokrataasszony, Stefi néni (Temessy Hédi) vagy a nyomort szerethetően megjelenítő lelkes falubondja, Kisfröccs (Harsányi Gábor). Jóllehet élesek, több esetben nem is oldódnak fel teljesen az *Öregberényben* felvetett konfliktusok, a párbeszéd révén rendre lehetőség nyílik ezek feldolgozására. Mindez a család és a falu szocializmus alatti traumáinak feldolgozását vagy legalábbis az ezekkel való szembenézést jelenti: egyrészt az apa és a fia vitáiban, ahol a földműveléshez való ragaszkodás és

a modern vállalkozási formák kerülnek szembe egymással, illetve Stefi néni integrációjában, aki a gazdag bécsi rokonok hívása ellenére sem tér vissza a hagyományos elitbe, a falusi családnál marad, vagyonát pedig a közös vállalkozásba fekteti. A súrlódások ellenére a vállalkozásával új életet kezdő főhős kiegyezik a hatalmát átmentő „zöld báróval” is, akivel nemcsak üzlettársak, de a falusi közösség fontos és elismert tagjaivá válnak.

A lényegében politikai megrendelésre születő *Frici*hez képest összetettebb társadalomkép a sorozat markánsan eltérő művészeti céljaiból és gyártási tendenciáiból is fakad. Az egyes epizódok megírására számos, a korszakban jónevűnek számító író kértek fel.³² Görgey Gábor elmondása alapján az volt az alapvető elképzelés, hogy a vidék addig kevésbé érintett világával a „kvalitációs irodalom” szintjén megírt szappanopera foglalkozzon, amelynek a hosszát a leendő fogadtatás dönti el.³³ A kilencvenes évek eleji nehézségeket mi sem jellemzi jobban, hogy a Görgeyvel, a sorozatról készített korabeli interjúkban az *Öregberény* gyártása mellett az Írószövetség és a Magyar Rádió

32 Bertha Bulcsut, Békés Pált, Görgey Gábort, Komzsik Istvánt, Szabó Illést és Szakonyi Károlyt.

33 (Karácsony): Kitelepítés. *Kurír* (1993. 11. 26.) p. 9.



**Az újdonsült vállalkozó
(Kőszegi Ákos) és a falu
urának (Szilágyi Tibor)
kiegyezése
Öregberény**

közötti kisebb botrányról,³⁴ és az író megélhetési nehézségei miatt vállalt más tévés produkcióról is szó esik.³⁵

Az *Öregberény* tehát valamivel árnyaltabban írja le a társadalmi változások rétegeit, azonban a választott konfliktusok már a korszak kritikái szerint is inkább művinek hatottak: a dráma szándéka helyett inkább az illúzió sugallják,³⁶ de volt olyan, médiaháborús logika által tüzelte értelmezés is, amiben a *Fricivel* egyetemben az MTV teljes leépülését látták a sorozatban, amivel összemérve

még a Révai József-féle kultúrpolitika is jó színben tűnhet fel.³⁷ Egyik oldalról a sorozat számos alapvonása valóban illuzórikusnak tűnik: az alulról felépülő kisvállalkozás, a földkárptólás révén megteremtett igazságosabb tulajdonviszonyok³⁸ vagy az egymást támogató szolidáris közösség. A sorozat sok esetben a felvetett valós társadalmi problémáknak sem igazán hatol a mélyére, különösen látványos ez a lecsúszás és az alkoholizmus kérdéseivel kapcsolatban, amelyek szinte teljesen elmosódnak a jószívű szeret-

34 Hankiss Elemér tévéelnök és Gombár József rádióelnök leváltása ellen az Írószövetség is szót emelt, amelynek Görgey elnökségi tagja volt ekkor. Voltak olyan írók is azonban, akik nemcsak elítélték a döntést, de bojkottot hirdettek a rádió ellen, nem engedték saját műveik sugárzását.

35 (Karácsony): Kitelepítés. *Kurír* (1993. 11. 26.) p. 9.; (Karácsony): Írói berénnyel. *Kurír* (1993. 06. 22.) p. 11.

36 Boda István: Dráma helyett idill. *Hajdú Bihari Napló* (1994. 01. 29.) p. 7.

37 Siposhegyi Péter: A nagy honvédó médiaháború. *Kapu* 7 (1994) nos. 1–3. pp. 10.

38 Mára már viszonylag közismert ténynek számít az átalakulás – a privatizáció, a magántulajdon vagy vállalkozás – ellentmondásos jellege. A különböző kereszttulajdonlások, személyi összefonódások mellett kevés esély volt új szereplők, alulról építkező vállalkozások megjelenésére (lásd: David Stark: Új módon összekapcsolódott régi rendszerelemek: rekombináns tulajdon a kelet-európai kapitalizmusban. *Közgazdasági Szemle* (1994) no. 11. pp. 933–948.) Valamint a sorozatban megjelenített földkárptólás sem teremtett igazságosabb és egyenlőbb feltételeket a földbirtokviszonyokra vonatkozóan, jellemzően a nagybirtok intézményét erősítette fel újra, az emberek számára a bonyolultan felhasználható kárptólási jegyek pedig kevésbé jelentettek valós kárptólást. (Bódis Krisztián Lajos – Kómár Béla Endre A földkárptólás jogi hátterének következményei, a tulajdoni szerkezet változása. *Jogelméleti Szemle* (2008) no. 2.)



**Stefi néni (Temessy Hédi)
hitelajánlata a falu bajban
lévő vállalkozóinak
Öregberény**

hető bolond, Kisfröccs figurájában. Mindezzel együtt a sorozat üzenete a társadalmi párbeszéd elmélyítését célozta egy rendkívül feszült és bizonytalan időszakban.

Kereskedelmi forma: direkt termékjelölés – a reklám, mint díszlet

Ahogy az ideológia és a valóság határa bizonytalanává válik a politikai edukáció esetében, úgy működik a sorozatokban megjelenő reklámok tekintetében is. A direkt termékjelölés használatára különösen alkalmas a szappanopera műfaja, amelynek elterjedése is – a rádiós szappanoperák esetében – részben a különböző vállalati együttműködések révén valósulhatott meg. Az egyes márkák számára előnyös volt ugyanis, hogy termékeiket mindennapi élethelyzetekben helyezhették el.³⁹ Ez a fajta összefonódás különösen látványos a *Kisváros* című sorozat esetén, amelyben a fiktív határmenti település, Végvár szinte minden nyilvános tere reklámfelületként szolgál.

Az élő immunrendszerként működő Végvár mindenfajta külső veszéllyel szemben megvédi lakóit, legyenek

azok piti tolvajok vagy akár nemzetközileg jegyzett csúcsbűnözők. A sorozat biztonságos belső tereiben pedig különböző vállalatok és márkák biztosították a háttérrel számos karakter számára: az OMV-s szerelőnek, a Videoton-boltosnak vagy az Eduscho mozgókávékocsis lánynak.

A márkajelzések a legtöbb esetben csupán díszletet jelentettek, kijelölve a részben még otthonosan ismert, részben már új lehetőségekkel teli mindennapok vizuális kereteit. Nem ritka, hogy a reklám a biztos háttérű karakterekhez kapcsolódik. Erre látunk példát az *Öregberény* egyik jelenetében, ahol az új autó és a márkára még egyszer ráerősítő falinaptár a jómódú bohém értelmiségi házaspár garázsában jelenik meg.

A reklám nem volt tehát újkeletű. Ahogy érintőlegesen már szó esett róla, 1968-tól Kereskedelmi Osztály néven működött marketing iroda az MTV-nél, ami a piacosítási program hetvenes évekbeli visszafogása ellenére mind költségvetését, mind bevételét, mind emberállományát tekintve dinamikusan bővült 1989-ig.⁴⁰ A kilencvenes évek elejétől a szabadpiac kínálta légkörben újabb szintet lépett a reklámok elburjánzása, ami nemcsak a direkt termék-

³⁹ Antalóczy Timea: A szappanoperák genezise és analízise I. A szappanopera fejlődése és típusai *Médiakutató* (2001) no. 3. pp. 51–64.
⁴⁰ Imre: *TV Socialism*. p. 176–178.



Benzinkút a *Kisváros* első epizódjának első képkockái között



Öregberény



Életképek a *Kisváros*ból

megjelenítés intenzitásának növekedésében jelentkezett. A szexualitás, a meztelen női test kiárusítása a szocialista korszak reklámjaitól sem volt idegen, ugyanakkor ezzel

kapcsolatban – és az ideológiai ellentmondásos státuszú reklámokkal általában is – egyfajta gátoltság, öncenzúra dolgozott. Az öncenzúra manírjainak feloldódása ezeknek az eszközöknek a kontrollálatlan használatában tükröződik az 1990-es évek elején.

A reklám és a szappanopera nemcsak ilyen módon volt képes megtermékenyítő egyveleget alkotni, a *Glóbusz* című sorozat egy sikeres – jóllehet csak fiktív – márka megszületésének színes mindennapjaiból egy teljes cselekményt épített fel. A kilencvenes évek elején egyetemi oktatóból vállalkozóvá előlépő Tökés Géza (Lukács Sándor) megalapítja a *Glóbusz* nyelviskolát, és beszáll a frissen alakuló hasonló intézmények versenyébe. A vállalkozás itt ugyanakkor csak díszletet jelenti a nyelviskolában szövődő szerelmi szálaknak, amelyek elsősorban a csinos angoltanár, Lidia (Udvaros Dorottya) és a skótként magyarul és oroszul tanuló Ron (Clive Wood) körül alakulnak. A szerelmesek évődésének pedig a forró nyári Budapest nyújt igazán vonzó környezetet. Az eddig elemzett sorozatokhoz hasonlatosan, a *Glóbusz* is biztos egzisztenciájú (nagypolgári lakásokban alakuló) középosztálybeli fejlődéstörténeteket kínál az átalakulás időszakára. Azáltal, hogy kizárólag a rendszerváltás győzteseinek fülledt magánéleti játszmáit látjuk, a néző számára a valós mindennapi küzdelmeket, megélhetési nehézségeket a könnyed problémák válthatják fel.

Akárcsak a *Frici* vagy az *Öregberény* esetében, a reklám tematikájában mozgó sorozatokat is azonnal megtalálta a kortárs kritika. A *Kisváros* esetén különösen az első évad kapcsán jelent meg az az észrevétel, hogy a sorozat műsor-

ideje és az azt követő reklám már nem is igazán különíthető el egymástól,⁴¹ és megmutat valamit a korszak ártatlanságából az az eset is, mikor Udvaros Dorottya lényegében bocsánatot kér a *Glóbusz* létezéséért egy 1993-as interjúban.⁴²

A szappanopera-forma: hosszútávú biztonság, kiszámíthatóság

Már a kilencvenes évek szociológiai kutatásai – mint Ferge Zsuzsának a rendszerváltás győzteseiről és veszteseiről szóló tanulmánya – is kimutatták, hogy a kelet-európai társadalmakban a biztonság szempontját nagyon magasra, akár a szabadságnál is fontosabbnak értékelték.⁴³ A *Frici*, az *Öregberény* vagy a *Glóbusz* elsősorban azokat a valós társadalmi elvárásokat szolgálta ki, amelyek egy alapvetően békés átmenetet képzeltek el, amelyben az új rend működése végső soron megtanulható az addigi életmód drasztikus átalakulása nélkül, és amelyeket a munka, a vállalkozás és a magánélet szabadsága határoz meg.

Ehhez képest a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján és a kilencvenes évek első felében megjelentek azok a jól ismert szappanoperák, ahol a közösség egyfajta biztonságos teret jelentett a változás viszontagságaival szemben: védőhálót, ami nem engedte be a veszélyesnek tartott külső hatásokat. A *Szomszédok* esetén a lakóközösség, a *Familia Kft.* esetén a családi, míg a *Kisváros* esetén a települési közösség jelentette ezt a fizikai és eszmei védőhálót. A grandiózus epizód- és nézőszámokat produkáló szappanoperákról itt hosszabban nem lehetséges értekezni, nemcsak az egyes sorozatok terjedelme, de a szappanopera-

műfaj összetettsége miatt sem, amely sajátos módon képes magában hordozni a korábban áttekintett funkciókat – egyszerre szórakoztatni, nevelni, különböző termékeket vagy életmódokat fogyasztási cikként felkínálni.⁴⁴

A biztonság elvárt társadalmi illúziójára a kilencvenes évek elején induló sorozatok közül a bűnügyi tematika beemelésével alighanem a *Kisváros* című sorozat reagált a legplasztikusabb módon. A cselekmény közegét egy fiktív, határmenti kisváros jelenti, amely közösségének epizód-ról epizódra meg kell védenie önmagát a felbukkanó ártó hatásokkal szemben. A veszély minden esetben kívülről érkezik, a nyolcéves műsorfolyam során lényegében a büntető törvénykönyv összes paragrafusát sokszorosan kimerítve, a kisvárosi közösség mint immunrendszer – határvédőként az egész országot védő háló – visszaveri a külső támadásokat. A külső veszélyek leküzdése minden esetben a kisvárosi közösség békéjének és biztonságának megerősítését jelenti. A bűn, és általában a helyes és helytelen cselekvések a *Kisváros* esetében is rendkívül bináris és normatív skálán mérődnek meg: a kisvárosi közösség szinte kizárólag pozitív értékeket mutat, míg a kívülről érkező idegenek szinte mindig veszélyes, gyanús, de legjobb esetben is különc-egzotikus jelleget hordoznak. A sorozat meghatározó karaktereinek individuális értékei, mint Hunyadi főtörzs (Usztics Mátyás) bátorsága, bajtársiassága vagy Járai őrnagy (Hollósi Frigyes) bölcsessége, ravaszsága is minden esetben a kisvárosi egységét szolgálják.

A *Kisváros* azt az illúziót erősítette, hogy az átalakulás nem gyengíti, hanem erősíti a lokális közösségi kapcsolódásokat, valamint a közösségen belüli személyekkel és

41 Bihari István: A mi kis városunk – filmnovella közszolgálati tévék számára. *Élet és Irodalom* 39 (1995) no. 51–52. pp. 6. Részben az ehhez hasonló kritikák, részben éppen a sorozat növekvő sikeressége magyarázhatja, hogy az első évadokat követően az alkotók valamivel csökkentették a direkt termékmegjelölés intenzitását.

42 „Mennybe nem mentem tőle, de nem is idegenkedtem. Mégiscsak szolt valamiről, akart mondani valamit, a mai élet és annak gondjai, problémái, küzdelmei így vagy úgy, de jelentek benne, és ezt lehetett vállalni. [...] Azt se akarom tagadni, hogy szükségem volt a honoráriumra, kinek nincs szüksége pénzre, manapság? És csak öt részes volt a sorozat, ami enyhítő körülmény. Véget nem érő teleregényekben nem vállalnék szerepet, akárhogy fizetnék, mert nem bírom ki, hogy a közönség azzal az egy figurával azonosítson.” *Fejér Megyei Hírlap* (1993. 04. 17.) p. 10.

43 Ferge Zsuzsa: „A rendszerváltás nyertesei és vesztesei”. In: Andorka Rudolf – Kolosi Tamás – Vukovich György (ed.): *Társadalmi riport*. Budapest: TÁRKI, Századvég, 1996. pp. 414–443.

44 Lásd erről a Szomszédok kapcsán: Hammer, Ferenc: Coy Utopia. Politics in the first Hungarian TV Soap. In: Havens, Timothy – Anikó, Imre – Katalin, Lustyik (ed.): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York, London: Routledge, 2012. pp. 222–240.; Antalóczy: A szappanoperák genezise és analízise I. A szappanopera fejlődése és típusai. p. 51–64.; Antalóczy Timea: A szappanoperák genezise és analízise II. Sorozatok magyar szemmel. *Médiakutató* (2001) no. 4. pp. 102–113.



**A váratlan hazatérés az olimpiai győzelmet követően (Szabó Gabi, Szakácsi Sándor, Básti Juli)
Az álommedzser**

intézményekkel szembeni bizalmat. A kezdetben *Angyalbőrben*-folytatásként értelmezhető határőrség-népszerűsítő reklámfelületből egy hosszan futó, és a biztonságos közönség vágyott illúzióját a mindennapi-magánéleti események szintjén működtetni képes szappanopera vált.

Szatirikus forma: az illúziók leleplezése (Az álommedzser)

Az illúziók megjelenítésének utolsó formájaként érdemes azokról az alkotásokról is szót ejteni, amelyek alkotói nem maguk válnak illúziók áldozatává, de nem is tudatosan kínálnak különböző vágyott mindennapi valóságokat fogyasztásra, hanem éppen hogy leszámolnak ezekkel. A Magyar Televízió repertoárjának sokszínűségét tükrözi, hogy az átalakulást tematizáló fikciós műsorok között megtalálhatjuk *Az álommedzser* című kétrészes tévéjátékot, amit az elsősorban szerzői filmjeiről ismert, de a hetvenes évek elejétől kezdve tévéfilmeket is készítő Kovács András rendezett.

Egyik oldalról a szerzői filmes hagyomány (például a társadalomkritikai megközelítés, a satirikus ábrázolás), másik oldalról a szórakoztató tévéjáték ábrázolásformáinak metszetében lehet elhelyezni ezt az alkotást, ami a társadalomban élő hamis képzeteket, a gyors meggazda-

godás vagy az Amerikát övező kultusz illúzióit leplezi le. A történet hőse az USA-ból hazaérkező magyar self-made man, Pál úr (Szakácsi Sándor), aki olyan jól játsza el a dörzsölt, de megbízható amerikai üzletember figuráját, hogy bármit el tud hitetni környezetével. A hiteles alakítás nyújtja a fedezetet az újabb és újabb hitelekre, amelyek bonyolult szövevényeit alighanem egyedül ő tudná kibogozni. E képesség révén a női szíveket is sorra hódítja el, amely tevékenységnek kedvez Pál úr legfőbb ambíciója, miszerint egy női tornászcsapatot szeretne sikerre vinni és megnyerni az olimpiát.

A ravasz szélhámos hős sikerein keresztül láthatóvá válik, milyen könnyen vissza lehet élni az emberek kapitalizmusba vetett vak hitével, azzal, hogy ők lényegében bármit elhisznek, amit a távoli vágyképként élő Amerikához kapcsolnak, főként, ha mindezt egy vonzó, magabiztosságot sugárzó férfi jeleníti meg. A film ugyanakkor az új rend összetettségét, zavarba ejtő voltát is megvilágítja azáltal, hogy a szélhámosság, az üresnek tűnő látszat mégis képes nemcsak az individualista jellegű siker, de a közösségi értékek szolgálatába is állítani: finanszírozni egy csapatot és megnyerni egy nemzet számára egy rangos nemzetközi sportversenyt. A cselekmény zárlatában a repülőtéren várakozó haragosok biztosak benne, hogy a

csalássorozat felszínre kerülését követően Pál úr már nem fog visszatérni, ám ő mégis vállalja a felelősséget, ezzel nemcsak a fogadóbizottságot, de a nézőket is elbizonytalanítja, hogy talán mégsem csupán szemfényvesztés történt.

Konklúzió

Összességében elmondható, hogy a tévé rendszerváltása a társadalmi reprezentáció tekintetében sem elvágólagos folyamatként írható le. Annak a hibrid világnak az alapjai, amit a kilencvenes évek sorozataiban látunk, lényegében már adva voltak a szocialista televízióban is. A szórakoztatóipar, a reklám, az edukáció szólamaí rendelkezésre álltak, így szervesen simulnak bele a televízió fordulatába. Nem véletlen, hogy már ezeknél a sorozatoknál is felfedezhető a direkt vizuális reklámok elburjánzása vagy a női test, a szexualitás erőteljesebb kihasználása. Az átalakulás éveinek társadalmi mindennapjait és értékvilágát tematizáló sorozatok érzékletesen és viszonylag gyors reagálással voltak képesek a társadalmi illúziók, egyben vágyak és elvárások különböző rétegeit megjeleníteni.

Az egyes konkrét történeti jelenségekhez – mint a privatizáció, a vállalkozás szabadsága, kárpótlás stb. – kötődő, részben vagy teljesen beteljesületlen vágyképek mellett az illúzió legfontosabb része az volt, hogy a sorozatok alapvetően közösségi értékformákat társítottak az új rendszerben értéként megjelenő mintákhoz: egy lokális vagy vállalati közösség építése és erősítése, ami védelmet nyújt a külső ártalmakkal szemben. Alapvetően azt a képet sugallták, hogy az új világban az egyéni célokat sem az individualista ügyeskedés, kapzsiság, akarnokság útján lehet elérni, a vállalkozókedv ugyanis mindig a közösség érdekében és bevonásával zajlik, legyen az akár egy közös tanulási folyamat, akár a múlt traumáinak közös feldolgozására tett kísérlet.⁴⁵

A televízió vizuális kifejezőmódjának folytonossága onnan is fakad, hogy már 1989 előtt is sokszor a (kultur)politika manőverei előtt járt, pontosabban volt képes felmérni és rezonálni a társadalom igényeire. A tévé tár-

sadalmi elvárásokra való gyors reagálási képessége mellett a szórakoztatóipari, piaci logikát is alapvetően ki tudta aknázni, amely képességei révén a rendszerváltás többszólamú, az új politikai, esztétikai és gazdasági igényekre is reflektáló reprezentációs formáit tudta megteremteni. Mindez annak fényében még inkább látványos, hogy az 1990-es évek eleje a gazdasági átalakítás, a folyamatos személycserék és politikai csatározások miatt rendkívül bizonytalan időszak volt a műsorkészítők számára.

Ha egy táblázatban, átlátható formában kellene összefoglalni a szocialista és a korai posztoszocialista idők jellegzetességeit, akkor a következő listát kapnánk:

1990 előtt	1990 után
Központi kontroll relatív hiánya Kísérletezés	Központi kontroll megszerzésére való törekvés Gyors reagálás
Monolit helyzet, teljes lefedettség	Társadalmi befolyásosság tudatosítása
Szórakoztató közvetítések, saját készítésű műsorok Nyugati műsorok vásárlása Reklám	Neoliberális kapitalista szerkesztési elvek könnyebb adaptálódása Nyugati műsorok vásárlása Direktebb termékjelölés és a női szexualitás erőteljesebb kiárusítása
Viszonylagos gazdasági önállóság	A gazdasági bizonytalanság ellenére biztosítható (ön) működés
Gátlásosság, öncenzúra	Gátlásosság levetkőzése
Szocialista politikai edukáció	A kapitalizmust „elmagyarázó” műsorok

Az ábrázolt illúziók még inkább erőteljesen megmutatkoznak, ha egyes – már történeti perspektívából visszatekintő – kortárs sorozatokhoz viszonyítjuk őket, amelyek például az erkölcsileg megkérdőjelezhető vagyonszerzéssel, ügyeskedéssel kapcsolják össze a kilencvenes éveket.⁴⁶ Ezzel párhuzamosan ugyanakkor a rendszerváltás tematizációja mára másfajta illúziókat, vagy még inkább fantáziákat is megtermelt, mint a korszakot elsősorban díszletként használó és a történeti hitelességet lazán kezelő akciódús

⁴⁵ Még az egyetlen klasszikusan ügyeskedő karakter, Pál úr is a végső soron a közösség mellett kötelezi el magát az egyéni képességek által elérhető magasabb jó ügy révén.

⁴⁶ Ld. Varga Balázs: Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban. *Metropolis* 21 (2017) no. 4. pp. 62–69.

kelet-európai kémsorozatok (*A besúgó* [r.: Szentgyörgyi Bálint, Mátyássy Áron, Miklauzic, f.: Szentgyörgyi Bálint], *Deutschland 89* [r.: Randa Chahoud, Soleen Yusef, f.: Anna Winger, Jörg Winger, Roger Drew, Ed Dyson, Steve Bailie, Lily Idov, Michael Idov], *Kleo* [r.: Viviane Andereggen, Jano Ben Chaabane, f.: Hanno Hackfort, Bob Konrad, Richard Kropf, Elena Senft]). Bármennyire megkérdőjelezhető a dolgozatban vizsgált sorozatok történeti hitelessége, bármennyire nem állják ki számos ponton a pozitívista történettudomány próbáját – sőt, nem ritka, hogy a korszak kritikai diskurzusa is már infantilis alkotásokként hivatkozott rájuk –, mégis a televízió társadalmi jelenségekre és igényekre való reagálásának rugalmasságát mutatják, és sokat elárulnak az akkori társadalomban élő percepciókról, vágyképekről és ezek fogyasztásáról.

Patrik Mravik

Illusions about regime change

Patterns of ideology and social representation

in Hungarian television series of the early nineties

The article analyses Hungarian TV series from the early 1990s with special attention to the portrayal of Hungarian society after the political changes. These series reveal the different ideological and cultural patterns of illusion, which the political parties and the people also built about capitalism and freedom. They construct an ideal world of peace and meritocracy, where the honest, hard-working attitude will find a way to create a hopeful restart after forty years of socialism. Besides the naivety, the various depictions of illusion also show the flexibility of Hungarian Television after 1990, in a deep political and financial crisis. Illusion could serve as a propaganda tool in a political education series, an instrument of conflict and social process in TV drama, and also a formula of poor entertainment in comedy series and soap operas. Moreover, the illusion could also serve as a mirror, which through the Hungarian society could face its vulnerability and dependence on the illusionists.

MEGJELENT!



Füzi Izabella

A vurstlitól a moziig

A magyar vizuális
tömegkultúra
kibontakozása
(1896–1914)

Apertúra Könyvek
Pompeji
Szeged, 2022
ISBN 978-963-89000-6-7
ISSN 2061-5256

Megvásárolható közvetlenül a kiadótól személyesen vagy postai rendeléssel.

A könyv bolti ára 3800 Ft, kedvezményes ára (közvetlenül a kiadótól) 2000 Ft.

Pompeji Alapítvány / SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék irodája

6722 Szeged Egyetem u. 2.

E-mail: aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

 **apertúra**
Film-Uizualitás-Elmélet
www.apertura.hu

 **apertúra magazin**
Film-Uizualitás-Kritika
magazin.apertura.hu

Bartal Dóra

„Szárazon hagyott a strandszezon” Balaton-kép, társadalomkép és társadalmi nem az *Egynyári kaland*ban

Az *Egynyári kaland* egy négy évadot megélt több műfajú sorozat (ifjúsági, coming-of-age romantikus vígjáték, dramedy), amelyet a Duna TV sugárzott 2015-től 2019-ig. A sorozat megrendelője a köztvé volt, a gyártója pedig a Megafilm produkció. A köztvé eredetileg hatrészes minisorozatnak tervezte a projektet, de a sikerre és a nézettségi adatokra való tekintettel (369 és 179 ezer néző közötti az 1. évadban¹) rendelt egy második évadot, majd a többi évaddal együtt végül összesen négy nyarat ölelt fel a történet. Az 1. évadot Kovács M. András írta és Dyga Zsombor rendezte, majd Dyga Zsombor egyéb elfoglaltsága miatt (az HBO *Aranyélet* című sorozatának rendezése) Zomborác Virág vette át a vezető író és a társrendezői szerepet, az utóbbit Akar Péterrel közösen. Az *Egynyári kaland* mint posztszocialista sorozat jó apropót ad a fiatalok társadalmi helyzete, a globális kapitalizmus és a társadalmi nem viszonyok mozgóképes reprezentációjának elemzésére. Ráadásul, mivel a négy évad kétharmada a Balatonon játszódik, az említett reprezentációk megjelenítésének a közege is érdemleges és újabb jelentéssréteggel bíró helyszín, hiszen a Balaton olyan emlékezhely, melynek a magyar nemzeti identitásban kitüntetett helye van.² Az alkotóváltás szintén izgalmas különbségeket eredményez az első és a többi évad között a fent említett aspektusokban. A második évadtól a sorozat a műfaji kereteit megtartva elsősorban a romantikus kapcsolatok köré szövi a cselekményét, és mellette mérsékelt szubverzív, a

maszkulinitás és a femininitás kérdései köré szerveződő diskurzusokat tud létrehozni. Ami a fiatalok reprezentációját illeti, ezen hősök egzisztenciális vagy munkahelyi problémáit vagy feloldja komikumban, vagy a nehézségekkel megküzdő, asszertív felnőttként mutatja be őket, eltekintve a magyar társadalom egyenlőtlenségeinek realitásától.

Az *Egynyári kaland* a 2000-es évek utáni, sőt a rendszerváltás utáni magyar gyártású sorozatpalettából is több szempontból kilóg. Ez az egyetlen, amely kifejezetten fiatal szereplőket tesz meg főhőssé, nem harsány komédia, nincs benne bűnügyi szál, és nem munkahelyi közeget mutat be elsősorban. A rendszerváltás utáni ifjúságitartalom-hiányt kizárólag az *Éretlenek* (MTV, 1995–1996, r.: Szurdi Miklós, Kolos István, Gárdos Péter) és az *Úrgammák* (Félix Film, 1995–1998, r.: Eckhardt Balázs, Kozma Péter, Antók Tamás, Nagy Imre, Soós Péter, Sziinetár Gábor) volt hivatott enyhíteni az 1990-es években – mindkettő társműfajokat is alkalmazott, mint a krimi és a sci-fi.³ Az ifjúsági témájú sorozatok és filmek a rendszerváltás után valószínűleg azért is szórványosak a magyar mozgóképes termésben, mert ekkor nyílt meg a lehetőség külföldi sorozatok bemutatására (*Beverly Hills, 90210* [Fox, 1990–2000, sorozatkező: Darren Star], *Szívtiprógimi* [*Heartbreak High*, Gannon Television, 1994–1999, r.: Michael Jenkins, Graham Thorburn, Ian Gilmour, Shirley Barrett, Andrew Prowse, Karl Zwicky, Rob

1 Wallace, Desmond: *Magyar nézettség: Egynyári kaland*. <https://www.sorozatjunkie.hu/2015/04/27/magyar-nezettség-egynyari-kaland/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 11.); Wallace, Desmond: *Magyar nézettség (2015. május 11-17.)*. <https://www.sorozatjunkie.hu/2015/05/24/magyar-nezettség-2015-majus-11-17/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 11.) Plusz ehhez jön még a köztvé online videómegosztójának, a Médiaklikknek a nézettsége, amely sajnos nem ismert.

2 Mátay Mónika: A Balaton emlékezhely. *Médiakutató* (2020 őszi) pp. 5–6.

3 Inkei Bence: Csak két ifjúsági sorozat készült a kilencvenes évek köztvéjében, de ezeknek köszönhetjük Dobó Katát és Schmuck Andort. <https://24.hu/kultura/2020/09/26/eretlenek-urgammak-kilencvenes-évek-magyar-ifjusagi-sorozatok/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.)

Marchand, Geoffrey Bennet stb.), *Dawson és a haverok* [*Dawson's Creek*, Columbia TriStar Television, 1998–2003, r.: Steve Miner, Michael Uno, Lou Antonio, Allan Arkush, Michael Fields, Steve Robman, David Semel, Rodman Flender, Arvin Brown stb.), amelyek kielégíthették ezt az igényt, valamint jellemzően az 1990-es években a magyar televíziókban továbbra is az idősebb generáció dolgozhatott, akik már bizonyítottak az előző évtizedekben, mint Horváth Ádám, a Szurdi testvérek, Gát György, Málnay Levente, Polgár András, ők elsősorban nem ifjúsági sorozatokban voltak érdekeltek. Jelképes, hogy egy emblematisz sorozat, a *Szomszédok* (MTV, 1987–1999, r.: Horváth Ádám, Bujtás János, Bujtor István, Vadas Mihály stb.) esetében még a rendszerváltás előtti népszerűséget is sikerült átmenteni további kilenc évig. A *Szomszédok*, majd a *Familia Kft.* (MTV, 1991–1999, r.: Szurdi Miklós, Kolos István, Vas-Zoltán Iván, Kalmár András, Zsurzs Éva, Verebes István, Rozgonyi Ádám, Felvidéki Judit, Gát György stb.), és később a kereskedelmi tévés napi szappanoperák, mint a *Barátok közt* (Magyar Grundy UFA Kft., 1998–2021, r.: Arday Tamás, Labancz István, Márton István, Molnár József, Rozgonyi Ádám, Kinizi Ottó stb.) vagy a *Jóban rosszban* (Interaktív Kft., 2005–2022, r.: Pajer Róbert, Soós Péter, Völgyi Balázs, Kubinszky Péter, Zilahy Tamás, Bányai Gábor stb.), valamint az HBO-ra készült sorozatok minél több korosztályt próbáltak megszólítani egyszerre. Tehát hiányozhatott az a fiatal rendezőgeneráció, amely a saját tapasztalatait vitte volna tévéképernyőre vagy akár a vászonra.⁴ A szerzői filmes térben nagyobb hullámokat az ezredforduló környékén debütáló Simó-osztály diákjai keltek olyan filmekkel, mint a *Moszkva tér* (2001, r.: Török Ferenc) és a *Macerás ügyek* (2001, r.: Hajdu Szabolcs), valamint a *Rám csaj még nem volt ilyen hatással* (1993, r.: Reich Péter), majd később az *Egyetlenem* (2005, r.: Nemes Gyula), illetve a *Fekete kefe* (2004, r.: Vranik Roland)

kapcsolódtak a szerzői nemzedéki filmes hagyományhoz. Egy évtizeddel később, a 2010-es évek elején pedig az *Itt vagyok* (2010, r.: Szimler Bálint), és még inkább a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014, r.: Reisz Gábor) váratlan sikere jelzett újabb generációváltást, és talán az igényt is a nemzedéki tartalmak iránt. A 2009-ben az SZFE-n Schulze Éva forgatókönyvíró osztályában diplomázott hallgatók, mint Bodzsár Márk, Akar Péter, Bárány Márton és Zomborác Virág, egyszerre közeledtek a televízióhoz és a filmhez.⁵ Zomborác például a szerzői-midcult mezőnyben is bizonyított az *Utóélettel* (2013), valamint az *Aranyélet* (2015, r.: Dyga Zsombor, Mátyássy Áron), a *Jóban rosszban* írószobájában és a *Fapad* (Mega-film, 2014–2015, r.: Zomborác Virág, Fazakas Péter, László Péter) rendezésével is gyakorlatot szerzett. A film és a tévé közti könnyű átjárást a minőségi tévé paradigma is magyarázza, amely kifejezés kelet-európai sajátosságairól Imre Anikó ír részletesebben.⁶

Imre Anikó a minőségi televízió koncepcióját ambivalensnek gondolja Kelet-Európában, hiszen itt a televízió presztízse mindig is alacsony volt, és az értékeket leginkább a közszolgálati szereppel, az oktatással azonosították a nemzeti keretben megvalósuló állami televíziókban.⁷ A rendszerváltás után a szórakoztatást célul kitűző kereskedelmi televíziók megérkezésével pedig talán még inkább csökkent a televízió presztízse. De mit is jelent a minőségi televízió? Az olyan globális médiavállalatok, mint az HBO Észak-Amerikában, az 1980-as évektől kezdődően a produkciós gyakorlataikban és marketingstratégiájukban a televíziótól való elszakadást hirdették azzal, hogy a művészfilmes-szerzői esztétika és formátumok felé fordultak, tehát prémiumtartalmakat szolgáltattak előfizetői rendszerben. Imre Anikó szerint több kutató addig nem is legitimálta a televíziót és a televízióról való gondolkodást „amíg [az] a nagy testvér, a mozi vonásait nem kezdte magára öltetni”; Kelet-Európában pedig ez azért is fontos, mert

4 A *Munkaügyek* (Mega-film, 2012–2017, r.: Márton István) vagy a *Fapad* vigjátéksorozatok esetében kaptak lehetőséget fiatal, férfi humoristák a forgatókönyvírása, rendezésre.

5 A legfrissebb kivétel természetesen *A besúgó*, amely ugyan olyan veterán színészeket is felvonultat, mint Mácsai Pál és Thuróczy Szabolcs, de a középpontban az egyetemista közeg marad, talán azért is, hogy egyszerre szóljanak rendszerváltozást megelőző középkorúaknak, illetve hogy a fiatal közönséget közelebb hozzák a korszakhoz.

6 Imre Anikó: Minőség és televízió. (trans. Matuska Ágnes) *Apertúra* (2018 tavasz) <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.)

7 *ibid.*

itt is döntően az amerikai HBO-drámával azonosítják a minőségi televíziót, és a kelet-európai gyártásban készült sorozatoknak is ennek a rangnak kell megfelelniük, hogy egy lapon említsék őket a minőségi produkciókkal.⁸

A *television studies* diszciplína elstartolása ugyanakkor feminista kutatókhoz is köthető, akik azt sürgették, hogy a televízió esetében ne csupán a szociológiai hatások vagy az esztétikai értékek kerüljenek középpontba, hanem a társadalmi-hatalmi tényezők ugyanúgy az elemzés részei legyenek.⁹ Ennek jegyében az is vizsgálható lesz, hogy mi kerülhet be a minőségi televízió kánonjába és mi nem. Mind Imre Anikó, mind Avi Santo rámutat, hogy maga az HBO nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a korábban a tévéhez kötődő címkével (női, időpazarló tevékenység, tömegmédiium, fogyasztói kultúra) szemben újabb, és a maskulinitással asszociált címkéket és distinkciókat hozzon létre, annak érdekében, hogy az elitkultúrába emelje a márkát.¹⁰ Az, hogy a televízió „női örömet”¹¹ (azt tehát, hogy a tévé a női nézőközönséggel, illetve feminin értékekkel asszociált) a minőségi televízió koncepciója felől már nem tárgyalják, megfigyelhető például abban, hogy az HBO egyik zászlóshajójáról, a *Sex és New Yorkról* (*Sex and the City*, Darren Star Productions, 1998–2004, r.: Susan Seidelman, Alison Maclean, Nicole Holofcener, Michael Fields, Darren Star, Matthew Harrison stb.) szóló, bőséges szakirodalom zömét a sorozat neoliberais, fogyasztói kultúráját, valamint regresszív, posztfeminista attitűdjét (jogosan) kritizáló munkák teszik ki.¹² De vegyük a női alkotók kérdését és egy gyakori összehasonlítást Amy Sherman-Palladino (*Szívek szállodája* [*Gilmore Girls*, Dorothy Parker Drank Here Productions, 2000–2007, r.: Lesli Linka Glatter, Arlene Sanford, Adam Nimoy, Alan Myerson, Michael Katleman, Sarah Pia Ander-

son stb.], *A káprázatos Mrs. Maisel* [*The Marvelous Mrs. Maisel*, Dorothy Parker Drank Here Productions, 2017–2023, r.: Amy Sherman-Palladino, Daniel Palladino, Scott Ellis stb.]) és Aaron Sorkin (*Az elnök emberei* [*The West Wing*, John Wells Productions, 1999–2006, r.: Thomas Schlamme, Marc Buckland, Michael Lehmann, Anthony Drazan, Christopher Misiano stb.], *Híradások* [*The Newsroom*, HBO Entertainment, 2012–2014, r.: Greg Mottola, Alex Graves, Alan Poul, Daniel Minahan, Jeremy Podeswa, Joshua Marston, Lesli Linka Glatter stb.]) sorozatkezők, showrunnerek között.¹³ Mindkét alkotó munkáiban megtalálhatóak a hosszú beállítások, a popkulturális utalások, a dinamikus, pergő dialógusok, valamint mindkettőjüknek a gyártást meghatározó erős, kompromisszumra nem nyitott személyiségük van. Mégis, a drámai műfajokban dolgozó Sorkint sokkal inkább kezelték szerzőként; a romantikus komédiát alkotó Sherman-Palladino karrierjének elismerése jóval később érkezett meg Emmy-díjak formájában a *Szívek szállodájánál* lényegesen nagyobb költségvetésből készülő, tehát jelentősebb produkciós értéket képviselő *Mrs. Maisel*ért, amelyben a magánélet fontosságát sokszor megelőzi a főhős egyéni, munkahelyi ambíciója. A 2000-es évek eleje óta több női showrunner bukkant fel az amerikai piacon, de a magyar sorozatok történetében Zomborác Virág számít az elsőnek. Fontos tisztázni, hogy Zomborác sem a sorozat főcímeiben, sem a stáblistán, sem bármilyen hivatalos forrásban nincs megjelölve showrunnerként, executive producerként, ahogy az észak-amerikai sorozatpiacon szokás jelölni a lefontosabb alkotót. Viszont a vele készült interjúkban a riporterek és ő maga is így hivatkoznak a szerepére, és a beszélgetésekből is az következtethető ki, hogy ő volt az író- és alkotói csapat élén a második évadtól

8 „[A]z RTL-nek végre sikerült egy olyan minőségű magyar tévésorozatot készítenie, amilyenre eddig csak az HBO volt képes”. Sajó Dávid: Tökéletes sorozat készült Zámbo Jimmy életéből, csak nem adja majd a tévé. <https://telex.hu/szorakozas/2022/11/16/tokeletes-tevesorozat-keszult-zambo-jimmy-eletebol> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 16.)

9 Imre: Minőség és televízió.

10 *ibid.*; Santo, Avi: Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO. In: Leverette, Marc – Ott, Brian L. – Buckley, Cara Louise (eds.): *It's Not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York: Routledge, 2008. pp. 33–35.

11 Imre: Minőség és televízió.

12 Radner, Hilary: *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York: Routledge, 2011.

13 Pierce, Scott: Who really writes 'Gilmore Girls'? <https://www.deseret.com/2001/7/25/19597951/who-really-writes-gilmore-girls> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 16.)

kezdődően, tehát én is így fogok hivatkozni rá. Beszédés az is, hogy a sajtóban a sorozat különlegességét kiemelő írások és podcastok formalista szempontok szerint közelítik meg a művet, az egységes alkotói látásmódot, a korábbi kisfilmekből és az *Utóélet*ből ismert „zomborác-virágságot”, képi humort és groteskséget emelik ki, ami megkülönbözteti a többi, az amerikai minőséget nem megközelítő magyar terméstől, tehát ez ad neki egyedi értéket.¹⁴

Gyártási szempontból az *Egynyári kaland* már abba a sorba illeszkedik, miszerint a kereskedelmi televíziók és a köztvé is egyre több magyar fejlesztésű sorozatot kezdett rendelni a napi szappanoperákon kívül, feltehetően az amerikai sorozat-boom hatására. 2020-tól pedig a Nemzeti Filmintézethez is lehet már sorozatfejlesztésre pályázni¹⁵, ami további bővülést jelenthet majd a nem licenszek alapján íródott, egyedi sorozatok tekintetében. Az *Egynyári kaland* 2015-ben a nemzeti közszolgáltató főadón, a Dunán debütált. A sorozatot – a legtöbb köztvé által sugárzott sorozathoz hasonlóan – külső gyártó cég készítette, a *Hacktion* (2011–2012, r.: Deák Kristóf, Csillag Mano, Nyitrai Márton, Orosz Dénes, Fonyó Gergely), a *Munkaügyek* és a *Fapad* után ismét a Megafilm, Kálomista Gábor produkciós cége. A fontos, politikai befolyással is rendelkező médiaipari szereplő egyre nagyobb tényerése összhangban áll több más kelet-európai országgal is

megfigyelhető trenddel, illetve maga a gyártás kiszervezése is (miszerint nem a televíziókkal állnak állandó, szerződéses munkaviszonyba a filmesek, hanem magánvállalkozói státuszban dolgoznak be) is az általános (nyugat) európai televíziós munkakörülmények változásait jellemzi.¹⁶ Az *Egynyári kaland* készítése a második évadtól kezdődően – annak ellenére, hogy a magyar HBO és egyéb kereskedelmi tévés sorozatokkal összehasonlítva kevés médiafigyelmet és marketinghátszelet kapott, és kritikai feldolgozottsága is alacsony – jól dokumentált Varga Ferenc rajongói podcast-epizódjainak és egyéb interjúknak¹⁷ köszönhetően. Zomborác Virág elmondása szerint sem a megrendelő, sem a gyártó nem fogalmazott meg szigorú elvárásokat a történet irányvonalatát illetően. Az első évad által lefektetett alapokat kellett követni, tehát a könnyed hangvétel és a karakterek adottak voltak, illetve a *12 éven aluliak számára nem ajánlott* korhatár-besorolásnak kellett megfelelni. Az alkotócsapat (további forgatókönyvírók a harmadik és negyedik évadban: Bárány Márton, Szabó Borbála, Znajkay Zsófia, Akar Péter) a line-producerrel, Helmeczy Dorottyaival volt szoros munkakapcsolatban, és nem kapott sűrűn visszajelzéseket, így széles körű kreatív szabadságot élvezett Zomborác szerint. Mivel a televízió volt a közvetlen megrendelő, egyéb, a 2010-es évek hazai filmgyártásának és finanszírozásának az átszervezéséből következő mechanizmusoknak sem kellett megfelelni

14 Varga Ferenc: *Filmrecorder*. 2019 legjobb tévésorozatai. https://recorder.blog.hu/2019/12/16/az_ev_legjobb_tevesorozatai (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.).

15 Ince Kata: Ezeket a sorozatokat és tévéfilmeket támogatja idén a Filmintézet. *Filmtekercs* (2021. szeptember 30.) <https://www.filmtekercs.hu/hirek/tevefilmek-es-sorozatokat-kaptak-filmintezetes-tamogatast> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 16.)

16 Imre: Minőség és televízió.

17 Varga Ferenc: Zomborác Virág, Walters Lili és Schmidt Sára az *Egynyári kalandról*. *Filmklub podcast* (54). 2017. 06. 18. [Podcast epizód]. <https://www.mixcloud.com/vferi/filmklub-podcast-54-zomborac-virag-walters-lili-schmidt-sara-az-egynyari-kalandrol/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.); Varga Ferenc: Zomborác Virág, Király Dániel és Fehér Balázs Benő az *Egynyári kalandról*. *Filmklub podcast* (88). 2019. 06. 17. [Podcast epizód]. https://filmklubpodcast.blog.hu/2019/06/17/_88_zomborac_virag_kiraly_daniel_es_feher_balazs_beno_az_egynyari_kalandrol (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.); Varga Ferenc: Zomborác Virág és Szalay Bence az *Egynyári kaland* harmadik évadáról. *Filmklub podcast* (69). 2018. 06. 13. [Podcast epizód]. <https://www.mixcloud.com/vferi/filmklub-podcast-69-zomborac-virag-szalay-bence-az-egynyari-kaland-harmadik-evadarol/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.); Varga Dénes: Zsófi és Bence olyan, mint Rachel és Ross a *Jóbarátok*ban. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/egynyari-kaland-zomborac-virag-interju> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.); Soós Tamás: „Itt vagány csajok vannak, akiknek nem csak az a szerepük, hogy szépek legyenek” – Zomborác Virág az *Egynyári kalandról*. <https://www.filmkultura.hu/?q=cikkek/arcok-zomborac-virag> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.); Jánossy Villó: „Érdekes, hogy egy olyan ősdinoszaurusz, mint a köztvé, mer kockáztatni” (utolsó letöltés dátuma: 2022. 06. 14.)



Egynyári kaland
(Schmidt Sára, Döbrösi Laura,
Dobos Evelin)

(gondolok itt a Médiatanács vagy a Magyar Nemzeti Filmalap döntőbizottságainak fejlesztési javaslataira), illetve az HBO írószobáit jellemző nagyfokú kontroll sem volt jelen. Az Imre Anikó által említett, a kelet-európai országokra jellemző, a tartalmat szabályozó kormányzati cenzúrát – amennyiben hinni lehet az interjúknak – is ki tudta így kerülni a csapat.¹⁸ Az HBO-drámák presztízset adó nyílt politikai-társadalmi kommentárok nincsenek a sorozatban, ám ezek hiánya vagy visszafogott használata a romantikus és dramedy műfajok elvárásaival is magyarázható. Annak érdekében, hogy közelebről is megvizsgálhassuk az *Egynyári kaland* jelentéseit, első körben hasznos lehet áttekinteni a Balaton korábbi filmes reprezentációját a szerzői-műfaji spektrumon.

28

Balaton-reprezentáció és társadalmi helyzet

Mátay Mónika szerint sok esetben a Balatonhoz kötődő múltmítoszok nemzeti identitásunk optimistábbjai közé tartoznak, mint például a *Tüskevár*¹⁹, amelyet az 1967-

ben bemutatott sorozat (Magyar Televízió, r.: Fejér Tamás) is megőrökíti. Az 1954-es *Liliomfi* (r.: Makk Károly) is idesorolható, hiszen a Rákosi-korszak enyhülése után készült romantikus komédiában Füreden és a badacsonyi lankákon a felszabadult, naiv szerelem jelenik meg. Kirajzolódnak ugyan a filmben a Balaton környéki vagyoni viszonyok az őslakos szegény lakosság és az üdülni, szórakozni vágyó nemesség konfliktusában, de a vígjátéki forma ezt nem bontja ki, inkább feloldja abban, hogy az úri életről lemondó szerelmespár a természetközelséget és a szabadságot választja. Ezt a felhőtlen Balaton-képet aláhúzza Trádler Henrietta kutatása is a Kádár-korszakban megjelenő nyugati sajtótermékekről, amelyekből úgy tűnik, a magyar tenger a vasfüggöny mögött a Nyugat – kis képzavarral – szigete.²⁰ Olyan tömegfilmekben, amelyek nyugat-európai műfaji mintákat honosítottak meg, mint például *A Pogány Madonna* (1981, r.: Bujtor István, Mészáros Gyula) a Balaton kiválóan alakította a helyi Riviéra szerepét, ahol virágzik a turizmus, modern szállodákat húznak fel, teniszeznek, diszkóba és vitorlásversenyekre járnak a nyaralók, és a rendőrök is helikopterrel üldözik a bűnözőket. Az államszocialista filmgyártás éveiben

¹⁸ Imre: Minőség és televízió.

¹⁹ Mátay: A Balaton emlékezethely. p. 7.

²⁰ Trádler Henrietta: Bikini és bisztró a vasfüggöny mögött. *Médiakutató* (2020 őszi) p. 60.

a magyar szerzői filmes hagyomány árnyalja némileg ezt a képet: a Balaton sokszor a vágyott szabadság ígéretének „retorikai alakzatát” ölti magára, ez az ígéret pedig általában csalódást kelt, mint *A kis Valentinó* (1979, r.: Jeles András) és a *Megáll az idő* (1982, r.: Gothár Péter) nemzedéki filmjeiben²¹. Ugyanakkor egy másik, háborgó, babonákkal teli és fenyegető Balaton jelenik meg az *Ítélt a Balaton* (1932, r.: Fejős Pál), a *Ház a sziklák alatt* (1958, r.: Makk Károly) című filmekben, és vélhetően a befejezetlen Szóts István-film, a *Tűz a hegyen* (1944) is a Balatonhoz kötődő népi szimbolikát és líraiságot használta volna fel.

A rendszerváltást követő tömegkulturális termékekből már egy meglehetősen homogén Balaton-reprezentáció olvasható ki. A bukolikus tóparti idill mellett felbukkant egy másik jellegzetes „kollektív emlékezet” toposz, a szocialista üdülőhely. Legtöbbször a tó már nem a szabadságvágy megtestesítője, sokkal inkább a kényelem, a luxus hiánya jellemzi: a nyugathoz viszonyított lemaradás jelképe lesz, kádári maradvány, amelynek láttán felsőhajthatunk: „nekünk csak ez jutott”. A *Zimmer Feriben* (1997, r.: Timár Péter) a magyar ügyeskedés és lehúzás, a középszerű szolgáltatások színtere a régió, a *Tibor vagyok, de hódítani akarok*ban (2006, r.: Fonyó Gergely) a főhőst a horvátországi nyaralás helyett száműzik a Balatonra, ahol a bankigazgató a feleségének (aki szintén máshová, Capri szigetére szeretett volna menni) a jet ski helyett csak egy motorcsónakot tud virítani. Török Ferenc második filmje, a 2000-es évek elején felbukkanó *midcult* darabok egyike, a *Szezon* (2004), ritka kivételnek, a szerzői és fősodró ábrázolás érdekes ötvözetének számít. A *Szezon* a korábbi szerzői Balaton-reprezentációkhoz csatlakozik abban, hogy a magyar tenger itt sem lesz az ígéret földje, kitérés pont a sem szabadságot, sem kapitalista felzárkózást nem ígérő kelet-magyarországi kisvárosból. Másfelől a filmben felbukkan a fősodró ábrázolásra jellemző poszt-szocialista nosztalgia is. A *Szezon* főhősei a nyári csajozás, a gyors meggazdagodást jelentő vendéglátás majd pornózás álmaikat dédelgetik, amelyek mind szerte foszlanak az egykori aligai pártüdülő világában.

2010 után a folyamatos Balaton környéki fejlesztések és befektetések mellett megjelent egy másik jelenség is: a Balatont a kádári szocializmussal összekapcsoló életérzés nem kizárólag kiaknázó, hanem inkább újraértelmező rebranding kezdeményezések sora. A *We Love Balaton* vagy a *Nagyon Balaton*, vagy akár a magát prémium-fesztiválként hirdető *Balaton Sound* egyaránt építenek a nosztalgiára, de a régiós turizmus fiatalos átcsomagolására vállalkoznak/vállalkoztak, kiemelve a javuló gasztronómiát, a borvidékeket, a természeti kincseket, olyan nyaralási lehetőségeket előtérbe helyezve, amelyek túlmutatnak a strandolás–lángos–diszkó háromszögön. A *Swing* (2014, r.: Fazekas Csaba) balatoni turnéja és legújabban az *Együtt kezdtük* (2022, r.: Kerékgyártó Yvonne) is erőteljesen képviseli ezt a vonalat. Ennek a Balaton-kép-evolúciónak a része még a közösségi finanszírozásban és szponzori támogatással készült *Balaton Method* (2015, r.: Szimler Bálint) is, amelyben a *Nagyon Balaton* projekt is közreműködött. Szimler Bálint és Rév Marcell közös kreatív vállalkozása szintén érdekes kísérlet a táj újraértelmezésére. A zenés tabló, amely az angol nyelvű dalok miatt transznacionális termék is, kiüresedett szállodákban, vonatállomáson, vízbiciklin forgott, a kicentizett vizuális megoldásoktól kezdve a dokumentarizmuson át az erősen absztrakt stilizációig terjed a képi világ, miközben egy heterogén régiót mutat be, sokszor kifordítva a tóhoz kapcsolódó nemzeti mítoszokat. Ureczky Eszter és Györi Zsolt szerint a zenés klipeket a hosszú beállítás stíluseszköze és természetesen maga a tó köti össze. A filmben a jellegzetes tárgyi környezet és a helyszínek transzgenerációs közösségi narratívát teremtenek. Az alkotók az államszocialista ifjúsági kultúrát és az akkor megélt szabadságot könnyedén összekötik a jelennel, valamint a retró felhasználásával ellentmondásos jelentésekkel töltik meg a balatoni vidéket.²² A kortárs reprezentációk körében meglehetősen még a *Nyugati nyaralás* (2022, r.: Lévai Balázs, Tiszeker Dániel) is, amely érdekes kettős beszédet alkalmaz. A vígjáték egyszerre a csalódás története, mivel nem az „olaszokhoz és franciákhoz” utazik a család a kommunista vezetés önkénye miatt. Be kell érniük a Balatonnal, ami humoros

21 Hermann Veronika: Ez történt Lellén. A Balaton retorikai alakzatai a Kádár-rendszer nemzedéki filmjeiben. *Médiakutató* (2020 őszi) p. 55.

22 Ureczky Eszter – Györi Zsolt: Fluid audio-spatial aesthetics and the communalization of popular music in the multi-clip movie *Balaton Method*. *Studies in Eastern European Cinema* 10 (2019) no. 2. pp. 175–192.



Egynyári kaland
(Héricsz Patrik, Vecsei H. Miklós,
Dobos Evelin, Schmidt Sára,
Rubóczki Márkó, Döbrösi Laura)

situációkat szül.²³ Kijátsszák azonban a párthatalmat, ám a film végén – elégedetten és a vágyott konsumerizmus helyett – mégiscsak a magyar valóságot választják; mely valóságot a maga konkrétságában egy IFA teherautó platója testesíti meg.

Jól látszik tehát, hogy a magyar filmesek és a Balaton kapcsolata mindig rimelt valamiképp az aktuális társadalmi-politika viszonyokra, és talán a kortárs, iróniát sem mellőző mozgóképek számára is termékeny ez a közeg, hiszen egyre több ambivalens reprezentáció születik. Az *Együtt kezdtük* és a *Nyugati nyaralás* mellett valószínűleg a készülő *Balaton brigád* című sorozat is hozzá fog tenni ehhez a gazdag jelentéshalmazhoz. Az *Egynyári kaland* esetében szintén azért érdemes együtt tárgyalni a Balatonképet a társadalmi viszonyrendszerekkel, mert a szereplők Balatonhoz fűződő viszonyát az osztályhelyzetük is meghatározza, illetve kisebb eltérések is vannak az első és a többi évad között.

A sorozat első évadjában a balatoni nyaraláshoz kapcsolódó szöveges és képi kommentárokból a tömegfilmes fanyalgó, ám optimista nosztalgia a legjellemzőbb. Az *Egynyári kaland* alapkonceptiója szerint az érettségi előtt álló vagy az érettséget követő első nyár magyar filmes toposzaiból indul ki (*Moszkva tér; Tibor vagyok, de hódítani*

akarok). Öt fővárosi fiatal költözik le Balatonfüredre, és véletlenül ugyanabban a nyaralóban kötnek ki, ahol egy helyi, velük egykorú fiú, Gábor (Héricsz Patrik) ad ki nekik szállást. Az első évad tehát a jól megszokott témákat hozza: csajozás, buli, szüzesség elvesztése, párkapcsolati szálak, munka, jövőkép, felnőtté válás. Dóra (Dobos Evelin) és Péter (Vecsei H. Miklós) megengedhetik, hogy csak nyaralni jöjjenek le két hónapra, mivel jobb módú családból származnak; ezzel szemben Fanni (Döbrösi Laura), Bence (Rubóczki Márkó) és Zsófi (Schmidt Sára) idénymunkára jelentkeznek, az utóbbi lánynak különösen fontos a két hónapnyi munka, mivel ezzel gyűjt pénzt szeptemberben kezdődő egyetemi tanulmányaira. Bence és Zsófi egy étteremben kapnak munkát. Folyamatos a versengés közöttük, ami a kibontakozó szerelmi szálak ágyaz meg, míg Fanni egy ötcsillagos wellness szállodában, az Anna-báznak helyet adó Anna Grandban helyezkedik el szobalánnyként.

Többféle, Balatonhoz kötődő társadalmi mítoszt is felhasznál a sorozat, például megidézük Jókai szellemét, járnak a Kossuth Lajos-forrásnál egy kalandjáték keretében, de mindennek leginkább suta ismeretterjesztő jellege van, a fiatalok közötti kapcsolati hálóval nem igazán sikerült integrálni a helyszíneket és nemzeti jelentéseket. Ugyan

²³ Ugyancsak kapunk utalást az akkori ifjúsági ellenkultúrára, Európa Kiadót énekelnek.

barátságok szövődnek a korábban egymást nem ismerő szereplők között, a közös nyaralásnak és a Balatonnak nem lesz egalizáló ereje, vagyis ez a Balaton már nem az, amiről Mátay írt. Nem egy 20. századi demokratikus színtér, ahol olcsón elérhető a hétköznapi emberek számára is a fényűzés.²⁴ (Legalábbis sokaknak ez a benyomása a Balatonról a friziderszocializmus idején.) Érzékelhetőek a határok Gábor lángossütős világa, a csapat lerobbant szállása és a hotel közege között. Egyes történetzsalakat Péter nagyzolása motivál, aki az állandó anyagi támogatás mellett egy vitorlást is szerez az apjától csajozási hadműveléséhez. Az azonos szociális háttérűek alkotnak végül párokat, így Péter és Dóra, valamint Bence és Zsófi. Fanni a szállodaigazgató fiába, a cégtulajdonos Mátéba (Mátyássy Bence) habarodik bele. A Hamupipőke-történetet csak félig-meddig sikerült kifordítani, hiszen az egyenlőtlen, a korból és a társadalmi pozícióból eredő hatalmi fölényt nem igazán tematizálja a sorozat Máté hirtelen jellemváltása előtt, hanem romantizálja. Fanni Dóra közreműködésével végül elégtételt vesz, de ez is hamis pillanat, hiszen félreértés az, hogy a nemek közti egyenlőtlenségeket bosszúval kell helyreállítani vagy így kellene igazságot tenni; Fanni végső visszautasítása Mátéval kapcsolatban pedig erőten marad.

Érdekes színfolt a poszt-szocialista társadalmi berendezkedés vizsgálata kapcsán egy mellékszál: a harmadik epizódban Péter megismerkedik az 1980-as években emigrált és most hazatérő nagybátyjával, Endrével. A nagybácsi a szokásos kódok alapján ábrázolódik: szivarozik²⁵, otthonkereső, boldogtalan agglegény. Saját vállalkozás és a piaczgazdasági verseny miatt vágyott külföldre, de hazatérésekor lelepleződik, hogy a magánéleti nehézségek miatt talán nem érte meg az áldozat. Bezzeg nektek könnyebb

– sóhajt fel Endre, de Péter a „sehol sincs kolbászból a kerítés” érveléssel vág vissza, mintegy relativizálva, elfedve a centrum–periféria ellentéteket,²⁶ így pedig az epizód az *Együtt kezdjük* tanulságához kapcsolódik, amely filmben az merül fel, hogy itthon érdemes keresni a magánéleti boldogságot és a jó egzisztenciát. Balatonfüred hasonlóképp jelenik meg: épp elég jó és a miénk. Dóra, aki addig sokat panaszkodott a nyaralás és a szállás színvonalára, az utolsó mondatával summázza az elmúló nyár iránt érzett, megelőlegezett nosztalgiáját és az első évad Balaton-képét: „Hiányozni fog ez a koszfészek.” Pedig Balatonfüred, amely eredetileg, a 18–19. században az arisztokrácia üdülőhelye volt²⁷, a 2010-es években újra egyre megfizethetlenebbé válik, amit az is alátámaszt, hogy a produkció a harmadik évadban már nem is tudta megfizetni az ottani szállást és ellátási költségeket.²⁸

A showrunner-váltással együtt a második évadtól új szereplők kerülnek a sorozatba, a szintén füredi Luca (Walters Lili, aki a sorozatban már nem szereplő Döbrösi Lauránál jóval androgünőbb alkat²⁹), bátyja Levi (Király Dániel), a harmadik évadtól Enikő (Piti Emőke) és Ákos (Fehér Balázs Benő) tűnik fel nagyobb szerepekben. Az új főcím Papp Gábor Zsigmond *Balaton retró* (2007) projektjét idézi meg az önfeledt visszaemlékezés kódjait újra beemelve a sorozat jelentésrendszerébe. Ureczky és Györi tanulmányának nyomán viszont ismét eszünkbe juthat a *Balaton Method* retrója. A retró a nosztalgiával ellentétben idézetként használja és posztmodern távolságtartással kezeli a múltat.³⁰ Az *Egynyári kaland* az eltávolítás eszközüül egyértelműen a cinizmust és az iróniát választja: egy néni a csalamádés hamburgerhez csinál kedvet, a strandolás, a lángos, a vízibiciklizés, a vágóképekként alkalmazott hangulati montázsok a balatoni nyaralás szabadsága mellett

24 Mátay: A Balaton emlékezhely. p. 5.

25 Lásd Andy Vajna nyilvánosságbeli ábrázolását, illetve Szervét Tibor szélhámoskarakterét a *Valami Amerikában* (2002, r.: Herendi Gábor).

26 „Mindenki azt hiszi, rohadt jó fiatalnak lenni, régen, amikor zárva voltak a határok... még lehetett abban hinni, hogy kint jobb, most meg mindenki a saját szemével látja, hogy sehol se olyan könnyű tizenennyolcnak lenni.” (00: 31:07)

27 Trädler: Bikini és biztró a vasfüggöny mögött. p. 64.

28 Varga: Zomborác Virág és Szalay Bence az *Egynyári kaland* harmadik évadáról. *Filmklub podcast* (69).

29 A lánytípus váltása alkotói döntés eredménye volt. Varga: Zomborác Virág, Walters Lili és Schmidt Sára az *Egynyári kalandról*. *Filmklub podcast* (54).

30 Ureczky – Györi: Fluid audio-spatial aesthetics and the communalization popular music in the multi-clip movie *Balaton Method*. p. 188.

az egyhangúságot, a strandolás poklát is érzékeltetik. Dóra és Zsófi pasizási kísérletei a füredi éjszakában például csak csalódást okoznak, illetve abszurd férfikaraktereket vonultatnak fel. A vidéki Balaton is sokszor a frusztráció és nem az idill helye lesz. A negyedik évadban pedig még a családi alkoholizmusra is kapunk egy bizonytalan utalást. A szocializmus NDK-s turistáinak emlékét újragondolva a második évadban érkezik egy német család is. Az eleinte konzervatív lányukról kiderül, hogy a családi nyaralás szülőik nélküli pillanatait kihasználja, hogy drogozzon és szabadon megélje a szexualitását.³¹ Emellett gegek, különös szereplők és óvatos szociográfiai szemlélet színesítik a képet, de végeredményben ismét leginkább azon van a hangsúly, hogy a Balaton mindenkié, a kártyázó nyugdíjastól a kempingező motorosokon át a vitorlázó elitig. Dóra ismét panaszkodik szedett-vedett szállására, amely helyett mehetett volna görögországi all inclusive hotelbe; a negyedik évadban pedig Zsófi és új párja cseréli le a közös balatonföldvári kempinget a szállodára. De a szereplők közötti társadalmi-anyagi szakadékok már nincsenek élesen kiemelve. A közös bulizás a második évad záróepizódjában, valamint a harmadik évad befejező részében a Balaton közös identitásképző is lesz a szereplők számára, amikor egyszerre ugranak bele ruhástól a tóba.

Kivételesen kiemelhető mégis Bence történetzála a második évadból, amely az alkalmi munkákból és az egzisztenciális bizonytalanságban élő rétegek, a prekariátus világát ábrázolja.³² A Balatonnál ismét ellentétpárt alkot a lángossütő idénymunka a kifinomultabb hoteles munkavállalással, de az utóbbit sem rózsaszín szemüvegen keresztül látjuk. Bence itt kap állást pincéreként, és a csapat közös bulizásai mellett látszódik a lepukkant munkásszálló, ahova Bence is beköltözik új barátnőjével, Zoéval (Tóth Eszter), valamint a munkatársak leterheltsége is. Tehát nemcsak jópofa nyári melóról van itt szó, hanem mindez elgondolkodtatja Bencét a jövőjéről – a kollégá-

ival együtt leginkább külföldi munkáról, óceánjáróról, utazásról álmodoznak, és ez a vágy nagyon is a jelen magyar társadalmának realitásából táplálkozik.³³ Amit Péter az első évadban lesöpört az asztalról, Bencének központi ambíciója marad, a karakterében szervesen összekapcsolódnak a munkahelyi és párkapcsolati bizonytalanságok, de határozott jellemfejlődésen megy keresztül, majd végül a finálé cliffhangere nyitva hagyja, hogy a Balatonnál szövegett álma beteljesül-e vagy pedig a romantikus, itthoni boldogságot választja.

Balaton, főváros és társadalmi nem

A balatoni szórakozás, csajozás tömegkulturális reprezentációs kódjaitól elválaszthatatlanok a szexista ábrázolásmódok, vegyük például az egy generáció balatoni életérzését meghatározó 4F Club-dalt, a *Balatoni lázat* (1996):

*Mikor a nap nyugodni tér és lassan leszáll az este
Izgató a bikinis lányok gyönyörű teste
Mikor a véredben az adrenalin túlmegy egy ponton
Igazi playboy-nyuszik hevernek magányosan a parton
Egy éjszakai fürdözést bármelyikkel lehúznál
Fiatal husik legtöbbjük alig több a húsznál
Csodálatos idomok, apró testre festett ikonok*

A dalban csak a refrénben jelenik meg női énekszólám, ezáltal női szemszög, ami egy másik klasszikus dalból, a KFT *Balatoni nyarából* (1986) teljesen hiányzik. A már említett *Tibor vagyok, de hódítani akarok* szintén ékes példája a bikinis bombanő tárgyiasított ábrázolásának. Nem szeretném automatikusan fenntartani a női alkotóknak azt, hogy csakis ők tudnak releváns és hiteles portét alkotni a társadalmi nemi viszonyokról, a női problémákról,

31 A német karakterek a magyar tömegfilmes hagyományban egysíkúan konzervatívak, viszont a rendszerváltás előtt az NDK és az NSZK lakosai a magyar tengernél tudtak találkozni, így az ő emlékeiknek is szerves része az itt megélt szabadság, amely Forgács Péter *Német Egység @ Balatonnál* (2011) dokumentumfilmjében is látható. De az *Egynyári kalandba* a Stasi kontrolljának emléke nem került bele csak az önfelelt ifjúsági kultúra.

32 Luca kreatív ambícióit és munkakeresését is ez a bizonytalanság jellemzi, de az ő esetében inkább abszurdra van hangolva ez az állapot, a bölcsész-művész karrier lehetetlenségét a *Van valami...* munkaügyi irodás jelenetének idézete is aláhúzza.

33 Hárs Ágnes: *Növekvő elvándorlás – lehetőségek, remények, munkaerő-piaci hatások*. In: Kolosi Tamás – Tóth István György (eds.): *Társadalmi riport*. Budapest: Tárci, 2018. pp. 81–105.

és hogy kizárólag ők vannak feljogosítva a megszólalásra ebben a témában. Mégis érdemes megemlíteni, hogy a fiatalokról szóló hazai szerzői és tömegfilmes nemzedéki filmek maszkulin hagyományában a női elbeszélők ma is ritkán kapnak teret.³⁴ Kivételek természetesen vannak: Kerékgyártó Yvonne (*Free Entry*, 2014; *Együtt kezdtük*, 2022) és talán Zurbó Dorottya (*Könnyű leckék*, 2018) tartozik közéjük, valamint Zomborác Virág, aki már az *Utóéletbe* (2014) is belecsempészett pár nemzedéki problémát. A hazai mozgóképes palettán azonban továbbra is egyedinek számít, ha valaki kiegyensúlyozottabb társadalmi nemi ábrázolással és tartalommal jelentkezik.

Az *Egynyári kaland* műfajából adódóan nehezen is tudná kikerülni a társadalmi nemi kommentárokat – párkapcsolati drámák köré szerveződik a cselekmény, pasik beszélnek a csajokról, csajok beszélnek a pasikról. Az első évadban látszik, hogy az alkotók törekedtek archetípusok létrehozására: a karakterek között az aszexuális Gábor, a csajozógép Péter, a hősszerelmes Bence jelenik meg. Fanni a naiva, Dóra a plázacica, Zsófi pedig a karót nyelt, hisztis lány szerepét kapta. Kaptak ugyan mozgásteret a karakterek, ilyen például Fanni már említett kilépése a naiva szerepkörből, amikor visszautasítja Mátét. Továbbá Péter is – a nagyképűsége ellenére – szerethető karakterré válik, amiért jó barátja tud lenni Bencének és Gábornak. Összességében azonban az évad nem igazán írja felül a megszokott nemi szerepeket. Említést érdemel még egy gesztus, amely több epizódban is felbukkan: Dóra az egyik exét, majd az utolsó epizódban Bencét és Pétert is „csicskátzatja”, vagyis arra kényszeríti őket, hogy szolgálják ki, takarítsanak, főzzenek rá. Ez azonban csak elbogatellizálja a társadalmi nemi egyenlőtlenséget – mintha helyre lehetne állítani az egyensúlyt azzal, hogy a házimunka elvégzését egyszeri alkalommal, kicsinyesen a másik nemre hárítjuk.

Az *Egynyári kaland* későbbi, már Zomborác által jegyzett évadjaiból sem marad ki a szokásos fürdőruhás női fenék vizslatása, amikor Levi Dórára csorgatja a nyálát, és a kamera is ugyanígy tesz; a férfiak sokszor beszélnek reflektálatlanul a csajozásról. A mellékszereplők esetében a férfiak általában kapnak mélységet, saját igazságot, a nők ugyanakkor gyakran húzzák a rövidebbet, tipizáltak

maradnak. Ilyen figura Zoé mint nyomulós harmadik, Levi és Ákos barátjai, és utóbbi manipulatív, elnyomó anyja, amely karaktertípust Kathleen Rowe *Unruly Women* című könyve is tárgyalja: a romantikus komédia gyakran ilyen szerepet ad az anyáknak, ha egyáltalán feltűnnek.³⁵ Archetipizált karakter továbbá a negyedik évadban feltűnő Zoltán (Bercsényi Péter) mint meleg és önimádó, sztereotipikus gesztusokkal előadott galériatulajdonos. Egyes kliséket azonban kreatívan használnak: ilyen a Zsófi és Luca nővé érését szimbolizáló makeover (Zsófit alulról felfelé svenkelve veszi a kamera), amelyben a megszokott képi eszközök ironikus fénytörést kapnak, és a férfitekintet kommentárjaiként is olvashatóak. Verbálisan pedig Luca fogalmaz meg tanulságokat, aki kikéri magának a passzív női szerepet a PUA-akadémia történet-számban, ami a magyar szexizmust teszi abszurdá (sajnos egy transzfób poén is került ide). Leginkább a harmadik és negyedik évadban kapnak nagy hangsúlyt a női szemzőgek, amikor a szereplők a fővárosba költöznek, elkezdik kreatív önmegvalósításukat, hátrányt szenvednek a munkahelyükön vagy az egyetemen, és valódi tétje lesz a szakmai előmenetelüknek. A dialógusokban megjelenő vagy más verbális kommentárral szemben a társadalmi értékekkel kapcsolatos referenciák jobban megmutatkoznak a cselekményt szervező tematikus motívumok szintjén. Ilyenek a drámai történet-szálak, például Enikő kapcsolata a manipulatív fotóssal, aki beleegyezés nélkül készít róla félaktokat, vagy a Dóra randipartnerének szexuális visszaélését mutató jelenet.

Egy, a Balatonhoz kötődő társadalmi nemi hagyomány, az Anna-bál is bekerült a sorozatba, amely a legkevésbé nőies Luca szemszögéből kerül bemutatásra. Eredetileg apja kedvéért vett volna részt a bálon, mert az apa „szép hagyománynak” tartja, ahogy félbetört táncos karrierjét is az ő unszolására kezdte el. Luca a meghíusult táncművészeti felvételije után már nem szeretne többé menni, végül pedig dachból mégis részt vesz, mert korábbi táncosiskolás társai közül egy lány, aki a pasiját is lenyúlta, felhergeli. A karaktert jellemző nyersségből és durvaságból nehéz is a tradicionális nőiséget megélt elsőbálozót faragni, pedig Dóra a Lucának (és Gábornak) adott illemtanórákkal ezt szeretné elérni. Luca a bálban

34 Hermann: Ez történt Lellén. p. 57.

35 Rowe, Kathleen: *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press, 1995. pp. 111–112.



Egynyári kaland
(Rubóczki Márkó, Walters Lili)

a többi lányra féltékenyekedek, morog, méltatlankodik a helyzet miatt, majd dühösen távozik, de előtte azért látjuk, ahogy ő és Gábor – pedig korábban nem mutattak egymás irányába vonzalmat – ebben a közegben figyelnek fel egymásra először, bármennyire is felülírják az Anna-bál tradícióit a jelenetek. Kiemelhető még Luca legkidolgozottabb történetzála a későbbi évadokból, a szüzességének elvesztése, amelyet kellő komolysággal kezelnek, és visszaütik a szüzességhez kapcsolódó, a női ártatlanságról szóló romantikus mítoszokat és tabukat.

A második évadtól kezdően tehát a műfajhoz képest is sokkal hangsúlyosabban megjelennek a maszkulinitást és a femininitást felülvizsgáló diskurzusok a párkapcsolati vagy munkahelyi kontextusban. A romantikus komédiák ideológiakritikai vizsgálatával foglalkozó kutatók közül többen érvelnek amellett, hogy a műfaj, kihasználva a feminizmus aktuális témáit, gyakran beemel egy-egy progresszív elemet a narratívába, ám ezzel együtt is végül jellemzően konzervatív tanulással szolgál.³⁶ Az *Egynyári kalandra* is érvényes, hogy nem minden elemében szubverzív, mégis fontos kihangsúlyozni a már említett női örömeket, amelyeket egy ilyen műsor adhat a nézőnek – akár azzal, hogy ellentmondásos női szereplőket,

konfliktusokat mutat be.³⁷ Vegyünk egy példát, a harmadik évad záróepizódját, amely Gábor és Boglárka (Bajor Lili) esküvője köré szerveződik, ahol párhuzamba kerül a legénybúcsú és a lánybúcsú. Mindkét esemény ideológiailag terhelte, és számtalan mozgókép megteremtette már a kliséit (*Másnaposok* [*The Hangover*, 2009, r.: Todd Phillips], *Koszorúslányok* [*Bridesmaids*, 2011, r.: Paul Feig], *Lánybúcsú* [*Bachelorette*, 2012, r.: Leslye Headland]). Az alkotók itt arra vállalkoznak, hogy átrajzolják ezt a terepet – a vágással teremtik meg a hangsúlyeltolódást. Gábor partiján koktélokot szüricsölnek otthon, miközben Gábor apja kínos sztorikkal járhatja le a fiát, aki végül a beavatási szertartásnak számító sztriptíztáncost is elutasítja. A lányok a szórakozóhelyen felesezéssel és erotikus sztorik megosztásával buliznak, és lelkesen üdvözlik a Chippendale-fiút. Majd Zsófi is felpattan a rúdra táncolni, és vetközni kezd, sőt haza is viszi a fiút, hogy Enikőnek bizonyítsa, nem szende és visszafogott. Mindez második hullámos feminista gesztusnak tűnik, amennyiben a feminizmus valódi politikai követelése helyett a második hullámos feminizmus is beleolvadt a szexuális forradalomba, és kizárólag a nők szexuális felszabadulását ünnepelte.

36 Radner, Hilary: *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York: Routledge, 2011. pp. 30–31.

37 Huber Zoltán: *Gourmé lángos (Egynyári kaland)*. *Filmvilág* (2019) no. 7. p. 50.

Záró következtetések

Az európai és a magyar médiapiacra az *Egynyári kaland* különös pozícióban van. Jellemző rá, hogy mivel közszolgálati televízió számára készült, kifejezetten hazai közönségnek szól, nem is próbálja felvenni a versenyt a globális médiakonglomerátumokkal. Gyártási tekintetben sem tud lépést tartani a kelet-európai HBO-produkciókkal: alacsony költségvetésűnek számít (300 millió forintból készült egy évad az alkotók elmondása szerint), gyors tempójú fejlesztésen ment keresztül, és forgatásra is kevés idő volt – a színészek próba nélkül álltak a kamerák elé. Ennek ellenére mégis változatos, sokszor külső helyszíneken forgott, nem pedig stúdiókörülmények között; a filmes kifejezésmódot aktívan használja, például a dialógus nélküli passzázsokat, képi szimbolikát. Az HBO-nál alkotó magyar írók és showrunnerek többszintű kontroll alatt dolgoznak, azonban az állami tévénél, ha valaki jó időben volt jó helyen, a saját képére formálhatott egy történetet. Az *Egynyári kalandot*, úgy tűnik, felszabadította, hogy nem kell külföldi közönség számára érthető világot teremtenie, illetve az, hogy alapvetően szűk körben, a társrendezővel és a harmadik és negyedik évadban csatlakozó további forgatókönyvírókkal dönthetett a vezető író a történet alakulásáról.

Mivel a minőségi jelző először alapvetően a televíziós drámákhoz tapadt, a kelet-európai diskurzusokban is elsősorban a drámák voltak a kutatás középpontjában. A drámai „komoly” műfaj volt az, amely filmiparban dolgozó alkotókat tudott a tévéhez csábítani, továbbá ezekre a sorozatokra volt jellemző, hogy nemzeti társadalmi-politika kommentárt tartalmaztak. A könnyed műfajokat, amelyeket legtöbbször a női alkotók készítenek, sokszor nem tárgyalják e paradigma keretei között. Az *Egynyári kaland* azonban bizonyítja, hogy nemcsak esztétikai kvalitásai miatt kapcsolódik a minőségi tévé jelenségéhez, hanem azért is, mert számtalan specifikusan magyar, kollektív emlékezeti toposzt használ fel vagy fordít a feje tetejére – a mégoly szűkös – műfaji keretek között. Összességében Zomborác és alkotótársai nem hoztak létre radikálisan szubverzív társadalomképet, viszont tény, hogy be tudtak emelni fontos témákat – a szórakoztató műfaj keretein belül maradván – a történetbe, s ez egy fontos lépés afelé, hogy a minőségi televíziózás vonatkozásában a könnyedebb műfajokról is érdemi vitákat lehessen folytatni a továbbiakban.

Dóra Bartal

“The summertime left me dry”

The representations of Balaton, class and gender in
Egynyári kaland

Egynyári kaland, a four-season multi-genre, Hungarian series which was broadcasted by Duna TV channel from 2015 to 2019 was a rare exception in the contemporary Hungarian television scene, as it was one of the series which was specifically targeted towards teenagers and young adults. Thus, the series provides a good opportunity to analyse how the post-socialist status of youth, the views on global capitalism are represented and what are the local images of gender in the Hungarian television. In addition, since two-thirds of the four seasons take place at Lake Balaton, the location also adds a new layer of meaning, since Lake Balaton is a ‘place of memory’ that has a distinguished position in Hungarian national identity. The change in the creative team of the series also highlights differences between the first and subsequent seasons regarding class and gender representation. The series from the second season could be read through the concept of ‘quality television’, previously only used to discuss TV dramas in the Eastern European context, proving that lighter genres can also create a somewhat subversive socio-political commentary and be also part of this paradigm.

Varga Balázs

Önismeret, közismeret**A Terápia kulturális és társadalmi regiszterei***

Az HBO Europe helyi gyártású produkciói a 2010-es évek kelet-európai mozgóképes színterének sokat tárgyalt, népszerű vonulatát jelentik. Erről a trendről és a legismertebb sorozatokról (mint mondjuk a magyar *Aranyélet* (2015–2018, r.: Mátyássy Áron, Dyga Zsombor), a román *Az árnyak* (*Umbre*, 2014–2019, r.: Bogdan Mirică, Igor Cobileanski) vagy a cseh *Pusztaság* (*Pustina*, 2016, r.: Ivan Zachariás, Alice Nellis)) gyártási, műfaji és kulturális szempontból egyaránt többen értekeztek – nemcsak angolul és a nemzetközi szakirodalomban, de magyar tanulmányokban is.¹ Jelen elemzés egy olyan sorozat magyar változatával foglalkozik, jelesen a *Terápia* című transznacionális remake-ke², amely magyar, cseh, lengyel és román verzióban is elkészült, ám amelyről kevés hosszabb elemzés született. Az HBO sorozatát olyan *midcult* alkotásként fogom elemezni, amely az egyéni és társadalmi önismeret kérdéseit veti fel a rendszerváltás utáni Magyarország és a hazai középosztály kontextusában. Példáimat főképp az első évad epizódjaiból véve azt vizsgálom, hogy a *Terápia* hogyan és mennyiben tud hozzájárulni ahhoz, hogy az egyéni lelki, érzelmi problémákról és elakadásokról szóló (nyilvános) diskurzusok bővüljenek és a korábbinál nyitottabbak legyenek. Mindezen túl, azt állítom, hogy a *Terápia* mint kulturális remake izgalmasan veti fel és jeleníti meg azt a kérdést is, hogy miként lehet honosítani egy adott témát és történetet. Ez az aspektus azért különösen érdekes, mert az egyéni problémákról

való beszéd mellett a *Terápia* kapcsán társas-társadalmi dinamikák, és főképp a középosztályi lét sérülékenysége válhat(nak) különösen láthatóvá.

Mindenki rejteget valamit

„Mindenki rejteget valamit” – így szövegezte a *Terápia* egyik reklámszlogenje. A rejtegetés ebben az esetben nem feltétlenül a külvilág, a társak, barátok, családtagok elől eltitkolt információkra, érzésekre és történésekre vonatkozik, hanem legalább ennyire a szereplők önismeretének vakfoltjaira. Szorongató, a cselekvést megbénító érzelmi és lelki elakadásokra, és ezen elakadások okainak feltárására. A mindenki rejteget valamit úgy is fordítható: beszéljünk arról, ami nyomaszt, amit nem tudok magamban elrendezni. Beszéljünk arról, hogy miért nem jutok egyről a kettőre.

Az HBO sorozata tehát az érzelmi és lelki elakadásokról való beszéd terén jelent újdonságot. Ezek a problémák és lelki terhek jelentkezhetnek a hétköznapi életben, a párkapcsolatokban, a munkahelyen, a családban – egészen különféle helyzetekben. A sorozat olyan témákat mutat be, amiről hagyományosan úgy szokás gondolkodni, hogy azzal mindenkinek egyedül kell megküzdenie, vagy ilyen kérdésekről csak szűk körben, négy szemközt lehet beszélni. Nem abban új, tehát hogy miféle problémák kerülnek

* A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejéig napjainkig* című kutatás keretében készült.

1 Batori Anna: A kelet-európai poszt-szocialista televíziós kollektivitás születése. *Bűnözés és patriarchátus Az árnyak* című sorozatban. *Metropolis 24* (2020) no. 2. pp. 50–58. Vass Alexandra Irina: A társadalmi problémák pusztasága. *Filmkultúra* (2018. május 5.) <https://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok-a-tarsadalmi-problemak-pusztasaga> (Utolsó letöltés: 2023. július 4.). Kálai Sándor – Keszeg Anna: Bűnhálózatok az HBO kelet-európai sorozataiban. *Prae* (2019) no. 3. pp. 22–32. Keszeg Anna: Nőszerepek és nőkarakterek az HBO Europe kelet-európai sorozataiban. *Erdélyi Múzeum 81* (2019) no. 3. pp. 43–52. Varga Balázs: Ördögi körök. Poszt-szocializmus, vagyonosodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban. *Metropolis 24* (2020) no. 2. pp. 38–49. 2 A *Terápia* három évadját 2012 és 2017 között mutatta be az HBO. A száztíz epizód többségének rendezője Enyedi Ildikó és Gigor Attila volt, rajtuk kívül Nagypál Orsi és Schwechtje Mihály voltak a rendezők. Az izraeli forrásom, a *BeTipul* kreatora Hagai Levi.



Terápia

(Marozsán Erika és Mácsai Pál)

elő az egyes történet-szálakban (párkapcsolati válság, gyerekvállalás, féltékenység, büntudat, gyász), hanem abban, hogy ezekről a problémákról nem szokványos helyzetben és nem szokványos módon beszélnek a sorozat szereplői. A pszichoterápiás ülés tere és elemei minden hasonlóság mellett is lényegiekben különböznek egy baráti beszélgetéstől, legyen szó akár a keretekről (rendszeresség, limitált időtartam), a személyközi dinamikáról (a fókuszban a kliens/páciens áll, a terapeuta empatikus attitűdre törekszik, ám igyekszik távol tartani magát a szubjektív kommentektől), vagy épp az ülés céljairól (az azonnali, praktikus és konkrét megoldások és megoldási javaslatok helyett megértésen keresztüli változás). A sorozatban előkerülő problémák elég ismerősek ahhoz, hogy sokan aránylag könnyen tudjanak azokhoz viszonyulni vagy sajátjukként ismerjék fel azokat. Részben ebben rejlik a formátum sikerének a magyarázata. A sorozat persze nagyon sokfajta nézői attitűdöt tud mozgósítani. Az egyes cselekményszálak bonyolítása, az adott szereplők életének és viszonyainak alakulása önmagában is érdekes lehet (együtt marad-e, vállal-e gyereket a házaspár; mi lesz a terapeutá-

nak szerelmet valló nővel). Behúzhatnak a feszesre megírt dialógusok, a színészek-szereplők-karakterek elevensége – mindez akár anélkül, hogy bármelyik problémával vagy témával közvetlenül azonosulni akarnánk. Ahogy Pintér Judit Nóra megfogalmazta: „A feszültséget tehát elsősorban nem az hozza létre, hogy mit tudunk meg Zsófiáról vagy Mátéről, hanem, hogy két ember mit kezd egymással egy ilyen menthetetlenül őszinteségre ítélt helyzetben.”³

A nyomkeresés, a rejtett összefüggések és magyarázatok keresése szintén erős vonzással bír: a rejtélydramaturgia a *Terápia* cselekményszálainak visszatérő motívuma. Amikor a magyar adaptáció egyik írója-rendezője, Gigor Attila lelki kriminek nevezte a sorozatot, a rejtélyek vonzeréjére, illetve ennek a vonzerőnek a lelki-érzelmi problémákkal és a magyarázatok keresésével összekapcsolódó érdekességére célzott.⁴ Ahogy a pszichoanalízist, úgy a pszichoterápiát is hasonlították már a detektív munkájához. Terapeuták is szokták metaforikusan detektívnek nevezni magukat.⁵ A *Terápia* a titkokat rejtő karakterek, a köztük alakuló kapcsolatok és az érzelmi-lelki detektív munka révén hatásosan tudja megszólítani a közönséget.

3 Pintér Judit Nóra: Forró szék. *Filmvilág* (2012) no. 10. pp. 44–45.

4 Kovács Kata: Lelki Columbo. Beszélgetés Gigor Attilával. *Filmvilág* (2012) no. 10. pp. 46–47.

5 Goldberg, Carl: Psychologist as Mentor and Detective in the Mirror of the Soul. *Journal of Contemporary Psychotherapy* 31 (June 2001) no. 2. pp. 113–123.

Mindenki rejteget valamit. Ebben a mondatban fontos a mindenki, a többes szám: az ugyan személyre szabott, hogy ki mit rejteget, kinek milyen elakadások, lelki problémák terhelik a mindennapjait, de abban a szereplők közösek, hogy mindannyian titkolnak valamit. Másképp fogalmazva: mindenkire ráfér az önismereti munka. Kliensre és terapeutára – azokra, akik terápián vesznek részt valamely pozícióban, de azokra is, akik nem járnak pszichoterápiára. Ez az általános kijelentés azonban rögtön újra keretezhető a kulturális különbségek mentén. Hiszen az önismereti munka és az ahhoz való viszony kulturálisan és társadalmilag eltérő variációkban és kontextusokban mutatkozik meg: az Egyesült Államokban egészen mást jelent, más a hagyománya és gyakorlata a terápiára járásnak, az önértékelés kultúrájának, mint Portugáliában, Argentínában vagy Magyarországon. Az Egyesült Államokban vagy Argentínában a terápiára járás bevett és gyakori dolog, Magyarországon azonban még ma sem nevezhető egyértelműen annak. A sorozat a problémákkal való szembesülésnek amúgy is sokféle variációját mutatja meg. A húzódozás, a rejtegetés, az elakadás majd mindegyik cselekményszál központi motívuma. Nem véletlen, hogy az első évad két cselekményszálának (a magyar verzióban a gyógyszergyáros-vállalkozó, Máté, illetve a tornászlány, Zsófi történetének) fontos kiindulópontja, hogy az adott szereplő kinyilvánított szándéka szerint nem is terápiára kíván szerződni, hanem tanácsot kérni érkezik a terapeutához.

Túl azon, hogy a *Terápia* rafinált alapkoncepcióra épülő, remekül megírt, megrendezett és eljátszott karakterközpontú dráma, a magyar filmes hagyományokat tekintve is egyedül abból a szempontból, hogy a saját magunkról való beszéd, az érzelmekkel és lelki problémákkal való szembenézés kérdéseit felveti.

Lelki bajok, magyar filmek

A *Terápia* újdonsága nem a témában, a magánéleti konfliktusok bemutatásában rejlik, hanem egyfelől abban, ahogy az ezen konfliktusokról szóló beszéd lehetőségeit megmutatja, másfelől abban, hogy komplex és differenciált képet ad arról, mi mindent is takar egy-egy olyan általános megfogalmazás, mint „magánéleti konfliktus” vagy „lelki probléma”. A sorozat egyedisége akkor is jól látható, ha megnézzük, a rendszerváltás utáni magyar

film és televíziós kultúra milyen formában, milyen műfajokban és milyen kulturális regiszterekben jelenítette meg a magánéleti problémákról és érzelmi, lelki elakadásokról szóló beszédet vagy az ilyen történeteket. A *Terápia* ugyanis a *midcult* regiszterét képviselve másképp jelenítette meg a magánéleti problémákat, mint azt általában a más kulturális regisztereket képviselő hazai filmes és tévés alkotások, így a szerzői filmek, populáris vígjátékok, vagy épp a televíziós kibeszélő show-k tették.

A hétköznapi, családi, munkahelyi konfliktusokkal, párkapcsolati problémákkal küszködő hősök történetei sosem hiányoztak a magyar filmekből, így a rendszerváltás után sem. Jellemzően azonban az egyéni élethelyzetek és a magánéleti konfliktusok valamilyen társadalmi kontextusban kerültek elő: az egyéni drámák mögött az adott individuum saját döntéseinek, karakterének, attitűdjének, jellemének eredőin kívül a társadalmi közeg vagy a politika legalább ennyire hangsúlyos volt. Szabó István lélektani-egzisztenciális drámája, az *Édes Emma, drága Böbe* (1991) az érzelmi és egzisztenciális kiszolgáltatottságba sodródó két tanárnőjének a történetében nemcsak Emma és Böbe egymással párhuzamban futtatott egyéni megküzdési stratégiája volt a domináns, hanem a rendszerváltás társadalmi-intézményi környezete is, az anyagi kiszolgáltatottságtól az iskolán belüli viszonyokon át a pedagógusok presztízsének összezuhanásáig. Faur Anna *Lányok* (2007) című filmjében vagy Mundruczó Kornél *Szép napokjában* (2002) a kiszolgáltatottság, a lefojtott feszültségek, az egyéni és társadalmi frusztráció kombinációja állt az előtérben. Amennyiben a fókusz a privát élet, a vágyak és elakadások rendszerén volt, ahogy az sok népszerű vígjáték esetében történt, akkor sem az ezekről a zavarokról és gátakról szóló beszéd állt a középpontban. Kern András *Sztracsatellájában* (1996) a túlhajszolt karmester problémáinak feltárása helyett inkább a saját magát mindennél jobban szerető férfi ironikus portréja formálódott meg. Fazekas Csaba édesbús vígjátéka, a *Boldog születésnap!* (2003) a harmincéves férfi korábban meg nem valósított, tán el is titkolt vágyainak katalógusát vonultatta fel. Goda Krisztina *Csak szex és más semmije* (2005) pedig a romantikus vígjáték műfaji mintázataiba csomagolta hőseinek karakterrajzát és párkeresési problémáit.

Míg a magyar szerzői film a magaskulturális regiszterben képviselte és vitte tovább az érzelmi drámák, az elidegenedés, a társadalmi idegenség problémáját, a populáris

kultúrában új elemként az ezredfordulótól kezdve a kibeszélő show-k jelentettek platformot a párkapcsolati és egyéni drámák színrevitelére. Az országos kereskedelmi televíziók megjelenése után, az 1990-es évek végétől kezdve radikálisan átalakuló média- és kulturális nyilvánosságban a kibeszélő show-k rendkívül vitatott fordulatot jelentettek. Császi Lajos a *Mónika show*-ról írott könyvében⁶ kiemeli a műsor végtelentül megosztott, polarizált értelmezését és fogadtatását, amelyet egyik oldalról a kiemelkedő nézettségi mutatók, másik oldalról az elit kulturális nyilvánosság hevesen elutasító reakciói jellemeztek. Állítása szerint a *Mónika show* egyike azon kulturális produktumoknak, jelenségeknek, amelyekről mindenki hallott, mégsem szívesen beszélünk róluk. Császi szerint ez a műsortípus lehetőséget teremtett arra, hogy jól azonosítható hétköznapi témákról és konfliktusokról az országos (kereskedelmi) televíziók szórakoztató nyilvánosságának terében lehessen beszélni – legyen szó házasságtörésről vagy épp nemi identitással kapcsolatos titkokról és hazugságról. Császi, aki részletesen elemzi a *Mónika show* hazai bevezetésének produkciós hátterét, kitér arra is, hogy szemben például az egyesült államokbeli talk show-kkal, amelyeknek a középpontjában szinte mindig az individuum áll, a *Mónika show* keretét leginkább a nagycsalád jelenti. Azaz a konfliktusok, viták, a feltárolt titkok és problémák az esetek túlnyomó többségében valamilyen családi keretben voltak értelmezők, ilyen keretben mutatódta fel. A *Mónika show* kulturális nyilvánosságban betöltött szerepe tehát sajátos hibridje a szórakoztatásnak, a kukkolásnak és valamifajta ventilációnak. Mindazonáltal a kibeszélőshow-k problematikusságát és ellentmondásosságát az is mutatja, hogy a médiahatóság folyamatos figyelmeztetésekben részesítette a műsorokat bemutató csatornákat,

és 2010-ben mind a *Mónika show*, mind a rivális csatorna hasonló műsora, a *Joshi Bharat* megszűnt. Császi a kibeszélő show-k elemzésének fontosságát a társadalmi átalakulás és a kulturális presztízs összefüggéseiben fogalmazta meg, a média elitista szemléletének a demokratizációját hangsúlyozva. Ahogy ő fogalmazott: „Az új populáris kulturális nyilvánosságnak az a jellegzetessége, hogy a közéleti kérdéseket nem a hatalom vagy az ideológia szempontjából vetik fel, hanem a civil társadalom mindennapi élményeinek valamilyen újszerű megközelítése alapján. A talkshow-k is ezt a kulturális logikát követik. Hétköznapi emberek beszélnek itt szembeszélesen hétköznapi konfliktusokról hétköznapi nyelven.”⁷

A magyar film- és televíziós kultúra hagyományainak és átalakulásának kontextusában a *Terápia* a szerzői filmes társadalmi hagyomány (az egyéni problémák társadalmi és politikai vetületének kiemelése) és a kereskedelmi tévékben megjelenő szenzáció-központú és individualizáló megjelenítés széles és polarizált közegében alternatív irányt és megjelenítési stratégiát képviselt. Ez az irány teljesen újnak természetesen nem mondható, és talán leginkább a midcult, illetve más aspektusokban a „minőségi tévé” címszávaival írható le. Az HBO történetével és műsoraival kapcsolatban ez a két kategória amúgy is visszatérően előkerül.⁸ Az tehát, hogy az HBO – például az „Ez nem tv, ez HBO” szlogenrel – következetesen kihasználja azt a brandépítő lehetőséget, amellyel a tévé alacsony kulturális presztízsétől elhatárolódva minőségi, prémiumtartalmként pozicionálja a saját műsorait. Az izraeli forrásmű, a *BeTipul* ugyan eredetileg nem HBO-sorozat, de számos nemzeti adaptációja (így az amerikai és a közép-európai) az HBO produkciójában készült el.⁹ Nem véletlenül, hiszen a sorozat és annak unikális alapkonceptiója, avagy formá-

⁶ Császi Lajos: *A Mónika-jelenség kulturális szociológiája*. Pécs: Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2011. p. 8.

⁷ *ibid.*

⁸ McCabe, Janet – Akass, Kim (eds.): *Quality Television: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, 2007. Edgerton, Gary R. – Jones, Jeffrey P. (eds.): *The Essential HBO Reader*. Lexington: Kentucky University Press, 2008. A minőségi tévéről kelet-európai kontextusban: Imre Anikó: Minőség és televízió. *Apertúra* (2018 tavasz) <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/> (Utolsó letöltés: 2023. július 14.) Eichel, Roxana – Keszeg Anna: Paths to Quality Television in Eastern Europe. Where Do Hungarian and Romanian HBO Series Come From? *Cinéma & Cie* 21 (2021) nos. 36–37. pp. 101–123.

⁹ A *BeTipul* transznacionális adaptációiról bővebben: Ribke, Nahuel: Global Maladies, Local In Treatment: „Quality” TV Fiction Formats, Glocal Forms of Prestige, and Cumulative Cross-Cultural Dialogues. *International Journal of Communication* 10 (2016) pp. 2056–2073. Sela-Sheffy, Rakefet: Two-way cultural transfer: the case of the Israeli TV series *BeTipul* and its American adaptation



Terápia
(Nagy Zsolt)

tuma pontosan beleillik az HBO által képviselt minőségi vagy midcult keretbe. A terapeuta rendelőjében szó szót követ, de nem hagyományos akcióként történnek meg a dolgok („nem csinálni, hanem beszélni”). Egy napi vagy heti sorozat, szitkom, szappanopera nyilvánvalóan nem arra vállalkozik, hogy szereplőinek élvezetelése legyen a középpontban. A *Terápia* azonban kiterjesztett és széles spektrumú felületet tudott biztosítani a magánéleti problémák árnyalt bemutatásának.

Az azonban nem mindegy, hogy a karakterek milyen társadalmi háttérrel rendelkeztek, milyen környezetből jöttek. A társadalom peremén élők és a nonkonformista hősök felé kitüntetett figyelemmel forduló szerzői filmek, a felső középosztály életét pásztázó populáris filmek, illetve a társadalmi alsóbb rétegekből érkező szereplők és családok vitáit oly lelkesen bemutató kibeszélőshow-k és valóságshow-k koordinátarendszerében a *Terápia* markáns és saját pozíciót vett fel a középosztályú hősök lelki elakadástörténeteinek bemutatásával.

Pszichoterápia és önismereti munka: osztálykiváltság?

A lelki egészségnek komoly ára van. Szó szerint is forintosítható, bár nyilván nemcsak anyagiakban mérhető, hanem időbeli és egyéb erőforrásokban, így például érzelmi és önismereti munkában. Terápiára járni sok pénzbe kerül, és ez anyagilag, társadalmilag, de földrajzilag is behatárolja, hogy mely rétegek számára elérhető a pszichoterápia. Magyarországon az államilag finanszírozott ellátás kapacitása igencsak korlátozott, a magánrendelés pedig drága, továbbá kisebb településeken szinte alig elérhető, a terápiás foglalkozásokat elsősorban a városi (felső) középosztály tagjai engedhetik meg maguknak. Mivel a terápiás folyamat általában éveket vesz igénybe, stabil egzisztencia nélkül szinte lehetetlen belevágni.¹⁰ A terápia, az egyéni, párkapcsolati, családi problémákról, elakadásokról való beszéd azonban nemcsak anyagilag nem elérhető

In Treatment. *Media, Culture & Society* 39 (2017) no. 6. pp. 781–797. Perkins, Claire: Translating the television ‘treatment’ genre: Be’Tipul and In Treatment. *Continuum*, 29 (2015) no. 5. pp. 781–794.

10 „A módosabbak képesek rá, hogy olyan szolgáltatásokat vásároljanak, amelyek lehetővé teszik problémáik kezelését és elrejtését, a szegényebbek számára marad a pszichiátriai gondozók, a kizárólagosan gyógyszeres terápiák és bentlakásos otthonok zárt világa.” Verdes Tamás: Ugye nem akarok a pszichiátrián kikötni? https://ataszjelenti.444.hu/2014/10/03/ugye_nem_akarok_a_pszichiatrian_kikotni (Utolsó letöltés: 2023. július 14.)

a társadalom többsége számára. A mentális egészségről alkotott elképzelések, a témában zajló közbeszéd, a saját magunkról alkotott kép, az ezen témákról szóló (nyilvános) diskurzus paraméterei és lehetőségei szintén erősen korlátozzák és alapvetően befolyásolják, hogy egyáltalán kinek a számára merül fel – nem pusztán anyagilag elérhető opcióként – a pszichoterápia.

A terápia annyiban is a középosztályiség kérdése, hogy maga a terapeutává válás sem könnyű és nem olcsó folyamat. Ahogy azt Kiss Kata Dóra és Csabai Márta tanulmányának már a címe is jelzi: „Ez egy olyan szakma, amit megvásárolsz magadnak”¹¹.

A döntés tehát, hogy az HBO sorozata a fővárosban játszódik, különösen egyértelmű (még úgy is, hogy a magyar filmkultúra masszívan Budapest-centrikus). Legalább ennyire egyértelmű az is, hogy a sorozat hősei a közép- és felső középosztályból érkeznek. A *Terápia* célközönsége és társadalmi közege a szűk (és még tovább szűkülő) magyar középosztály – ha van a sorozatnak „terápiás funkciója”, akkor az ebben a közegben tud érvényesülni.

A midcult kulturális és társadalmi regisztereinek kapcsán gyakran előkerül, hogy ezen alkotások kitüntetett funkciója, (középosztályi) olvasóinak segítése privát problémáik megfogalmazásában, elbeszélésében és megoldásában.¹² Timothy Aubry *Az olvasás mint terápia* című 2011-es könyvében azt tárgyalja, mit tesz a kortárs amerikai irodalom a középosztályi amerikaiakért.¹³ Olyan regényeket elemez, mint a David Foster Wallace nemrég magyarul is megjelent monumentális műve, a *Végtelen tréfa* (*Infinite Jest*, 1996), Toni Morrison-tól *A Paradicsom* (*Paradise*, eredeti megjelenés: 1998), Khaled Hosseini-től a *Papírsárkányok* (*The Kite Runner*, 2003), vagy Anita Shreve regénye, *A Pilot's Wife* (*A pilóta felesége*, 1998). Aubry hangsúlyozza, hogy ebből a furcsa és heterogén listából a *Végtelen tréfa* inkább „felfelé lóg ki”, a *Papírsárkányok* pedig inkább lefelé. Mégis, nem győzi ismételni, hogy ezen műveket nem egyazon esztétikai érték vagy irodalmi minőség jegyében kívánja összekapcsolni. Nem azt akarja mondani, hogy ugyanazt az irodalmi minőséget képviselik. Inkább arra törekszik, mert ezt tartja ritkán

próbált, járatlan útnak, hogy a fenti könyvek közös pontjait megmutassa. Úgy gondolja, ezen alkotások mindegyike széles közönség igényeire tud választ adni, mégpedig oly módon, hogy a kulturális vagy társadalmi értelemben hátrányos helyzetből való kiszabadulás lehetőségeiről beszélnek. Mindezen az önmagában elég általános definíción túl Aubry a fenti alkotásokat midcult terápiás eszközként értelmezi, amelyek az elégedetlen, elbizonytalanodott és magányos amerikai középosztálybeli olvasók számára egyfelől a magánéleti elakadások feldolgozását és érzelmi-lelki problémáik hitelesítését segítik, másfelől a hasonló érzésekkel küszködő olvasók világában valamifajta közösséget is építenek.

A *Terápia* – témái, szereplői és megcélzott közönsége szempontjából egyaránt – szintén tekinthető egyfajta projekciós felületnek. Olyan sorozatnak, illetve olyan, a kulturális nyilvánosságban megnyitott új fórumnak, amely a középosztály hétköznapijainak, illetve az önformálás és önismeret gyakorlatainak problémáját veti fel, és ezen kérdések végiggondolását és tárgyalását segíti.

A sorozat főhőse, Dargay András (Mácsai Pál) stabil középosztályi egzisztenciával és évtizedes gyakorlattal bíró terapeuta. Az ő békés eleganciával berendezett lakása (majd később albérlete, legénylakása) a sztóri középponti helysík. A hét különböző napjain Dargay rendelőjét felkereső kliensek szintén minimum középosztályi háttérrel bírnak, de amúgy foglalkozás és élethelyzet szempontjából igen különbözőek. A lánykérés után, házasság előtt álló Laura (Marozsán Erika) kórházban dolgozik, a második gyerek vállalásának kérdésével és kapcsolatuk válságával szembesülő házaspár egyik tagja, Petra (Szamosi Zsófia) céges környezetben középvezető, a férj, Tamás (Nagy Zsolt) lovakkal dolgozik, vállalkozó. A kezdetben a biciklis balesete utáni kártérítés érdekében szakvéleményért a terapeutához forduló tornászlaný, Zsófi (Sztarenki Dóra) szintén jól szituált környezetből érkezik. A milliárdos vállalkozó, Abonyi Máté (Nagy Ervin), aki egy vidéki gyógyszergyár tulajdonosa és vezetője, egyenesen a felső középosztály reprezentánsa. Az ő sztórijának a kezdetén igazán élesen megjelennek a társadalmi és kulturális értékhierarchiák kérdései.

11 Kiss Kata Dóra – Csabai Márta: „Ez egy olyan szakma, amit megvásárolsz magadnak” *Fordulat* 15 (2022) no. 31. pp. 215–245.

12 Faulkner, Sally (ed.): *Middlebrow Cinema*. London – New York: Routledge, 2016.

13 Aubry, Timothy: *Reading as Therapy: What Contemporary Fiction Does for Middle-Class Americans*. Iowa: University of Iowa Press, 2011.

Abonyi Máté epizódjainak mindegyikében kulcsmotívum a pénz és a kiválóság. Beszédés, hogy ő az, akinél azt is látjuk, hogy fizet a terapeutának – és azt is, hogy mennyit (ebben az értelemben a sorozat tényleg „beárazza” a pszichoterápiát, ami a megismertetés, elfogadtatás lényeges aspektusa, ám egyben a társadalmi közeghez rendelés része is). A férfi az első találkozáskor hosszan kifejti, hogy ő mindig a csúcsra tör. Amikor terapeutát keresett (hangsúlyosan nem terápia céljából, hanem konzultációra), akkor szisztematikus piackutatást végzett, melynek eredményeképp megtalálta Dargayt, aki mindenki szerint a legjobb. Mert ebből nem enged. Neki mindenből a legjobb kell. A vállalkozó határozottan jelzi, hogy ő aztán mindenfajta tőkének a birtokában van. Nem pusztán kiemelkedő gazdasági, anyagi erőforrások felett diszponál, de a kapcsolati tőkéje is erős (pár telefon segítségével könnyedén leinformálta Dargayt). Mindezen túl a kulturális, valamint szimbolikus tőkéje is jelentékeny: éppúgy megvan a képzettsége és a tudása, miként a társadalmi presztízse (tévétől és gazdasági lapokból lehet ismerni, még ha a terapeuta nem is ismeri fel).

Ez az epizód azért különösen izgalmas, mert az első évad cselekményszálai közül ez az, amelyik a leghatározottabban eltér a forrássorozat cselekményétől. A *BeTipul* vonatkozó, keddi cselekményszálában egy izraeli vadászpilóta szerepelt, akinek sztorijában a bűntudat (egy gázai palesztin telep lebombázása és ártatlan gyerekek, felnőttek halála) volt az indítóesemény.¹⁴ A magyar változatban a vadászpilóta lecserélése egy hazai nagyvállalkozóra nem pusztán a „honosítás” erős gesztusa, de a rendszerváltás utáni társadalmi és gazdasági átalakulás reflexiójaként is figyelemre méltó változtatás.¹⁵ A még a nagyapja által alapított, majd államosított és a rendszerváltás után újra családi kézbe került gyógyszergyárat vezető férfi története

óhatatlanul a magyar nagypolgárság és a hazai nagyvállalozók ábrázolásának kérdéseit is felveti. Nem utolsósorban láthatóvá teszi azt is, hogy a *Terápia* világában miként kapcsolódik össze a privát és a társadalmi, hogyan mutatkozik meg az egyéni elakadások és a társadalmi problémák viszonya.

Egyéni, társas, társadalmi

Egy pszichoterápiás ülésekre, illetve a terapeuta és a kliens kapcsolataira fókuszáló sorozat kapcsán elég nagy természetességgel mondhatjuk, hogy annak célkeresztjében egyéni, illetve kapcsolati problémák állnak – legyen szó házastársak közötti kapcsolatáról, párterápiáról, szülők és gyermekek konfliktusokról, családi dimenziójú vitákról. Sokkal komplexebb kérdés azonban, hogy vajon lehet-e – és ha igen, mennyiben és hogyan – a *Terápia* kapcsán társadalmi dimenziókról beszélni? Pszicho és szocio kölcsönviszonya a pszichoterápiával foglalkozó szakirodalomban, illetve az elmúlt évtizedben a kritikai pszichológia körüli hazai vitákban is gyakran felmerült, különböző kontextusokban vizsgálva és értelmezve, hogy hol van a „társadalmi” helye a „pszicho”-tudományokban és -módszerekben.¹⁶ A kritikai pszichológia központi állítása, hogy a hagyományos, fősodorbéli pszichológia túlzottan egyénközpontú, és ezáltal kevésbé törődik a problémák társadalmi beágyazottságával. A hazai hétköznapi (köz)beszédben gyakran előkerülő terminus, az „egyéni szocprobléma” ambivalens megfogalmazása kapcsán Kovai Melinda elég sarkosan foglalta össze a helyzetet: „A pszichológia diskurzusában, ide értve az egyetemi képzés tartalmától a pszichoterápiák széles arzenáljáig minden olyan tudományos teóriát és technikát, amelynek neve pszicho- elöttaggal kezdődik, a »szo-

14 Érdekes, hogy nemcsak az amerikai remake, de a többi kelet-európai variáció is meghagyta a pilóta hőst, és csak kisebb lokális igazításokat végzett.

15 Szántó T. Gábor rövid recenziójában egyébként sajnálattal kommentálja az átirást, miszerint a sorozat zsidó, holokauszt-túlélő karaktere helyett egy recski fogolytábor túlélő apa konzervatív szemléletű fiát teszi meg az epizód hőségévé. Szántó T. Gábor: A magyar Terápia. *Szombat* (2013. március 1.) <https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/a-magyar-terapia> (Utolsó letöltés: 2023. július 14.)

16 Mária Dóra – Vida Katalin: Kritikai pszichológiát! A pszichológia intézményrendszere a kritikai pszichológia perspektívájából. *Imágó Budapest* (2015) no. 2. http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2015_2_Egyeni_szocialis_problema_szam/02_Mariasi-Dora_Vida-Katalin_Kritikai_pszichologia.pdf (Utolsó letöltés: 2023. július 4.) Éber Márk: A kritikai pszichológia programja – itthon. *Új Egyenlőség* (2017. március 1.) <https://ujegenloseg.hu/a-kritikai-pszichologia-programja-itthon/> (Utolsó letöltés: 2023. július 4.) Továbbá lásd a *Fordulat* folyóirat *Kritikai pszichológia. Lélek és kapitalizmus* című 2022-es összeállítását.

ciális» kizárólag »egyéni« lehet. [...] A pszichológia világában az egyénnek nincs társadalmi státusza, csak személyisége; a pszichológia világából magának a pszichológiának a társadalmi környezete sem látszik, ezzel a vakfolttal biztosítja ugyanis, hogy »független«, »objektív«, »univerzális« szakértő lehessen a »személyiség« problémáit illetően. A pszichológust nem érdeklik és nem is válaszol soha olyan kérdésekre, mint például: milyen pszichológiai következményei voltak a rendszerváltást követően a morális konszenzus teljes átalakulásának? a tömegessé váló létbizonytalanságnak?»¹⁷ Mindazonáltal Kovai is hangsúlyozta, hogy „maga a pszichológia is »eredendően« vak a társadalmiként érzékelt problémákra.”¹⁸

A pszichotudományok a XIX. század végétől kezdődően különösen fontos szerepet játszottak az önmagunkról alkotott kép alakulásában. Közép-Európa a múlt század első felében a pszichotudományok (így a pszichoanalízis) egyik központja volt. A század második felében, a szocializmus időszaka alatt azonban erősen beszűkültek a pszichológiai kutatások és a terápiás praxisok lehetőségei.¹⁹ A rendszerváltás utáni időszak tehát egyfajta visszatérés vagy újramegződés időszaka is volt tágabban a pszichológia, illetve szűkebben a pszichoterápiás gyakorlatok szempontjából, amikor a nyilvánosságban is egyre kiterjedtebb módon és hangsúlyosan jelent meg többek között a pszichoterápia és az önismereti munka. Ez az időszak a posztoszocialista világban egyben a globális neoliberalis gondolkodás térnyerésével is jellemezhető, márpedig az öngondoskodás és önmagaság teóriái a kapitalista (neoliberalis) világrenddel is szorosan összefonódnak. A globális kapitalizmus individualista beállítottsága az öngondoskodás kultúráját és az egyén felelősségét emeli ki: a hiba az egyénben van, változtatni az egyénnek – Neked! – kell. A self-made-man (globális kapitalista/amerikanizált) kultúrájában tehát messze nemcsak az önismereti munka ténye és annak társadalmi elfogadottsága az érdekes, hanem ennek az emberképnek és az egyéni-társas-társadalmi dinamikákról való gondolkodásnak a keretei is. A posztoszocialista Kelet-Európában az önismeret, öngondoskodás

és önségítés kérdése nyilván egészen más dimenziókban mutatkozik meg. A rendszerváltás után a globális neoliberalis kapitalizmus fő csapásirányába való becsatlakozás reménye előtérbe helyezte az önformálás individualisztikus koncepcióit – amely koncepciók nyilvánvalóan éles ellentétben álltak az államszocialista évtizedek közösségelvű értékrendjével. Az én menedzselése, a teljesítménykényszer nem pusztán az individualizáció logikáját erősítette, de a középosztály számára hozzáférhető stratégiák (mint a már említett pszichoterápiás foglalkozások) mentén volt elérhető. Mindez különösen érdekes variációban jelenhetett meg éppen Magyarországon, amelyet sok felmérés azonosított a leginkább individualisztikus értékrendűként a régióban.²⁰

Amennyiben a *Terápia* kapcsán a magánéleti problémákon túlmutató kérdésekről, illetve valamifajta kulturális hovatartozás vagy kulturális önazonosság dimenzióiról kívánunk beszélni, a felismerhetőség és a kulturális közelség kérdéseit tartom fontosnak kiemelni. Felismerhetőség alatt azt értem, hogy egy adott filmben vagy sorozatban, ebben az esetben tehát az HBO-féle *Terápiában* milyen jelek, mi-féle markerek és milyen módon segítik azt, hogy a nézők a történetet össze tudják kapcsolni a saját életükkel, körülményeikkel, problémáikkal, a saját hétköznapi világukkal. Szemben például az izraeli forrásokkal, amely legelső snittjével rögtön belső térben, a rendelőben, a kanapén ülő és zokogó nő félközeliével indít, a HBO mindegyik közép-európai adaptációja az adott város jobbjára pontosan azonosítható külső helyszínén kezdi a történetet. Ez épp a magyar változatban a legmarkánsabb (talán nem függetlenül attól, hogy a régióbeli verziók közül ez készült el legutolsóként), amelyben a hajnalban a Szabadság hídon magas sarkú cipőben kóválygó főhős képei indítják el és helyezik el térben is pontosan a sztorit. Javarészt azonban nem ilyen direkt megoldásokról van szó, hanem akár az öltözködés, a tárgyak vagy a szóhasználat apró jelzéseiről. (Ahogy a Zsófi, a tornász lány balesetéről szóló jegyzőkönyvet lapozgató terapeutát olyan képkivágatban látjuk, amely-

¹⁷ Kovai Melinda: Egyéni szociális probléma. *Imágó Budapest* (2015) no. 2. http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2015_2_Egyeni_szocialis_problema_szam/01_Szerkesztoi-Bevezeto_Kovai-Melinda.pdf (Utolsó letöltés: 2023. július 4.)

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ Kovai Melinda: *Lélektan és politika*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan, Budapest, 2016. K. Horváth Zsolt: *Mérei Ferenc I–II*. Budapest: Korall Társadalomtörténeti Egyesület, 2022.

²⁰ Beluszky Tamás: Értékek, értékrendi változások Magyarországon 1945 és 1990 között. *Korall* (2000 nyár) no. 1. pp. 137–154.



Terápia
(Nagy Ervin)

ben jól látható a papíron a Budapesti Rendőr-főkapitányság fejlődése.) Azaz, különösen érdekes megfigyelni, miként jön létre egy kódrendszer, amelyben annak ellenére egyértelmű, hogy ismerős világban mozgunk, hogy az epizódok elsősorban többsége belső térben játszódik.

A felismerhetőség másik, az előzővel szorosan összekapcsolódó dimenziója a sorozatban előkerülő társadalmi problémák, értékek és jelenségek kérdése. A 2010-es évek első fele, amikor az HBO Europe helyi gyártású produkcióival megjelent Kelet-Európában, nemcsak a streaming-korszak hajnala miatt érdemes. Ezekben az években söpört végig a régió a 2008-ban indult globális gazdasági válság. A hitelek, egzisztenciák, munkahelyek megroppanása messze nemcsak az alsó társadalmi rétegeket, hanem a középosztályt is érintette: mondhatni, ezek azok az évek, amikor a középosztály „észlelési horizontján”, személyes problémaként is megjelenik az egzisztenciális bizonytalanság. A 2008 utáni válság az Abonyi Máté-féle történet-számban közvetlenül is megjelenik, de ezen túl is azt gondolom, hogy a sérülékenység kérdése mentén a *Terápia* az egyéni, magánéleti problémák tágabb társadalmi környezetét, a 2010-es évek átalakuló társadalmi klímáját is érzékelteti.

Visszatérve a kulturális közelség, azonosíthatóság és ismerettség dimenziójára, azt gondolom, hogy a transznacionális remake vagy adaptáció problémája ebből a szem-

pontból is különösen érdekes. Hiszen a magyar változat elkészítése során a produkciós és fejlesztési környezet adaptációs gyakorlatától kezdve (írószoja, gyártási munkakultúrák egyeztetése az HBO nemzetközi központjának elvárásai és a hazai gyakorlatok között) az egyes karakterek és történet-szálak kibontásának és megjelenítésének írói és rendezői, alkotói gyakorlatáig a munka fókuszpontjában éppen a felismerhetőség tétele, a kapcsolódás, az adaptáció és a lokalizáció kérdései és lehetőségei állnak. A *Terápia* éppen a sorozat remake-jellege, az elkészítés közvetlen közegét jelentő kulturális fordítás és adaptáció okán teszi láthatóvá azokat az aspektusokat, amelyek révén egyes epizódjai, szereplői vagy cselekményszálai nem pusztán egyéni vagy társas problémák megmutatásaként, az érzelmekről való beszámolás, az önismeret és őszinteség kérdéseinek individuális szinten való tárgyalásaként, hanem társadalmi jelenségek megmutatásaként is értelmezhetők.

Vegyük példaként újra az első évad második cselekményszálának főhősét, Abonyi Mátét. Ahogy azt több helyen is kifejtették a magyar változat alkotói, elég egyértelmű volt, hogy egy ilyen karakter nehezen lenne felismerhető vagy behelyezhető kortárs magyar közegbe. Át kellett tehát alakítani. Lényeges, hogy a figura egyfelől a maskulinitást, másfelől egyfajta hősiességet vagy sikernarratívát képvisel. Gígor Attila egy interjúban arról beszélt, hogy ezeknek a karakterjegyeknek leginkább sportolók fe-

lelnének meg. Mivel azonban a sorozat egy másik cselekményszálának egy fiatal tornászlány a főszereplője, egyértelmű volt, hogy hogy más foglalkozást kellett keresni. Így alakult ki annak a sikeres vállalkozónak a figurája, aki egy régi családi vállalkozás élén lett sikeres. Az abonyi gyógyszergyár már a szocializmust megelőző időkben a család tulajdonában volt. Ezt követően azonban államosították, és a rendszerváltás után került újra családi tulajdonba – Máté pedig sikeresen felvirágoztatta a gyárat. Ebben a háttérstoriban több dolog is érdekes: egyfelől az, hogy miként kapcsolódik itt a traumatikus családi történet a főhős karakteréhez. A forrásműben a pilóta szülei holokausz-túlélők, a magyar változatban pedig Máté családja a sztálini időszak kitelepítésének az áldozata. Másfelől, ahogy már említettem, a gyógyszergyárat is erősen megütötte a 2008-as válság. Máténak csoportos elbocsátások keretében sok munkavállalójától kellett megszabadulnia. Köztük volt az a mérnök is (két kisgyerek édesapja – ebben a tekintetben Máté tükörképe, miközben társadalmi pozícióban egészen másutt helyezkedett el), aki az egzisztenciája és családja tönkretételéért Mátét tette felelőssé. A férfi kiirtotta a családját, majd maga is öngyilkos lett. A középpontban itt tehát egyfelől egy családi és egyéni sikertörténet, mondhatni a nemzeti kapitalizmusnak a 20. századi rendszereken keresztül ívelő példája áll; másfelől egy olyan jelenbeli politikai, társadalmi és gazdasági válság, a 2008 utáni globális krízis, amely, ahogy a világon mindenütt, úgy Magyarországon is, alsó, felső, és középosztályú családok sokaságának az életét roppantotta meg. Ilyen értelemben a válság és a válságra adott reakció témája igazán élesen merül fel, másfelől pedig megformálódik az a kérdés is, amelyet méltán nevezhetünk a rendszerváltás utáni magyar társadalom és politika egyik alapvető kérdésének: hol húzódnak az egyéni, illetve a társadalmi felelősségvállalásnak határai?

A *Terápia* természetesen nem bontja ki részletesen, csak jelzi ezeket a szálakat. Ilyen jelzések közé tartozik a második évadból a pánikbeteg politikus figurája, vagy épp a harmadik évadból a feleségét gyászoló, Budapestre költöztetett székely férfi története. Ezek a karakterek a társadalmi-politikai-földrajzi tér összekapcsolódó szempontjai mentén árnyalják és bővítik a sorozat világát – és mu-

tatnak példát a közös ügyekről, a közösségről, az egyéni, társas és társadalmi kérdésekről való gondolkodás lehetőségeire.

Hazatalálások

„Mik a szabályok?” – kérdezi Abonyi Máté a terapeutánál tett első látogatásakor. Mik a szabályok? Hol húzódnak a határok? Átléphetők-e és ha igen, milyen következményekkel a keretek? Ezek általában is a *Terápia* fő kérdései. Ahogy a rendelőbe látogató klienseknek, úgy a „sérült gyógyító” jungi terminusának illusztrációjaként működő Dargay Andrásnak is megvannak a maga démonjai. Nemcsak párkapcsolatában vagy kamaszlányával való viszonyában, illetve a klienseivel kapcsolatban, hanem a múltját, így az apjával való viszonyát vagy kollégáival, mentorával való kapcsolatát tekintve is. Dargay hiába szeretné mindegyik kliensét megmenteni, ez sem sikerül, és közben a házassága is válságba kerül. Ebben nemcsak az az érdekes, hogy vajon mennyiben tipikus terapeuta Dargay András. A rá jellemző határsértések, a szabályok és a keretek átlépése kevésbé általánosítható. A segítő kapcsolat és az önmegértés, a saját magunkra, a vakfoltjainkra való rálátás kérdései azonban igen lényegesek. A *Terápia* a dialógus, a rákérdezés, az egyéni-társas, kulturális és társadalmi tranzíció és tranzakció tereinek és lehetőségeinek megmutatásával jelölt ki és teremtett saját helyet magának a kortárs magyar médiatérben. Tranzíció és tranzakció: állapotváltozások, illetve személyek és pozíciók közötti műveletek, talán ez a két vezető dinamika a sorozat kapcsolatrendszereiben. A magénéleti problémák és elakadások kibeszélései, az egyéni vakfoltok feltárása, személyközi, társas viszonyok komplex megmutatása – és mindennek az elhelyezése az itt-és-most magyar társadalmi (elsősorban középosztályi) és kulturális terében. Jean Chalaby a televíziós formátumokat eredendően transznacionális kulturális termékként írja le, mivel „egy műsor csak akkor válik formátummá, ha a származási országán kívülre adaptálják.”²¹ A *BeTűpöl* transznacionális adaptációi kétségkívül formátummá tették az eredeti koncepciót és a forrásművet. A multinacionális HBO által gyártott

21 Chalaby, Jean K.: The making of an entertainment revolution: How the TV format trade became a global industry. *European Journal of Communication* 26 (2011) no. 4. pp. 293–309. id. h. p. 295.

magyar *Terápia* pedig úgy vált transznacionális kulturális terméké, hogy lokális, mondhatni nemzeti relevanciájú kérdéseket tett fel. A *Terápia* epizódjai és évadjai alaposan bejárták a felismerhetőség és az ismerőssé alakítás útjait. A HBO sorozata a rendszerváltás utáni átalakulás nagy elbeszéléseit és drámáit hozza le az egyéni és társas szintre. Még közelebbről: a sorozat a 2008 utáni magyar és kelet-európai társadalmi klíma változását, egyéni sorsokat és életutakat befolyásoló hatásait demonstráló, karaktervezérelt közösségi történetét mutatott újat. A nemzetközi, transznacionális adaptáció lehetőségeit felhasználva tudott egyedi, sajátos és helyi lenni.

Balázs Varga

Self-awareness and public knowledge Cultural and social registers in the series *Terápia*

The study analyses *Terápia* (*Therapy*), the Hungarian version of the Israeli series *BeTipul*, from the perspective of cultural proximity and local social-cultural contexts. The series, produced by HBO Europe, is analysed as a midcult piece that raises questions of individual and social self-awareness in the context of post-socialist Hungary and the Hungarian middle class. The essay focuses on aspects that show how and to what extent the series can contribute to broadening and opening up (public) discourses about individual psychological and emotional problems in a changing cultural and social climate. Beyond this, the author argues that the series, as a cultural remake, also presents questions of cultural adaptations. In addition to talking about individual problems, *Terápia* highlights crucial local cultural and social issues, such as the vulnerability of the (post-socialist) middle class.

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

Felhívás cikkekre

A Metropolis filmelméleti és filmtudományi folyóirat

2024/2. SZÁMÁT GYARMATHY LÍVIA MUNKÁSSÁGÁNAK SZENTELI.

A lapszámban Gyarmathy munkásságát szeretnénk minél több szempontból, sokféle elméleti aspektus alapján megvizsgálni. Reméljük, hogy a lapszám alkalmas lehet arra, hogy a sokszínű kutatói érdeklődések mentén izgalmas képet rajzoljon ki filmművészetünk e meghatározó, de a kritikai feldolgozottság szempontjából igen elhanyagolt alakjáról.

Felhívásunkra olyan, a Metropolisban megjelentetésre alkalmas, 35–40 000 karakter terjedelmű, tudományos igényű cikkek tervét várjuk, amelyek Gyarmathy életművét, annak bizonyos filmjeit, filmsoportjait vizsgálják.

A jelentkezőktől a tervezett cikk 1500–2000 karakter terjedelmű absztraktját, a szerző rövid szakmai bemutatkozását (max. 1000 karakter) a metropolis@metropolis.org.hu e-mail címen várjuk 2023. június 30-áig.

A közlésre elfogadott tervek alapján a cikkek leadásának várható határideje 2023. szeptember 30. lesz.

Kérjük, hogy juttassa el ezt a felhívást olyan kutatóknak, diákoknak, PhD-hallgatóknak, akiket érdekelhet a téma!

A Metropolis szerkesztői
www.metropolis.org.hu

Nagy Eszter

„Ez egy új szerep volt, beleértem”

Kortárs magyar férfiközpontú romantikus-

komédia-sorozatok: elbeszélés, család és férfiszerepek a *Válótársakban* és a *Mintaapákban**

A romantikus komédiák világától nem idegenek a különböző áruhák, szerepjátékok, maszkviselések, színlelések – már a műfaj olyan Shakespeare-től eredeztethető alapdarabjaiban, öspéldányaiban, mint a *Sok hűhó semmiért*, *A makrancos hölgy*, az *Ahogy tetszik* vagy a *Vízkereszt, vagy amit akartok* is megtalálhatóak voltak magukat a hön áhitott pár elnyerése érdekében férfinak kiadó nők, szolgálónak kiadó urak és úrnak kiadó szolgálók. Nincs ez másképp a műfaj kortárs mozgóképes darabjaiban sem: egy dinnye szalad át fejvesztve a városban a *Mintaapák* (2019–2021) nyitányában, egy magába zuhant indián áll egyedül az iskola előtt a *Válótársak* (2015–2018) második epizódjában. Hasonló expozíciója két hasonló sorozatnak. Azonban ezek a férfiak nem azért öltenek magukra nevetséges maskarákat, hogy egy bonyolult udvarlási játszma részeként közelebb kerüljenek a meghódítandó nő szívének elnyeréséhez: apákat látunk, az apaszerepben görcsösen helytállni kívánó, mégis felelőtlen, sőt gyerekesen viselkedő elvált apákat, akik legnagyobb igyekezettel próbálnak továbbra is jelen lenni gyerekeik életében, bármi áron a kedvükre tenni, még ha közben megalázó szituációkba keverednek is.

48

Ezen nyitómozzanatok már jelzik is számunkra a fenn említett kortárs magyar romantikuskomédia-sorozatok elmozdulását a műfaj hagyományaitól: nem a pár-ra találás, hanem a párhoz való visszatalálás, nem a családalapítás, hanem a család egybetartása, nem az esküvő, hanem a válás kerül ugyanis a középpontba. Az áhitott pár kiérdeklése, elnyerése felé tartó filmes történetek lineáris célorientáltságával szemben a sorozatok mellérendelése, epizodikusabb elbeszéléstechni-

kája több, különböző párkapcsolati szakaszban álló, nem feltétlenül egy egyértelműen bekövetkező boldog befejezés felé tartó szerelmespár életét követi nyomon akár hosszú hónapokon, éveken át, a hangsúlyt sokkal inkább egyfajta folyamatiságra helyezve, melynek tétje: képesek lesznek-e a különböző párok a kortárs folyamatosan változó, heterogén párkapcsolati szintéren és szerelmi kultúrában a megpróbáltatások ellenére is visszatérni egymáshoz, vagy végleg kiadják egymás útját, és új társ után néznek. Ennek a tanulási, önkeresési, reflexív folyamatnak különböző figyelemre méltó aspektusai is felmerülnek a sorozatok előrehaladtával, így az identitás, ezzel összekapcsolódva a műfaj hazai mintáinak erőteljes férfiközpontúsága miatt a maszkulinitás, valamint a család és a gyerekek szerepének kérdése is. Érdemes lehet tehát a *Válótársak* és a *Mintaapák* karaktereinek, karakterfejlődéseinek, valamint narratív íveinek közelebbi feltárásával megvizsgálni a sorozatokra jellemző narratív sajátosságokat (úgy mint a több egyenrangú, mellérendelt cselekményszál párhuzamos mozgatása, az epizodikusság, a hosszan fenntartott cselekményvilág, a történet előrehaladása helyett a karakterek közötti viszonyra irányuló fókusz és a gyengébb célorientáltság) kihasználva mit állítanak ezek az alkotások kortárs párkapcsolatokról, házasságról, maszkulinitásról és férfiszerepekről, valamint a család fontosságáról.

*A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig* című kutatás keretében készült.

Kortárs magyar romantikus-sorozat-határozó

A magyar sorozatok már a hazai sorozatgyártás hőskorától számítva fontos terepül szolgáltak a műfaji filmtermés színésítésére: ami ugyanis a szerzői film hegemoniája miatt kiszorult a mozivásznakról, az képes lehetett sorozatformátumban tovább élni. Míg azonban az 1960-70-es években induló sorozatok valóban színes műfaji palettával is dolgoztak – animációs alkotásoktól kezdve a kosztümös irodalmi adaptációkon át akár sci-fi-próbálkozásokig is –, addig a 2010-es évek sorozatreneszanszának rohamtempóban felfutó, többnyire kereskedelmi televíziós gyártásban készülő darabjai a magas nézőszámok reményében szinte kizárólag a magyar filmgyártás hajnala óta töretlen népszerűségnek örvendő vígjáték és a kortárs sorozatkulturában legnagyobb számban jelen levő bűnügyi műfajok variációi mentén mozognak.

A kortárs sorozatszintér két vezető műfaja gyakran kombinálódik is, ahogy a csetlő-botló hősök a törvényes keretektől egyre távolodó, alvilági alakok útját keresztező kalamajkába keverednek (*Keresztanyu* (2021–2022), *Jófiúk* (2019)), de a vígjáték műfaján belül több alkategória is kirajzolódni látszik. A két legmeghatározóbb vígjátékalműfaj tehát *A mi kis falunk* (2017–) népszerűségét meglovagoló, a vidékiek ügyeskedéseiben rejlő helyzetkomikumokra építő falusi vígjátékok (*Drága örökösök* (2019–2020), *Bödörék* (2020), *Doktor Balaton* (2020–2022)), valamint a családi-párkapcsolati tematika mentén szerveződő különböző romantikuskomédia-variációk. Ez a két jelentős vígjáték-tendencia tökéletesen tükrözi a műfaj ezredforduló utáni nagyjátékfilmek darabjainak alapvariánsait, visszatérő közegeit és jellegzetes karaktertípusait is: úgy az ügyeskedéseiket ügyetlenkedésbe fordító, alsóbb társadalmi rétegeket képviselő férfikompaniák, kisközösségek (*Üvegigris* [Kapitány Iván – Rudolf Péter, 2001], *Argo* [Árpa Attila, 2004]), mint a felső középosztály kozmopolita miliójéhez tartozó, individualista romantikus párok (*Csak szex és más semmi* [Goda Krisztina, 2005]), *S.O.S. szerelem!* [Sas Tamás, 2007]) történeteit. Azonban a romantikus komédia műfajával dolgozó sorozatok a filmekben látottaktól elszakadva képessé váltak arra, hogy letérjenek a műfaj mozifilmes képviselői által

kijelölt útról, és valóban árnyalják a filmtermés által kialakított műfaji tendenciákat, műfaji jegyeket.

A sorozatok között ugyanis találkozhatunk tematikai újdonságokkal: ifjúsági, coming-of-age történetekkel, például az *Egynyári kaland* (2015–2019) Balatonnál nyaraló, később a budapesti felnőttlében helytállni igyekvő fiataljainak szerelmi kalandjain keresztül, vagy éppen az egymásra találás helyett fő mozgatórugóként a választ működtető történetekkel, mint az *Ízig-vérig* (2019) házastársi és gasztronómiai csatározásai, vagy a *Csak színház és más semmi* (2016–2019) színházi bemutatójának színpalái mögött húzódó magánéleti válsága. De a műfaj hazai változatainak férfiközpontúságától elszakadva női főhősök is sokkal nagyobb teret kaphatnak: ide sorolható például a klasszikus esküvőtopossal játszó *Oltári csajok* (2017–2018), a Bridget Jones-féle szingli létformát megragadó *200 első randi* (2018–2019), vagy a formabontóbb idősebb nő-fiatalabb férfi közti kapcsolatot tematizáló *Korhatáros szerelem* (2017–2018). Továbbá, mivel a sorozatformátum lehetőséget ad több pár és történet-szál párhuzamos mozgatóására, így még egy férfi főhős mellett is hangsúlyosabb lesz a női szemzőg jelenléte, mint ahogy például az *Apatigris* (2020–) lányait egyedül nevelő, középkorú címszereplőjének párkapcsolati próbálkozásai mellett lányai is önálló személyiségként, önálló történet-szálakkal vannak jelen.

A tematikai újdonságokon túl a sorozatformátum nyújtotta elbeszélésmódban is rengeteg olyan lehetőség rejlik, amelyek képesek lehetnek színésíteni a nagyjátékfilmek romkomok által megalapozott műfaji palettán. Annak bizonyítására, elemzésére, hogy milyen új utakat nyit meg a sorozatbeszélés a magyar romkomok előtt, érdemes azt a két sorozatot mintául véve megvizsgálni, amelyek legközelebb állnak a nagyjátékfilmeken tapasztalathoz. A magyar romantikus komédiákat illetően gyakran találkozhatunk ugyanis azzal a kritikai észrevétellel, hogy a mintaadó hollywoodi romantikus komédiákkal szemben a hazai változatok ezt a hagyományosan női nézőközönséget célzó, női főhöst és annak női nézőpontját középpontba állító műfajt a magyar nézői elvárásoknak megfelelően olyan férfiközpontú vígjátékmintázatok mentén fogalmazták újra, amelyek leginkább a férfi célközönség igényeinek kielégítését tartják szem előtt¹ – ennek

¹ Részletesebben a témában: Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 66–79.

a férfiközpontúságnak pedig a leghűségesebb televíziós továbbélései a 2010-es évek sorozathullámának egyik nyitódarabja, a *Válótársak* és az évtized végén indult napi sorozat, a *Mintaapák* lesznek.

A 2019-től 2021-ig futó *Mintaapák* egy naponta jelentkező családi vígjátéksorozat, melyben a nézők négy, egymással szoros kapcsolatban álló család életét követhetik nyomon, középpontban a címszereplő négy mintaapával: Gézával, a nagycsaládos, válás szélére sodródó, konzervatív exfocistával, Mikivel, a két család között ingázó, jószándékú mamlással, Szabival, a felelősségtől irtózó, sármos sztárügyvéddel, és Tamással, a megözevgyült, egyedülálló állatorvossal. Mind a négy központi karakternek akad egy-egy számára kirendelt női társa is, akik egyszerre működnek önálló akarattal, önálló személyiséggel és önálló történetzással rendelkező, önmagukban is érdekes saját egyéniségekként, és egyszerre a férfikarakterek tanulási folyamatát előremozdító, ösztönző tényezőkként is.

A 2015-ben indult, majd 2018-ban végéhez érő *Válótársak* három párkapcsolati válságba jutott férfi életét és megpróbáltatásait mutatja be: a csapodár Bálintot állandó hűtlenségét megelégedő felesége hagyja el, Dávid elhidegült házassága miatt kénytelen elköltözni otthonról, Joci pedig a családalapítási lázban égő barátnőjétől menekül. A három férfi közös otthonba kényszerül, hogy egymást támogatva próbálják átvészelni a mindhármuk életében bekövetkező zavaros, átmeneti időszakot – azonban hamar rájönnek, a szabad férfilét talán még kecsgetetőbb is számukra, mint visszatérni a monogám párkapcsolat béklyói közé. A *Válótársak* tehát a *Mintaapák*hoz képest közelebb esik az ezredforduló után felfutó, angolszász mintájú romantikus szexkomédiákhoz² (mely alműfajban a komé diaelemeket főleg a – gyakran félreértett vagy viszonzatlan – túlfutott szexuális vágyból eredő helyzetkomikumok szolgáltatják, valamint visszatérő elem a férfibarátságban rejlő értékek győzelme a heteroszexuális szerelem fölött), ezzel párhuzamosan pedig a hazai romkom-gyártás még kendőzetlenül szexistább korai darabjaihoz is: hiszen a romantikus szex komédiák sajátossága éppen a férfiközpontúság, ami a magyar romantikus komédiákat illetően nemhogy kuriozitás, de méginkább alapvetés. A *Mintaapák* erős, kidolgozott és komplex jellemű női karakterei-

hez képest a *Válótársak* sokkal felszínesebb, sablonosabb nőalakokkal dolgozik, akik vagy a párkapcsolati elköteleződéstől rettentik el hőseinket, vagy csak vágykielégítés céljából meghódítandó, egyszer használatos szextárgyként szolgálnak számukra. Így míg a *Mintaapák*ban a családi értékek állítottak előtérbe, addig a *Válótársak*ban a férfiak közötti homoszociális kapcsolat, a saját férfiasságuknak túlhangsúlyozása, és ennek legfőbb eszköze, a szex kerül a középpontba.

Első ránézésre a két sorozat tehát több elemében is kapcsolódik a hazai nagyjátékfilmekben látott romantikus komédiákhoz, a sorozatformátum hordozta narratív sajátosságok azonban új, komplexebb ábrázolások felé mutatnak.

Egymás mellé rendelve

A 2000-es évektől elszaporodó romantikus komédiáink, majd őket a 2010-es években követő televíziós társaik nem meglepő módon alapvetően ugyanarról a töről fakadnak: hiába mindkét sorozat külföldi (a *Válótársak* holland, a *Mintaapák* pedig argentin–szlovák) adaptáció, a történeteket hazai környezetre, magyar viszonylatokra átültető alkotógárdák könnyen az elődökhöz hasonlatossá formálták őket. A *Válótársakat* jegyző Köbli Norbert forgatókönyvíró neve kapcsolható olyan korai romkomelemekben is bővelkedő alkotásokhoz, mint az *S.O.S szerelem!*, a *9 és ½ randi* (Sas Tamás, 2008) vagy a *Made in Hungária* (Fonyó Gergely, 2009), a *Mintaapák* vezető dramaturgja a hazai romantikus komédiák mintaadó alapművét, a *Csak szex és más semmit* író és rendező Goda Krisztina, de a forgatókönyvírók között pár epizód erejéig feltűnik még Orosz Dénes is, akihez a műfaj nagyjátékfilmes darabjai közül a *Poligamy* (2009), a *Coming out* (2013) és a *Seveled* (2019) köthető. A sorozatok cselekményeit előregördítő és bonyolító írógárda mellett a főszerepben látható színészek is többször megfordultak már a műfajba sorolható hazai alkotások valamelyikében, így a magyar színészek által behozott intertextuális háló miatt is működhetnek a sorozatok a külföldi liszensz ellenére a magyar filmekhez viszonyított relációban. A *Mintaapák* esetében példá-

² Thompson, Lauren Jade: A Subject for the Noughties: An Unmarried Man. In: Thompson: *Becoming What Women Want: Formations of Masculinity in Postfeminist Film and Television*. Coventry: University of Warwick, 2012. pp. 272–366. id. h. p. 282.

ul Fenyő Iván Gézája megidézi a színész faragatlanabb, figyelmetlenebb, saját férfiasságát mindennél többre becsülő, a nőkkel meglehetősen érzéketlenül viselkedő romkomszerepeit (*S.O.S szerelem!*, 9 és 1/2 randi), Mészáros Béla továbbviszi a *Seveled* kissé szétszórt, jószándékú hazugságokkal lavírozó főhősét Miki karakterében is, Szabi a Klem Viktortól gyakran látott (*Kölcsönlakás* [Dobó Kata – Gulyás Buda, 2019]) gazdag, öntelt, nőcsábász romkomférfi megtestesítője – egyedül Szabó Kimmel Tamás lesz a négy főszereplő közül, akitől a romantikus-komédia-elemeket is tartalmazó zenés filmjeitől (*Made in Hungária*, Pappa Pia [Csupó Gábor, 2017]) eltérő típust, a merész és aktív individualista helyett egy szelíd, megbízható jófiút láthatunk Tamás személyében. Azonban a sorozat alapfelállását érdekesen bonyolító körülmény, hogy az előbbiekben ismertetett, induló szereplőgárda a második évadra szinte teljes mértékben lecserélődik: Géza a csökönyös alfahímiből Kamarás Iván alakításában szigorú, elvhű apafigurává válik, Makranczi Zalán elegáns sármja komolyságot és felelősségteljeséget kölcsönöz Szabinak, a nyugalmat és biztonságot sugárzó Száraz Dénes pedig a Szabó Kimmel Tamásban rejlő lobbanékonyssággal, nyughatatlansággal szemben visszatereli Tamás karakterét az első évad végi megingások után a sorozat elején felvázolt pozitív irányba.

A hasonló alkotógárda hasonló történetvezetést is eredményez. A hazai nagyjátékfilmek romantikus komédiák által megalapozott történeteséma némi változtatásokkal, de továbbél a férfiközpontú sorozatokban is: egy megállapodni, megkomolyodni nem tudó és nem is akaró, döntései mellett nehezen elköteleződő, sodródó szívtipró férfikarakter találkozik egy számára ideális társként feltűnő, a korábbi kalandjai közül kiemelkedő, nehezebben megszerezhető nőkarakterrel, ennek a találkozásnak hatására kimozdul nyugalmi állapotából, és rájön, hogy változtatnia kell egy alapvető, de negatív személyiségjegyén, értékrendjén, életmódján annak érdekében, hogy kiérdemlje az áhított nőt, és méltó, felelősségteljes társa lehessen. A filmek lineárisabb történetvezetésével és egyértelműbb célorientáltságával szemben azonban a sorozatok több szempontból is képesek kissé megbolygatni a filmekben

megalapozott sémákat, melyekkel a tárgyalt sorozatok képessé válnak új utakat nyitni a hazai férfiközpontú romkonnarratívákban.

Amikor az ezredforduló körül felütötte a fejét Magyarországon a romantikus komédia mint legújabb népszerű vígjátékvariáció, a mintaadó angol-szász területeken már évtizedes hagyománnyal, megszilárdult formákkal és visszatérő hősötípusokkal rendelkezett, mint például az erős, független karrierista vagy a csetlő-botló szingli. Ehhez képest itthon nemhogy mostanáig sem sikerült egyik sztereotipikus női hős sem méltó módon átörökíteni³, de mire mi a műfaj alappilléreinek lerakásáig eljutottunk, addigra a nyugaton már az *Igazából szerelemmel* (Richard Curtis, 2003) fémjelzett többszereplős, több párhuzamos szálon futó romkomok váltak meghatározókká. Ezekben a filmekben a shakespeare-i, majd leginkább Woody Allen-i hagyományokat követve több különböző pár kapcsolatának alakulását követhetjük nyomon – a korai darabokban a szereplőket még baráti viszony vagy rokoni kapcsolat fűzi egymáshoz, a 2010-es évekre azonban sokszor már csak a pusztán véletlen műve, ha történetszálai keresztezik egymást, miközben a különböző életkorú és élethelyzetű hősök próbálnak a kortárs szerelem útvesztőiben boldogulni. Ez a forma – bár az operetthagyománynak köszönhetően romkomjainkban gyakran végigkísérhetjük két kapcsolat, egy hősszerelmes és egy komikus pár közötti érzelmek alakulását, valamint beszélhetünk olyan többszereplős kísérletekről is, mint a *Nejem, nőm, csajom* (Szajki Péter, 2012), a *BÚÉK* (Goda Krisztina, 2018) vagy a *Kölcsönlakás*, de – igazán a sorozatoknak köszönhetően tudott itthon is megvalósulni. Így a többszereplős romkomok mintáinak feleltethető meg a *Válótársak* és a *Mintaapák* is: mindkét sorozatban egy hasonló élethelyzet, a gyakori explicit szexuális tartalmak miatt magas korhatári besorolást kapó *Válótársak* esetében a feleségüktől való menekülés, a napi családi sorozatként futó *Mintaapák*ban pedig a szoros családi kötelékek, valamint a gyerekek nevelődési élettere az alapja a középpontban levő férfitársaságok szerveződésének és történetszálai összefonódásának.

A többfős szereplős narratíva egyfajta diverzitás ígéretét is magában hordozza a főszerepben több különböző életkorú, társadalmi osztályú, szexualitású, etnikumú pár

3 A kísérletekről Havas Júlia ír bővebben: Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 66–79.



Mintaapák
(Vida Bálint, Kamarás Iván)

bemutatásával, azonban sem a *Válótársak*, sem a *Mintaapák* nem él ezzel a lehetőséggel. Bár a nagyjátékfilmes romkomok szinte kizárólag szórakoztatóiparban dolgozó hőseihez képest nagyobb foglalkozásbeli változatosságot tapasztalhatunk, a karakterek többsége mégis jómódú, közép- vagy felső középosztályhoz tartozó, középkorú, családos ember egy-két gyerekkel, így mindegyik pár esetében ugyanazt a heteroszexuális szerelmet megtámogató narratívát láthatjuk. Némi sokféleséget egyedül az eltérő párkapcsolati szakaszok ábrázolásában tapasztalhatunk. A *Válótársak* esetében míg Dávidék és Bálinték is hosszú házastársi viszonyt és két gyereket tudhatnak maguk mögött, addig Jocinak Szonja az első kapcsolata, így az ő esetében a sorozat tétje éppen az lesz, hogy akar-e ő is oda jutni, ahova Dávid és Bálint jutottak a többéves házasság és a gyerekek után – vagy azt látja inkább tőlük, hogy nem érdemes elköteleződni egyetlen nő mellett, mert az úgyis csak váláshoz vezet?

A *Válótársak* és a *Mintaapák* esetében a több párhuzamos családi és párkapcsolati szituáció azt is eredményezi, hogy míg a narratív fókusz valóban a férfi főhős hódítási kísérletein és önértékelésén lesz, mégis a nagyjátékfilmekben látottaktól eltérő alapszituációkkal találkozhatunk:

a két sorozatban ábrázolt párok esetében ugyanis nem annyira a párra találás, sokkal inkább a párhoz való visszatalálás, a házasság megmentése, a hibák belátása és az egymásért való fejlődés lesz a szerelmi történetek motorja. A (külön)válás tiszta lapként szolgálhat a romantikus pár számára, akik az individuálisan végigjárt tanulási folyamatok után immáron megerősödve újra egyesülhetnek.⁴ Tekinthejtük úgy is, hogy a sorozatok bizonyos értelemben ott kezdődnek, ahol a filmek véget érnek: a filmekben ugyanis addig követjük a párkapcsolat alakulását, amíg a férfi hős be nem bizonyítja, hogy el tud engedni olyan rossz tulajdonságokat, világnézeteket, ideákat, amikhez addig görcsösen ragaszkodott, a nő elnyerése érdekében kiállja a identitásfejlődés próbatételeit, és ezáltal készen áll a családalapításra – az azonban már nem derül ki a néző számára, milyen is lesz a központi pár közös élete, hogyan is működnek már megalapított családként, miután már levetkőzték az udvarlási fázis során a másíknak imponáló, minél jobb oldalukat kidomborító viselkedésmintákat.

A két sorozat házasságkrízis-tematikája tehát ráirányítja a figyelmet arra, hogy nemcsak a párkereső fázisban kell igyekezni és önvizsgálat gyakorlására hajlandóságot mutatni, hanem még az esküvő és az esetleges gyerekvál-

⁴ Ruiz Pardos, Manuela: Divorce in Contemporary Hollywood Romantic Comedy: Gender Issues are Taken to Court. *Bells* (1998) vol. 9. pp. 163–168. id. h. p 163.

lás után is.⁵ A romkómhős párkapcsolatba való belekényelmesedése behozza a többszereplős romantikus komédiák kapcsán gyakran tárgyalt átalakuló szerelemfelfogások, a kortárs heterogén és ellentmondásos szerelmi kultúra kérdését is. Ezen elemzések szerint a kor embere, és ezáltal az angolszász romkómok főszereplője is úgynevezett „érzelmi nomád”, aki rövid távú kapcsolatok között vándorol az „örökké” helyett az „egyelőre”-t kergetve, az érzelmileg már nem kielégítő kapcsolatokról könnyedén továbblépve, a folyamatos változás állapotában sodródva céltalanul a „boldogan éltek, amíg meg nem haltak” befejezés lehetősége nélkül.⁶ A sorozatok elbeszélőmódja egyrészt jobban lehetőséget ad arra, hogy egy karakter több lehetséges párkapcsolatban is kipróbálhassa magát az egyre egyszerűbbé váló továbblépés miatt: a *Mintaapák*ban Tamást követhetjük nyomon, ahogy megpróbál lányának ideális pótanyát és magának ideális társat találni, a *Válótársak*ban pedig a nem épp tartós párkapcsolati szándékkal kezdett alkalmi viszonyok mellett látjuk Jocit és Dávidot is, ahogy kipróbálják magukat a számukra a sorozat epizódjában kijelölt párokon kívül más nőkkel is. Másrészt pedig, bár alapvetően mind a *Mintaapák*, mind a *Válótársak* azt a nézetet képviseli, hogy nem új partner után kell nézni, hanem a már meglévő partnerrel kell helyrehozni a dolgokat, éppen az átalakuló szerelemfelfogás lesz az a tényező, ami a hősöket arra sarkallja, hogy a sikeresen zárult udvarlási fázis után is folyamatosan fenntartsák a párkapcsolatra való szándékukat – ha ugyanis nem teljesítenek megfelelően, nagyon könnyen lecserélhetővé válnak. A férfihősöknek tehát aktivizálniuk kell magukat – mindkét sorozat felhívja a figyelmet arra, milyen elvárásokkal kell a férfi hősöknek szembe-

nézniük a kortárs párkapcsolati kultúrában, illetve min kell változtatniuk ahhoz, hogy fenntartsák a partneri állapotot.

Az (ideális férfit) válás transzformatív ereje

A két sorozat férfi főhőseinek aktivizálódása, valamint a számukra kirendelt női karakterek megtartása és visszahódítása nagyban összefügg korábbi értékrendjük felülvizsgálásával, egyfajta önértékelési, önvizsgálati folyamattal. Ahogy ugyanis a kortárs párkapcsolati térben gyakrabban és könnyebben változnak a romantikus, szerelmi viszonyok, úgy válik az identitás, ezzel szorosan összekapcsolódva pedig a maszkulinitás is stabil, rögzült tulajdonság helyett fluid, változékony, megváltoztatható tényezővé.⁷ Hiszen a maszkulinitás a férfiaság olyan absztrakt ideája, amely mentén minden egyes férfi megítélésre kerül, amelynek minden egyes férfinak meg kell felelnie⁸ – miközben éppen emiatt a rugalmatlan, életidegen modell miatt az egyes egyének valós maszkulinitása mindig performatív lesz, ami aszerint változik, amit a környezet leginkább megkíván.

Az érdekesége a 2000-es évek közepén kibontakozó magyar romantikuskomédia-hullámnak, majd televíziós örökösöknek is, ahogyan éppen férfiközpontúságuk miatt a narratíva középpontjába kerülő tanulási, fejlődési folyamat a hazai romkómokban szorosan összekapcsolódik a hősök férfiaságával, az általuk eszményinek tekintett férfikép megingásával, illetve a hegemon maszkulinitás koncepciójának felülvizsgálatával.⁹ A női szemszög szinte

5 Thompson: A Subject for the Noughties: An Unmarried Man. p. 351.

6 Részletesebben a témában: Azcona, María del Mar: Love is a Many-Person'd Thing: Multi-Protagonist Tales of Contemporary Desire. *Bells* (2008) vol. 17. pp. 1–13.; Ostrowska, Elzbieta: Corporations of Feelings: Romantic comedy in the age of neoliberalism. In: Mazierska, Ewa – Kristensen, Lars (eds.): *Contemporary Cinema And Neoliberal Ideology*. New York–London: Routledge, 2018. pp. 185–201.

7 Glenn, Cerise L.: White Masculinity and the TV Sitcom Dad. Tracing the „Progression” of Portrayals of Fatherhood. In: Jackson II, Ronald L. – Moshin, Jamie E.: *Communicating Marginalized Masculinities. Identity Politics in TV, Film, and New Media*. New York–London: Routledge, 2013. pp. 174–188. id. h. p. 174.

8 Akthar, Iqbal – Hynes, Deirdre: Desperately Becoming a Father: Representations of Fatherhood in Desperate Housewives. In: Glapka, Ewa – Braid, Barbara: *Gender under Construction: Femininities and Masculinities in Context*. Leiden–Boston: Brill, 2018. pp. 115–132. id. h. p. 119.

9 Varga Balázs: Többszörös szorításban. Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 40–56. id. h. p. 46.



**Mintaapák
(Stohl András)**

teljes kiiktatása ugyanis nem egyenlő a hegemon maszkulinitás diadalával. A magyar romantikus komédiáknak éppen férfiközpontúságuk ad lehetőséget arra, hogy rávilágítsanak a posztfeminista világ sérülékenyebb maszkulinitásaira és a férfiasságkonceptiókat jellemző ambivalenciákra.¹⁰ Így ezeknek a filmeknek tétje klasszikusan éppen az lesz, hogy főhősünk képes-e szembenézni a ténynyel, hogy az általa eszményinek tekintett hegemon maszkulinitás hosszú távon elérhetetlen és élehetetlen, képes-e elköteleződni a hosszú távon is jövedelmező monogámia mellett a korábbi, csak rövid távú örömeiket okozó nőcsábász életmód helyett, valamint képes-e a szerelem transzformatív erejének hatására feladni korábbi életstílusát, „szabadságát”. A romantikus komédia műfajának ugyanis egyik fő tényezője az olyan konzervatív eszmények, mint heteroszexualitás, klasszikus férfi-női szerepek, a házasságban és a társadalomba való integrálódásban rejülő boldogság mellett a szerelem transzformatív ereje is, melynek

segítségével az egyén összhangba kerülhet a saját énjével, identitásával, ezáltal pedig képes lehet őszinte kapcsolatot és kötődést kialakítani a másikkal is.¹¹

A romantikus komédiák férfi hőseinek ezen tanulási folyamatok során meg kell tanulniuk levetkőzni azokat a saját maguk számára kiszabott szerepeket és férfiasság-performativitásokat, melyek valójában nem mások, mint egy ideológia és a hozzá kapcsolódó viselkedési kódok cselekvésen keresztüli replikálására tett, eleve kudarcra ítélt kísérletek, melyekkel elképzelt ideákhoz próbálnak igazodni.¹² Ahhoz azonban, hogy a kiszemelt nők számára ideális partnerré tudjanak válni, le kell bontaniuk ezt a hosszú távon élehetetlen és tarthatatlan kulturális elképzelésekhez igazodó görcsös megfelelési kényszert – ennek legnagyobb nehézsége pedig, hogy e filmek hősei nehezen tudják elengedni a hegemon maszkulinitás mintáit.¹³ A magyar romantikus komédiákban a leggyakoribb módon ez azon történetében mutatkozik meg, amelyben

¹⁰ Varga: Többszörös szorításban. id. h. p. 40.

¹¹ Részletesebben a témában: Deleyto, Celestino: *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2009.

¹² Alberti, John: Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy. Gender and/as Genre. In: Alberti: *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre*. New York & London: Routledge, 2013. pp.1–24. id. h. p. 16.

¹³ Varga: Többszörös szorításban. id. h. p. 46.



Mintaapák
(Fenyő Iván)

a „szíve mélyén monogám” férfi¹⁴ a szerelem és az őszinte érzelmek hatására lemond korábbi, az expozícióban még irigylésre méltóan, a film cselekményének előrehaladtával azonban egyre terhesebbé váló, egyre kevésbé fenntartható, egyre elítélendőbb módon ábrázolt promiszkuitásáról, és lehorgonyzik a választott nő mellett.

Mintaapák

A legnagyobb és legdrasztikusabb jellemfejlődési utat a *Mintaapák*ban a sorozat elején még akár negatív karakternek is tekinthető Gézának kell bejárnia. Az első két évadban a férfinak ugyanis volt feleségét, Klárát kell tudnia visszaszerezni azáltal, hogy megtanul nemcsak a nemi szerepekhez és társadalmi elvárásokhoz való görcsös ragaszkodás szerint élni, hanem figyelembe venni néha Klára igényeit is, és megbecsülni a feleségként, anyaként és háziasszonyként végzett kemény munkáját. Mindkét sorozatot tekintve ez az egyetlen olyan történet, ami nem a férfiközpontú hazai romkomhagyományokat követi, hanem az angolszász, női típusú mintákhoz igazodik:

a nők számára a patriarchális társadalom által tradicionálisan kirendelt pozíciók és feladatok helyett Klára a poszt-feminista időkben megnyíló új lehetőségek felé fordul, a háziasszonyi szerepkört hátrahagyva munkába áll, és családjától egy kis időre elszakadva megpróbálja újradefiniálni önmagát, megpróbál visszatálatni saját, feleség- és anyaszerepétől független önálló identitásához.¹⁵ Kezdetben Géza nem is igyekszik különösebben visszaszerezni feleségét, inkább Klárától vár valamiféle bocsánatkérést azért, hogy egyedül hagyta a férfit a három gyerekkel és a háztartás vezetésével, a sorozat előrehaladtával azonban folyamatosan enyhülni kezd. A karakter akkor indul el igazán a pozitív jellemfejlődés és hibái belátásának útján, amikor a színészcsere is megtörténik, a harmadik évadra Klára tragikus halálával pedig elkezdődik Géza korábbi toxikus maskulinitásának fokozatos teljes lebontódása is. Korábbi munkahelyén vezetői pozícióját feladva, immáron egyedülálló apaként leköltözik a vidéken élő nagyszülőkhöz, ahol meg kell tanulnia egymaga ellátni egyaránt az anyai és apai teendőket is, gondoskodni a négy gyerekeről, és felismerni, hogy segítségre van szüksége Klára elvesztésének feldolgozásában.

14 Varga: Többszörös szorításban. id. h. p. 48.

15 Ruiz Pardos: Divorce in Contemporary Hollywood Romantic Comedy. id. h. p. 164.

Géza sógora, Kovács Miklós képviseli az elvált, majd nála fiatalabb élettársával újra családot alapító apa típusát Mézsáros Béla alakításában. Ő az egyetlen a négy főszereplő közül, akinél nem történik színészváltás, ugyanakkor ő járja be a legkisebb utat a jellemfejlődést illetően is – hiszen Miki nem egy klasszikus romantikuskomédia főhőstípusa, akinek a cselekményt mozgó próbatételek során kell egyik pontból a másikba eljutnia, sokkal inkább egy comic relief karakter, aki a romantika helyett a komédiát szolgáltatja a történetben. Bár a második évadban sikerül különösebb erőfeszítések vagy önvizsgálat nélkül elérnie, hogy valóban újra összeházasodjanak volt feleségével, Verával, Miki néha ügyetlenkedésbe átforduló ügyeskedései ugyanúgy a sorozat egyik fő humorforrásai maradnak: hiába látja be hibáit, néha azzal is csak árt, ha megpróbálja azokat helyrehozni.

A Szalai és a Kovács család közeli jó barátja dr. Bartha Szabolcs, a nagymenő ügyvéd, kezdetben Klem Viktor, később Makranczi Zalán alakításában. Szabi a klasszikus nőcsábász romkomférfi megtestesítője, egészen addig a pontig, amíg a sorozat elején be nem állít hozzá egy kislányt, akinek állítólag Szabi az apukája. Így a férfi kénytelen lesz feladni korábbi kicsapongó életmódját, és megkomolyodni, hogy lelkiismeretes, felelősségteljes egyedülálló apaként tudjon gondoskodni újdonsült fiáról. Szabit nemcsak fia váratlan felbukkanása, a szabad, független férfilétből hirtelen az egyedülálló apaságba csöppenése, valamint a kolléganőjének, a kitartó és türelmes, de elvárásainál alább nem adó Emmának való udvarlása, de a harmadik évadban bekövetkező anyagi veszteségei is még inkább abba az irányba terelik, hogy meglássa, mi az igazán fontos és az igazán értékes az életben, és képes legyen saját önző, felszínes szükségletei kielégítése helyett másokra is odafigyelni, másokról is gondoskodni.

A negyedik főszereplő, a sorozat expozíciójában Gézáék szomszédságába költöző dr. Molnár Tamás, megözvegyült, egyedülálló lányos apuka és állatorvos, az első évadban Szabó Kimmel Tamás, a folytatásban pedig Száraz Dénes alakításában. Tamás képviseli a szelíd, megbízható jófiú jól ismert karaktertípusát, aki felelősségteljesen teljesíti felesége halála után a ráháruló szülői teendőket, aki kitartó és hűséges a nővel szemben, és becsületes a munkájában. Túlzott pozitív jellemvonásai miatt Tamás karaktere sokáig csak lánya óvónőjével,

Lindával (akinél szintén színészváltás történt az első évad után: Kovács Patríciát váltotta Szávai Viktória) való kapcsolata által vált meghatározottá, amivel a sorozat érdekes módon kiforgatta a hazai férfiközpontú romkomok jellemzőit. Míg általában a női karakter szokott pusztán a férfi főhős kiegészítőjeként szolgálni önálló történeteszáll és saját szemszög hiányában, addig a *Mintaapák* első szakaszában Tamás csak passzív félként várta, amíg a döntésképtelen Linda elhatározta magát, hogy enged-e anyja nyomásának, és a biztonságos, de egyszerű házasságot választja barátja Janó mellett, vagy mer lépni, és végre otthagyja Janót Tamásért. Tamás esetében tehát kevésbé hangsúlyos a nőalak és a szerelemmel összekapcsolódó tanulási, jellemfejlődési folyamat, kevesebb dolgozónivalója van önmagán a maszkulinitáskonceptióit, férfiszerepeit illetően, hiszen már gyakorlott egyedülálló apukája lányának, szülőként és partnerként is megbízható és felelősségteljes, valamint Lindára is szinte a végtelenségig türelemmel vár.

A *Mintaapák* napisorozat-jellege tehát lehetőséget ad arra, hogy a két jelzővel könnyedén leírható típusok helyett komplexebb jellemek tudjanak kialakulni, és ne elkapkodottan, egyik jelenetről a másikra menjenek keresztül drasztikus jellemfejlődésen, hanem akár hosszú hetek, hónapok, sőt évek kelljenek ahhoz, hogy belássák hibáikat és elkezdjenek dolgozni önmagukon.

Válótársak

A *Mintaapák* karaktereihez és azok jellemfejlődéseikhez képest a *Válótársak*ban sokkal nagyobb bizonytalansággal és ambivalenciákkal találkozhatunk. Míg a *Mintaapák* évről évről fejlődnek egy egyértelműen pozitív cél és végeredmény felé haladva, addig a *Válótársak* identitása és értékrendje is sokkal képlékenyebb, könnyebben befolyásolható, nem annyira egyértelmű se a cél, se az odáig vezető út, sokkal inkább körkörös mozognak a saját rossz szokásaik és tulajdonságaik öröki körében.

A különválás mindhárom férfi életében olyan indítóeseményként funkcionál, ami egy a saját maszkulin mintáik, saját férfieszményeik felülvizsgálásával járó tanulási folyamatra indítja őket. Ennek a folyamatnak kitüntetett helyszíne a felújítás alatt álló családi ház, a „kanlak”, amelybe a sorozat expozíciójában a három férfi beköltö-



Válótársak
(Scherer Péter, Stohl András,
Lengyel Tamás)

zik.¹⁶ A ház ugyanis belakatlanságával, átmenetiségével egyfajta liminális térként tiszta lapot jelent a férfiak életében is¹⁷, hiszen, elég didaktikus módon, de ők maguk is igencsak rászorulnak egyfajta lelki, identitásbeli felújításra, újjáépítésre. Olyan tér ez, ahol a férfiak végre „igazán önmaguk” lehetnek, ahol gondtalanul sörözhetnek, ahol kiszakadhatnak a monogám házasságtól, ahol egymást váltják a vonzóbbnál vonzóbb alkalmi szeretők: „Nők azok kellene. Kinek kell feleség?” – hangzik is el a Bálintot alakító Stohl András szájából a kijelentés. A romantikus szexkomédia műfajához igazodva a sorozatban tehát kiemelt fontosságú lesz a szex, mint a férfiak egyetlen célja és vágya, a maskulin identitásuk, dominanciájuk és fiatalságuk megőrzésére szolgáló legfőbb eszköz.¹⁸ A három férfikarakter között állandó diskurzus

is zajlik arról, milyen az igazi férfi, mi számít férfiasnak, hogyan kell egy férfinak viselkednie, mi a férfi dolga, és hogyan is kell férfimódrá kiélvezni az életet – ebből pedig egyértelműen következik, hogy ahogyan sok más magyar romantikus komédiában, úgy a *Válótársakban* is kitüntetett figyelem irányul a férfiasságkonceptiók áttárgyalására, illetve a maskulinitás-válság a feldolgozására.

A három férfi közös otthonának hipermaskulin értékrendjéért leginkább a Stohl András által alakított Bálint a felelős: ő az, aki a szexen és egyéb károsan maskulin rituálékön, szokásokon keresztül próbál önbizalmat nyerni, és gyengeségei miatt kompenzálni, valamint ő az, aki identitásukban, céljaikban és értékrendjükben megingott társait is erre, a számára is csak látszatsikerekkel és látszadomanciával szolgáló útra terelgetné. Bálint

16 A sorozatban felbukkanó összes lakás hasonlóan allegorikusan működik a karakterekre és lelki állapotaikra vonatkoztatva: Joci volt barátjának, Szonjának lakása tele van a hollywoodi hőskorszak idealizált szerelmespárjainak posztereivel, tükrözve a családalapítást és a romantikus pár egységét illető naiv elképzeléseit; Dávid és volt felesége, Tamara otthona hiába fényűző, ha nélkülöz minden otthonosságot – sokatmondó az is, ahogy gyakran ülnek egymással szemben a hosszú étkezőasztal két végén, a köztük húzódó áthidalhatatlan távolsággal; Zsófi és Bálint otthonának fő éke pedig egy olyan transzparens üveglak, amelyet a szakirodalom fő jellegzetességként éppen hogy a nőhajhász férfiak agglagénnyaladásának szoktak tulajdonítani, ezzel is jelképezve, hogy Bálint a családi házban is playboyként él (lásd például Lauren Jade Thompson írása: Lauren Jade Thompson: Mancaves and Cushions: Marking Masculine and Feminine Domestic Space in Postfeminist Romantic Comedy. In: Gwynne, Joel – Muller, Nadine (eds.): *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2013. pp. 149–165.).

17 Thompson: A Subject for the Noughties: An Unmarried Man. id. h. p. 337.

18 Alberti: Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy. id. h. p. 14

olyan görcsösen ragaszkodik ehhez az önbizalomnövelő függőségéhez, hogy kicsapongásaival és kalandjaival tönkreteszi a családja életét is: ami a nagyjátékfilmekben látott romkómhősöknél a tanulási folyamat lelegején még elfogadható, sőt irigylésre méltó férfias kedvtelésnek tűnt, a *Válótársak* Bálintjánál egy olyan káros szenvedélyt jelent, amivel nemcsak saját magának, de szerető feleségének, Zsófinak és két gyerekének is árt. Így tehát könnyen egyértelművé válik, hogy Bálintnak igencsak lenne min dolgoznia, hogy méltó társa legyen a kiegyensúlyozott és felelősségteljes Zsófinak, azonban a sorozat három évada alatt nagyjából semmilyen fejlődési ívet nem tapasztalhatunk nála: hiába ígéretet mindenfélet, nem tanul semmiből és nem képes megváltozni sem.

A Lengyel Tamás által alakított, stabil, tisztességes és hűséges Jocinak Bálinttal szemben és a *Mintaapák* Tamásához hasonlóan nincs is különösebb tanulási folyamatra szüksége, sőt egy női főszereplős romantikus komédiában a hősnőnek kéne érte fejlődnie és küzdenie, hogy kiérdemelhesse, hogy méltó legyen hozzá – és lényegében ezzel próbálkozik barátnője, Szonja is. Ahogy azonban a lány megpróbálja mindenáron magához láncolni, éppen az ellenkezőjét éri el Jocinál, aki a Szonjával közös családalapítástól való félelmében menekül a három válótárs közös otthonába. Míg tehát a *Mintaapák*ban a Földes Eszter által alakított Petra kísértetiesen hasonló módszereivel és karakterjegyeivel azt a narratív célt szolgálta, hogy Mikit akaratlanul is, de elüldözze magától, és a korábbi családjához való visszatérés irányába terelje, addig a *Válótársak* Szonjája éppen a monogám párkapcsolat melletti elköteleződésről fest elrettentő képet. Joci kanlakba kerülését követően mégiscsak elindul egyfajta jellemfejlődési úton, ahogy Bálint és Dávid fokozatosan elbizonyítják eddigi értékrendjében, és elkezdik alkalmi szexuális együttlétekbe sodródásokon keresztül Jocit is efelé az idealizált, hipermaszkulin eszménykép felé terelgetni, amit kezdetben ugyan nem érez magáénak, de az évadok előrehaladtával megtanul egyaránt megfelelni a Bálint által erőltetett, káros ideáknak és a saját, becsületes erkölcsének is.

Az elhidegült házasságából menekülő Dávid Scherer Péter alakításában még Bálintnál is sokkal önbizalomhiányosabb, és még Jocinál is sokkal könnyebben befolyásolható. A sorozat elején egy ideálisnak tűnő, gondoskodó, figyelmes férj és féltő apa, azonban elkényeztetett, anyagias felesége, Tamara mást vár tőle: a házias, odaadó

„kasztrált pandamackóból” Dávidnak domináns alfahím-mé kell válnia – legalábbis ezt sugallja felé mind Tamara, mind pedig legjobb barátja, Bálint is. A *Válótársak* három évadán keresztül nyomon követhetjük, ahogy Dávid fokozatosan veszt el identitását és értékrendjét, miközben próbál mindenki elvárásainak megfelelni, megcsalásokba és félrelépésekbe bonyolódik, már-már alkoholizmusba sodródik, a feleségétől sem tud végérvényesen elszakadni, az élet minden területét illetően válótársaitól vár tanácsot, valamint a gyerekei nevelése is kicsúszik a keze közül – holott Joci és Szonja esetéhez hasonlóan inkább Tamarának lett volna fejlődni valója, hogy kiérdemelje Dávidot.

Mindhárom központi karakter esetében láthatjuk tehát, maszkulinitásuk milyen bizonytalan lábakon áll, mennyire performatív: a „kanlakban” való együttélés során egymást hergelik bele olyan viselkedési mintákba az elképzelt hegemon maszkulin ideák mentén, amelyeknek egyikük sem tud maradéktalanul megfelelni, emiatt pedig egyre csak nő önbizalomhiányuk, és egyre jobban bizonytalanodnak el korábbi, a válás miatt már eleve megingott identitásukban. Legjobb példa erre talán Dávid, aki Tamarával való viszonyában próbál a nő kívánságára domináns alfahím lenni, de mégsem sikerül maradéktalanul magáévá tenni ezt a szerepet, ahogy Dalmával, a kardiológusával való viszonyában sem sikerül a nő számára maradéktalanul megértő, türelmes, gondoskodó lelki társsá válni. A sorozat által képviselt értékrend tehát meglehetősen ambivalensnek tekinthető: sokszor nem egyértelmű állásfoglalása azt illetően, hogy egyetért-e a Bálint által képviselt toxikus maszkulin eszmével, vagy éppen elítéli azokat. Ahogy az se olyan bizonyos, hogy a három férfi számára az expozícióban kijelölt nők visszaszerzése lenne-e a fő cél, vagy éppen a tőlük való végleges elszakadás. Egyvalami azonban kétségtelen: mindannyiuk fejlődési útja hangsúlyosan összekapcsolódik egyfajta maszkulinitásválsággal. Bálint képtelen lemondani az idealizált nőcsábászi életmódjáról, olyan görcsösen úgy érzi, hogy a szex és a nők felett gyakorolt dominancia, a nők birtoklása az egyetlen dolog, amit őt identitásában meghatározhatja; Joci ugyan stabil identitással érkezik a kanlakba, de a többiek őt is megingatják férfiasságában; Dávid pedig folyamatosan alkalmazkodik, és próbálja magát lépten-nyomon úgy formálni, hogy mindenkinek meg tudjon felelni és minden társadalom által rászabott férfiszerepben helyt tudjon állni.



Válótársak
(Lengyel Tamás, Scherer Péter)

A sorozatformátumhoz kitűnően illeszkedő fejlődésfókuszú narratívák mellett azonban a sorozatok befejezésére egyik karakter sem kap feloldozást, egyikük esetében se beszélhetünk egyértelmű sikertörténetről vagy beteljesített végcélról. Mind a *Mintaapák*, mind a *Válótársak* befejezése jól illeszkedik tehát a sokszereplős romkomok zárlataihoz: a „boldogan éltek, amíg meg nem haltak” végkifejlet helyett a cselekmény adott pillanatban való elvágása a kortárs párkapcsolati tér változékonyságára, instabilitására, sodródó jellegére is reflektálhat.

Családi körben

A két sorozat példáján keresztül láthatjuk, milyen változásokban tud továbbélni a 2000-es évek óta nagyjából meggyökeresedett hazai férfiközpontú romantikuskomédia-hagyomány a 2010-es évek sorozatreneszánszában. Láthatjuk, hogy szinte mind a hét főhőst a szerelem transzformatív ereje mozgatja, legyen szó a csökönyös alfahímről, az önbizalomhiányos szexfüggőről vagy a konfliktuskerülő mamlaszról, amely transzformációs folyamat mindannyiuk esetében szorosan összefügg korábbi értékrendjük és maskulin viselkedésmintáik felülvizsgálatával. Azonban mindkét sorozat, míg igazodik bizonyos hazai romkotredekhez, elvárásokhoz, sok tekintetben el is tér

azoktól. Egyrészt azzal a már a bevezetőben is tárgyalt sajátossággal, hogy míg a nagyjátékfilmes romantikus komédiák tétje az ideális partner megtalálása, az esküvőig való eljutás¹⁹, addig a két általam kiemelt sorozatban sokkal inkább az ideális partner megtartása, a köztük levő egység visszaállítása, egyfajta újra egymásra találás lesz a cél. Másrészt pedig azzal, hogy éppen emiatt a körülmény miatt, hogy a sorozatok esetében már többéves házasságokról és többgyerekes apákról beszélhetünk, felértékelődik a család szerepe is: főhőseinknek önismereti-tanulási folyamatokkal nem pusztán az áhított nő elnyerése, hanem a család társadalmi intézményébe való reintegrálódás, a család egybetartása, valamint gyerekeiknek a lehető legjobb életkörülmények biztosítása is feladata lesz.

A családi vígjátéksorozatok és szitcomok angolszász területeken már a kilencvenes évektől kezdődően fontos szerepet játszanak abban, hogy pozitív apafigurákat mutassanak tévénezők ezreinek. A minél szélesebb közönség megszólítására törekvő, de kiemelten mégiscsak női nézőket vonzó műfajok ugyanis olyan apa- és férfikaraktereket igyekeznek bemutatni, akik a nők számára megszerzésre és megtartásra érdemesként tűnnek — ezek az apareprezentációk pedig segíthetnek a hegemon maskulin ideák lebontásában, módosításában is.²⁰ A sorozatok képesek lesznek annak sugalmazására, hogy attól, hogy férfi hőseink a gyerekeik felé gondoskodó magatartást tanúsítanak, még nem

19 Bár a magyar filmekben ez is elég ambivalens, lásd: Varga Balázs: Többszörös szorításban.

20 Akthar–Hynes: *Desperately Becoming a Father*. id. h. p. 124.

veszítenek se férfiaságukból, se dominanciájukból. A sorozatokban bemutatott apák bár gyakran ügyetlenkednek, gyakran nem tudják, pontosan hogyan is bánjanak gyerekeikkel, mi lenne számukra a legjobb, sőt gyakran ők maguk is meglehetősen gyerekesen viselkednek – de legalább próbálkoznak jó apákká válni, még ha ez elsőre nem is a legegyszerűbb feladat.²¹ Gyengédségük kimutatása mellett domináns pozíciójukat sem kell túlzottan féltetniük, sokkal könnyebben alkalmazkodnak, adaptálódnak ugyanis az otthoni, nők által uralt terekben elvárt gyengéd gondoskodáshoz, ha közben a nyilvános terekben megőrizhetik dominanciájukat: Dávid cégvezetőként, Joci a tradicionálisan maskulin kétékezi munkájában, Szabi ügyvédi irodájában, Géza pizzériatulajdonosként és konyhafőnökként.²² Így bár az a sztereotipikus szereposztás, hogy a nők feladata a háztartás vezetése, a gyerekekről való gondoskodás, míg a férfiak a fő kenyérkeresők, erőteljesen átalakulóban van, a nőkhöz kapcsolt, és a férfiakhoz társított nyilvános terek felosztása azonban mindkét sorozatban megmarad. A *Mintaapák*ban bár a női karakterek is kiveszik részüket a munka világában, az esti kikapcsolódás, az állandó törzshelyen való közös sörözés látványosan csak a férfiaknak adatik meg. A *Válótársak* pedig maradéktalanul eleget tesz a privát és nyilvános terek nemi sztereotípiák szerinti felosztásának: míg a nőket csak otthonaikban láthatjuk, addig a férfiakat nyomon követhetjük munka közben is, valamint közös „kanlakjukat” is az otthonosság helyett hamar a szórakozás félnyilvános terévé alakítják.

Mindegyik kapcsolat esetében tehát a szerelem transzformatív ereje helyett a gyerekek és a családi egység transzformatív ereje az, ami hangsúlyosabb lesz, amihez fel kell nőnie a főszereplőknek. A *Mintaapák*ban Klára halála után Géza vissza kell, hogy vegyen a károsan maskulin értékrendjéből, hogy négy gyereknek számára tudjon két szülő helyett is példát mutatni; Mikinek volt feleségét és gyerekei anyját, Verát kell visszaszereznie (és megtartania) azáltal, hogy belátja, hiba volt egy csinos, fiatalabb nővel folytatott kalandért otthagynia a biztos, szerető családját; ahogy Szabi és Tamás szerelmi ügyei is mindig akörül szerveződnek, ki tudna gyerekeik számára a legmegfelelőbb pótanya lenni, aki segítséget nyújthatna az egyedül-

álló apák számára. A *Válótársak*ban Joci az újszülött ikrek érdekében tart ki az egyre elviselhetetlenebbé váló Szonja mellett; Dávid és Tamara is a családi egység fenntartása miatt húzza-halasztja három évadon keresztül a válás kimondását, a gyerekek érdekében folytatják véget nem érően a se veled, se nélküled játszmájukat; ahogy Bálint és Zsófi a sorozat befejező epizódjában belengetett újraegyesülése is kizárólag a szülők közötti állandó vitáktól megzavarodott gyerekek korábbi normális életrendjének visszaállítása érdekében történhetne meg. A fejlődési folyamatok során a *Válótársak* férfiainak továbbá olyan tradicionálisan feminin munkák elvégzésére kényszerülnek, ironikus módon éppen az általuk csak „kanlakként” hivatkozott újdonsült otthonuk miatt, mint takarítás, rendrakás, főzés, bevásárlás, sőt a harmadik évadban gyakran vigyáznak hármasban Joci újszülött ikergyerekeire is, amelyek talán a legnagyobb leckét jelentik számukra a maskulinitáskonceptióik felülvizsgálását illetően – ahogy a *Mintaapák* főszereplői közül is a négyből hárman egyedülálló apákká váltak, arra kényszerülve, hogy egyedül lássák el az apai feladatok mellett az anyai teendőket is.

Ennek következtében mindkét sorozatról elmondható, hogy egyszerre konzervatív és egyszerre haladó szemléletű (ahogy ez az ingadozás, ez az ambivalencia általánosságban is gyakran elmondható a romantikus komédiákról²³). A *Mintaapák* egyrészt egyértelműen a kortárs aktuálpolitikai légkör, a konzervatív értékeket (férfiközpontság, keresztény értékrend, gyerekvállalás fontossága, szoros családi hálózatrendszer kitétetett szerepe, heteroszexuális kapcsolatok eszménye) és a nukleáris család fontosságát hangsúlyozó kormánypropaganda terméke. Másrészt azonban több módon, még ha finoman is, de szembemegy mindezekkel. A négy főszereplő közül ilyen-olyan okokból kifolyólag hárman is egyedülálló apákká válnak: Tamás a sorozat kezdetétől fogva egyedül neveli lányát, a gyereket felelőtlen módon hátrahagyó anya miatt Szabinak is egyedül kell az életébe hirtelen becsöppenő fiával boldogulnia, és Géza is egyedül marad Klára halála miatt négy gyerekével. Ráadásul nemcsak a hagyományos családfelállásokkal, de a hagyományos nemi szerepekkel is szembemegy, ahogy Klára a toxikusan alfahím férje mellett fellázad, és korábbi

21 Glenn: White Masculinity and the TV Sitcom Dad. id. h. p. 185.

22 Glenn: White Masculinity and the TV Sitcom Dad. id. h. p. 183.

23 Alberti: Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy. id. h. p. 4.

háztartásbeli szerepkörét hátrahagyva, a saját maga érvényesítésére koncentrálna visszatér a munka világába, ahogy Mikiéknél sokkal inkább Vera funkcionál fő kenyérkeresőként és ideális családfőként, és ahogy a férfikaraktereknek is meg kell tanulniuk hátrahagyni és felülvizsgálni bizonyos általuk korábban gyakorolt maskulin viselkedési mintákat és férfiprivilegiumokat egy egészségesebb és harmonikusabb családi élet érdekében. A *Válótársak* ezzel szemben a férfiak a házasság béklyóiból megszabadulván főleg alkalmi szexuális kapcsolatokon keresztül történő önmegismerési folyamatát ábrázolja, a „kanlakban” kialakult, szabályok nélküli sajátos életkörülményeket idealizálva – azonban, mint láthattuk, a látszat ellenére a *Válótársak* hősei is belátják, hogy a családi egység fenntartása még az önbizalmukat és férfiasságukat simogató kalandok nyújtotta pillanatnyi élvezetnél is fontosabb. A szabadosabb történetek ellenére a *Válótársak* így talán még a *Mintaapák*nál is konzervatívabb értékrendet képvisel: annak ellenére, hogy explicit szexuális tartalmak, tabudöntögetése és szókimondása frissítően hathat, éppen ezek miatt a szexuális tartalmak miatt lesz sokkal visszamaradottabb is, mert ezzel akaratlanul is egy olyan értékrendet állít fel, amely még a notóriusan szexista nagyjátékfilmes romkomokhoz képest is extrém mértékben hirdeti a nők férfiaknak való alárendeltségét, a férfiak szolgálatában állását, önálló döntési lehetőségeik hiányát – amely értékrend még akkor is meglehetősen káros, ha a sorozat szereplői elé állított fő kihívás éppen az, hogy sikerül-e felülvizsgálniuk ezt a fenn tarthatatlan, hegemon maskulinitást hirdető ideológiát.

Összegzés

A sorozatnarratívák mellérendelő, epizodikus, időben jobban elnyújtható elbeszélésmódja lehetőséget biztosított a romantikus komédia diverzifikálására, mellyel a vizsgált sorozatok a maguk módján éltek is: több egyenrangú párkapcsolat bemutatásán keresztül beszélhettek a kortárs, átalakulóban levő, gyorsan változó szerelmi térben túlélni igyekvő házasságokról, az egyre labilisabbá váló maskulinitásokról, és a családról, mint az egyetlen lehetséges stabilitást nyújtó tényezőről. A *Mintaapák* és a *Válótársak* markáns ambivalenciáit adják azonban, ahogy egyszerre több különböző elvárásnak akarnak eleget tenni. Az angolszász romantikus komédia formáit, jellegzetes cselekmény- és karaktertípusait

próbálják a hazai, konzervatívabb légkörű televíziós formákra adaptálni; a hazai nagyjátékfilmes előképeket megidézve próbálnak lehetséges új utakat keresni; a magyar célközönség igényeit szem előtt tartva próbálnak aktuális reflexiót adni a kortárs társadalmi, nemi szerepekről: a konzervatív értékek hangsúlyozása és a férfi hősök erőteljes szexizmusa mellett az egyre károsabbá váló hegemon maskulin értékrendek vizsgálatára kényszerítik férfi főhősöket, ágenciát adva a női szereplőknek is. A *Mintaapák* és a *Válótársak* tehát heterogén vegyületei lesznek különböző családmódelleknek és apatípusoknak, konzervatív értékeknek, klasszikus férfiszerepeknek, valamint azok lebontódásának, a kortárs magyar romantikus komédia televízióra való adaptálódása révén új utakat felmutató, de a hagyományokhoz továbbra is erősen igazodó képviselőiként.

Eszter Nagy

“It was a new role, I got into it”

Masculinity in contemporary Hungarian romantic comedy series: narrative, family and male roles in *Válótársak* and *Mintaapák*

The TV series boom of the 2010s in contemporary Hungarian television may not have brought significant genre innovations, yet it was able to introduce fresh elements into well-established genres. For example, by analyzing the television adaptations of romantic comedies, we come across distinctive thematic and narrative features brought forth by the series format. The inherent format of series allows for deeper character development, redirecting the focus from the central question of finding a partner to themes of reuniting with a partner, engaging in essential self-examination and personal growth, and, above all, upholding the unity of a family. Studying how genre patterns and character types observed in films persist in TV series provides a valuable opportunity to analyze Hungarian male-centric romantic comedies represented on the small screen by series like *Mintaapák* (*Dear Daddies*, 2018–2022) and *Válótársak* (*Divorcees*, 2015–2018). These series strike a balance between conforming to the conservative, and at times harmfully sexist traditions established by films within the genre while also critically addressing the notions of masculinity portrayed by the characters. As a result, this study not only explores how the Hungarian male-centric romantic comedy traditions of the 2000s continue in the TV series renaissance of the 2010s, but also places a strong focus on thematic aspects within these two series, such as identity, masculinity, various male roles, the contemporary landscape of romantic relationships, and the representation of family.

Hermann Veronika

Mocskos idők**Transznacionalizmus és transzgenerációs****emlékezetpolitika A besúgó című sorozatban****Bevezetés**

Mikor történik a múlt, és mikortól válik a jelen derivátumává? Hogyan értelmeződnek újra történeti események és csoportidentitások kohéziós erői egy másik generáció, egy másik társadalmi közeg és egy másik politikai intézményrendszer kontextusában? Milyen felelőssége van a fikciónak, milyen a történetírásnak, és milyen az emlékezetpolitikának a múlthoz való viszony kialakításában? A *besúgó* című sorozat a jelen dolgozat által kijelölt értelmezési keretek szerint ezeket a kérdéseket is felveti.

A társadalomtudományokban felértékelődött a hidegháborúban ellenfélként meghatározott két világréndstruktúráinak újradefiniálása. Ennek jele az is, hogy az elmúlt évtizedben számos olyan, helyi fejlesztésű, de globális terjesztésre szánt minőségi televíziós sorozat született, amelyek a kelet-európai államszocializmusok különböző időszakait mutatják be kontextusként és allegóriaként egyszerre használva azokat. Közös tulajdonságuk, hogy létrehoznak egyfajta elképzelt, a globális fogyasztó által

elvárt szocializmusképzetet, amely egyszerre működteti a régióval kapcsolatos sztereotípiákat és a transznacionális televíziós esztétikát. Az elmúlt években számos, később még hivatkozandó tanulmány foglalkozott ezen tartalmak narratív, produkciós és disztribúciós jellegzetességeivel¹, a populáris média helyi fikciós tartalmai, illetve a populizmus regionális térnyerésének politikai valósága közötti kölcsönhatásokkal, a társadalomkritikai funkcióval és a műfaji hibriditás kérdéseivel. Már a jelen folyóiratban is érveltem amellett, hogy a kortárs kelet-európai sorozatok szinte kivétel nélkül felvetik a kollektív és egyéni emlékezet közötti ellentét, a politikai örökség, a transzgenerációs traumák problémáját, és olyan szövegekként működnek, amelyek emlékezetpolitikai és identitáspolitikai forrásként olvashatók.²

Az HBO Maxon 2022 áprilisában bemutatott *A besúgó* című magyar sorozat fércmentesen illeszkedik ebbe a trendbe, hiszen a sorozat egy, az 1980-as évek közepén játszódó felnövéstörténetbe csomagolt kémthriller, amelynek vígjátéki és drámai jegyei is vannak.³ A körülményes

1 A teljesség igénye nélkül: Hermann Veronika: From Agent to Subject. Panoptic and Post-Panoptic Surveillance in Contemporary Eastern European Television. *Studies in Eastern European Cinema* (2022. október 25.) <https://doi.org/10.1080/2040350X.2022.2137006> Imre Anikó: HBO's e-EUtopia. *Media Industries* 5 (2018) no. 2. <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0005.204> Keszeg Anna: Az HBO Kelet-Európában. In: Bárány Tibor – Hamp Gábor – Hermann Veronika (eds.): *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok*. Budapest: Typotext, 2020. pp. 169–183. Szczepanik, Petr: HBO Europe's original programming in the era of streaming wars. In: Barra, Luca – Scaglioni, Massimo (eds.): *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*. London: Routledge, 2022. pp. 243–261. Varga Balázs: Ördögi körök. Posztszocializmus, vagyonsodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban. *Metropolis* 24 (2020) no. 2. pp. 38–49.

2 Ld. Hermann Veronika: Egy szót sem a szabadságról. A társadalmi kontroll módozatai kelet-európai sorozatokban. *Metropolis* 25 (2021) no 2. pp. 8–15.

3 A játékfilmek körében is népszerű a szocializmus és a rendszerváltás korának történeti allegóriaként való használata, ezek azonban a filmes támogatási rendszer és az állami kultúrpolitika összefonódásai miatt jóval kevésbé tudják függetleníteni magukat a hivatalos politikai ideológia emlékezetpolitikai elvárásaitól. Jó példa erre az igen szimbolikusan 2022. október 20-án bemutatott *Blokád* című film, amely az 1990-es taxisblokádnak fikcionalizált bemutatása mellett Antall József akkori miniszterelnök és Göncz Árpád köztársasági elnök figuráját a jelen politikai kurzus elvárásai szerint formálja meg: Antallt karizmatikus államférfiként, Gönczöt pedig a miniszterelnök ellen szövetkező politikai erők bábjaként ábrázolja.

meghatározásból kiderül, hogy a sorozat a rendszerváltás előtti éveket – a kortárs sorozatkultúra trendjeinek megfelelően – kevert műfaji repertoárt aktivizálva ábrázolja. A sorozat főszereplője egy Veszprém megyéből a fővárosba kerülő egyetemista fiú, Demeter Gergő (Váradai Gergely), akit az állambiztonság beteg testvére gyógyszerével zsarolva szervez be. Gergő feladata, hogy beépüljön a kollégiumi ellenzéki diákcsoportba, és jelentéseket készítessen a tagokról, elsősorban pedig a csapat karizmatikus vezetőjéről, egykori általános iskolai osztálytársáról, Száva Zsoltról (Patkós Márton). Az alapszituáció a klasszikus kémtörténeteket idézi, annál is inkább, mert – írja Mikolaj Kunicki *A Socialist 007: East European Spy Dramas in the Early James Bond Era* című cikkében – a kelet-európai tömegkultúrában megjelenő titkosügynök-figurákat az különbözteti meg nyugat-európai rokonaitól, hogy míg az utóbbiak szinte kérkednek munkájukkal és annak külsőségeivel, a vasfüggöny másik oldalán a kamuflázs lesz a legfontosabb attribútumuk. A *besúgó* ezt a történeti hagyományt írja újra, Gergő ugyanis, miközben beépül az ellenzéki körbe, tartótisztjét is megpróbálja kijátszani.

A sorozat nézettségéről nem közöltek konkrét adatokat, a helyi kritikai visszhang azonban nemcsak hangos, hanem átpolitizált is volt. Jelen tanulmány kereteit szétfeszíti a téma tárgyalása, mégis fontos megjegyezni, hogy az HBO 2022 júliusában bejelentett döntése, miszerint a legtöbb európai piacról kivonul, és a portfólióból is kivesz számos tartalmat – így *A besúgót* is – csak fokozta a sorozat körül kialakuló közbeszéd hisztérikusságát, és újabb, a valós politikai kontextusra utaló összeesküvés-elméleteket generált. Ez is bizonyítja, hogy a magyarországi rendszerváltás sikertelensége, a demokratikus közbeszéd és az emlékezetpolitikai minimum hiánya, valamint a médiarendszerek politikai monopolizáltsága nemcsak a tartalomra, hanem a befogadásra és az értelmezésre is hatással vannak. *A besúgó* azért generált privát és nyilvános vitákat saját tárgyáról, mert a diegetikus és nemdiegetikus szintek korrelációjában a demokratikus ellenzék és a rendszerváltás átláthatatlan viszonyairól és alkuhálózatokból szőtt politikai felépítményéről beszél. Az alábbiakban három fogalmat – transznacionalizmus, hitelesség, transzgene-

ráció – elemzési szempontként használva amellet fogok érvelni, hogy *A besúgó* című sorozat nem a történeti események hiteles bemutatására, és nem is pusztán nosztalgikus múltábrázolásra törekszik, hanem a transznacionális minőségi televízió és a globális társadalmi nosztalgia esztétikai koncepcióját alkalmazva a jelen felől fogalmaz meg kritikát a rendszerváltáshoz kapcsolódó mitikus narratívákról, más szavakkal – számos kortárs sorozathoz hasonlóan –, a jelen tanulságait írja vissza az államszocializmus díszleteibe. Ami mégis megkülönbözteti a többi, hasonló tartalomtól, hogy a globális esztétikai megoldások mögött feszülő lokális problémák kérdését nemcsak allegorizálja, hanem (emlékezet)politikai együttállások miatt aktuális, és a valós társadalmi tér szereplőjévé teszi. A hitelességre vonatkozó kritikák kiiktatják a globális televíziós kultúrához való kapcsolódás szükségszerűségeit (látványvilág, a diktatúra dramatizálása), és a sorozatról mint egy hagyományos, a nemzeti önismeretre vonatkozó narratíváról beszélnek. Ugyanakkor a sorozat nem veszi figyelembe, hogy az emlékezetpolitikai minimum hiánya, az érintettség, a jelenhez való kapcsolódási pontok és a korszak feltáratlansága akaratlanul is az elbeszélői felelősség kérdését vetik föl. Másként fogalmazva, *A besúgó*, mivel egy feszültségekkel és elfojtásokkal szaturált társadalmi térbe érkezett, annak ellenére vált emlékezetpolitikai szereplővé, hogy ezt a produkciós és disztribúciós körülményei nem feltétlenül indokolták. A sorozat körüli vita szinte elkerülhetetlen volt, mert a kezdetektől fogva lehetetlen feladatra vállalkozott: olyan médiakulturális formanyelv kialakítására, amely egyszerre értelmezhető az HBO globális-transznacionális keretében és a lokális események kritikai, emlékezetpolitikai kontextusában.

Transznacionalizmus

A transznacionalizmus a társadalomtudományok divatos ernyőfogalma, amely a globális politikai és kulturális folyamatok, a technológiai diverzitás és a migráció különféle formái, illetve a posztkoloniális állapot temporális és geopolitikai kiterjesztése⁴ miatt egyre fontosabbá válik a

⁴ Lásd az egyre szaporodó kutatásokat a posztszocializmus és a posztkolonializmus közötti hasonlóságról, mint például: Milica Bakic – Hayden, Nesting: Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54 (1995) no. 4. pp. 917–931. Cervinkova, Hana: Postcolonialism, postsocialism and the of east-central Europe. *Journal of Postcolonial Writing* 48 (2012) no. 2. pp. 155–163. Imre

kortárs társadalmi tapasztalatok elemzésében. A politikai és kulturális hierarchiák, a tudományosság, a szaknyelvhasználat és a társadalmi taxonómia dekolonializálásának fontos szereplője a kelet-európai társadalomtudomány és általában a kulturális produkció. Ezeknek, például a globális délhez hasonlóan, a hagyományok integrálása mellett azt az elbeszélői eszköztárat és nyelvhasználatot kell megtalálniuk, amellyel a lokális és regionális jelenségeket a globális kultúra kontextusába tudják csatornázni, kiszabadítva őket ezzel a nemzeti kultúrák atavisztikus bezártságából. A legegyszerűbb meghatározás szerint a transznacionalizmus olyan politikai, kulturális vagy gazdasági interakciót jelent, amely a nemzeti kultúrákon és nemzetállami határokon átívelve hoz létre közösségeket vagy kapcsolatokat. Mint a meghatározásból is kiderül, a jelenség nem új, azonban a posztkoloniális diskurzusok, a kapitalista és neoliberais médiagazdaságtani rendszerek, a transzmedialitás állandósulása és az (új) nacionalizmusok politikai térnyerése fontosabbá teszik, mint a korábbi évtizedekben.

Közelebb kerülve a televíziós tudományokhoz, a transznacionalizmus a tömegmédiium inherens jellegzetessége, amely egyszerre adódik működéséből és a műsorformátumok struktúrájából. Lényegében bármilyen nemzetközi programcserét lehet transznacionálisnak nevezni; miután a legfontosabb hétköznapi gyakorlatok egyike, a televízió nyelve a globális megértés modellje és a kulturális emlékezet forrása lett.⁵ A kémek és titkos ügynökök korábban is említett variánsai ugyanúgy a transznacionális kultúra elemei voltak, mint a keleti blokkon

belüli kulturális importok és exportok, a Magyar Televízióban is vetített „nyugati” tartalmak, vagy az 1980-as években másolt videókazettákon terjedő amerikai filmek – amely jelenségre később még kitérek, minthogy *A besűgőben* is megjelenik.

A koncentrikus kör belseje felé, a transznacionalizmus általános meghatározása felől a kelet-európai szériák felé haladva, a régiós televíziós tartalmak kapcsán Varga Balázs a *Honosítások* című, az HBO kelet-európai bűnügyi sorozatainak transznacionális fordulatát elemző tanulmányában azt írja, hogy a 2000-es évektől megjelenő adaptációk és saját gyártású dokumentumfilmek után a cseh HBO *Olthatatlan (Hořící keř, 2013)* című, Agnieszka Holland rendezte sorozatával indul el a transznacionális produkciók regionális fejlesztése. „Az HBO kelet-európai sorozatai tehát a minőségi televízió amerikai és nemzetközi sztenderdjeit próbálták és próbálják meghonosítani a régióban. (...) A különböző munkakultúrák és nyelvek találkozása, egyeztetése és együttműködése egyszerre alapja és kihívása ezeknek a produkcióknak – ahogy a nemzetközi koprodukcióknak és szervízmunkáknak is.”⁶ Imre Anikó HBO's e-EUtopia című 2018-as dolgozatában – egyebek mellett – azt a kérdést teszi fel, hogyan alkalmazkodnak (alkalmazkodtak) az HBO lokális produkciói a régióra jellemző politikai kultúrához, cenzúrához és oligarchikus médiarendszerekhez, és amellet érvel, hogy a megoldás egyrészt az HBO produkciós modelljében, másrészt pedig a transznacionális esztétikára jellemző és az értelmiségi fogyasztók által is preferált magaskulturális jegyek dominanciájában keresendő.⁷

Anikó: Postcolonial Media Studies in Postsocialist Europe, *boundary 2* 41 (2014) no. 1. pp. 113–134. Kideckel, David: Citizenship Discourse, Globalization, and Protest: A Postsocialist-Postcolonial Comparison. *Anthropology of East Europe Review* 27 (2009) no. 2. pp. 117–133.

5 Ld. Mikos, Lothar: Transnational Television Culture. In: Shimpac, Shawn (ed.): *The Routledge Companion to Global Television*. NY–London: Routledge, 2020. pp. 74–84.

6 Varga Balázs: Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban. *Metropolis* 21 (2017) no. 4. pp. 62–69.

7 Az eredetiben: „How does HBO, with its high cultural »quality« appeal, transnational aesthetic coupled with themes of acute social relevance addressed to discerning niche audiences, accessed through premium subscription and, increasingly, OTT streaming platforms, survive and even thrive in an environment of institutionalized corruption, political censorship, ownership consolidation, a virulent rhetoric of anti-globalization, and ethno-national isolation? (...) The answer has to do with a combination of factors: The first one is HBO's localized production model, which allows for local talent to develop stories in native languages in relative independence from the parent company, reflecting or adapting transnational themes that can be embedded in histories that resonate with large populations nationally and regionally. Second, HBO's transnational aesthetic, production values, and filmic quality fulfill a high cultural preference for art that has been a cornerstone of



A besúgó

(Lengyel Benjám és Varga Ádám)

A *besúgó* két oldalról is kapcsolódik ezekhez a jelenségekhez. Egyrészt az HBO minőségi sorozatokra⁸ vonatkozó kritériumai közül teljesíti azokat, amelyek miatt ezek a tartalmak egy globális, kozmopolita néző számára is fogyaszthatók, sőt érdekesek lesznek. Másrészt maga is bemutatja a transznacionális médiafogyasztás egy változatát, amellyel a klasszikus narratológiai fogalmak alapján egy, a transznacionalizmushoz kapcsolódó *metanarratívát* is létrehoz. Ez utóbbi a legmarkánsabban a „nyugati” fogyasztási cikkekkel seftelő diák, Dugovics Máté (Varga Ádám) karakterében jelenik meg, aki apró vagy nagyobb szívességekért cserébe – vagy persze pénzért – árulja a hajóskapitány apja által csempészett termékeket, a pornómagazintól a Marlboro

cigarettn át az említett másolt videokazettáig. Máté figurájában ott van a kelet-európai, korrumpálható, látszólag apolitikus ügyeskedő, aki az éppen aktuális játékszabályokat fordítja a maga előnyére – ebből a szempontból pedig mindegy (a globális néző számára egyenesen érdektelen) az a Réz András által kifogásolt részlet, miszerint az 1980-as években már lehetett Magyarországon nyugati termékeket kapni.⁹ A fogyasztáshoz kapcsolódó, a sorozatban ábrázolt attitűdök, a hiánygazdaság félfüggetlen fejlődésének ábrázolása a régió alárendelt pozícióját ismétlik meg.

Sabina Mihelj és Simon Huxtable *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television* című monográfiájuk *Transnationalism* fejezetében azokat a

cultural nationalism in Eastern Europe.” (Imre: HBO’s e-EUtopia.)

Magyarul lásd: „A kelet-európai kulturális nacionalizmusoknak voltaképpen mindig is kulcsfontosságú eleme volt a kozmopolitizmus. A művészek, a történetek és a közönségek mindig is az európai körforgás részei voltak. A szocialista film és televízió kiterjedt európai hálózatoknak volt a része – akár hivatalos, akár nem hivatalos hálózatokról van szó. [39] Az HBO és más médiatársaságok ezekre a meglévő transznacionális hálózatokra és együttműködési hagyományokra építenek, és ezekből profitálnak. Ha ezt a logikát visszamenőleg is alkalmazzuk, amellyel érvelhetünk, hogy a művészfilmhez társított esztétikai minőséget a piaci értéke határozta meg, mely a nemzetközi terjesztés során alakult ki. Más szóval a művészfilm nemzeti értékét pontosan a kozmopolita európai és globális szinten való nemzetközi érvényesülése határozhatja meg, nem pedig fordítva. Ez a nemzeti értéket függőnek, tranzakciónak mutatja, semmint inherensnek és változtathatatatlannak. Ez a tranzakciós érték tehát nem pusztán esztétikai, hanem óhatatlanul gazdasági is, hasonlóan a minőségi televízióhoz.” (Imre Anikó: Minőség és televízió = http://real.mtak.hu/122267/1/imre-aniko_minoseges-televizio_14163.pdf)

⁸ A minőségi vagy presztizs televízió definíciója több irányból is megközelíthető. Abban a legtöbb meghatározás egyezik, hogy a minőségi televízió a narratív komplexitás (Jason Mittell) narratológiai eszköztárával dolgozik, és a szerzői filmek, illetve a realista nagybeszélések műfaji kódjait működteti a televíziós tartalmakban.

⁹ Réz András: *Hogy volt? Revizor* (2022. 12. 23.) <https://revizoronline.com/hu/cikk/9593/a-besugo-hbo> (utolsó letöltés: 2023. 06. 10.)

módozatokat írják le, amelyeken keresztül a szocialista országok a globális televíziós kultúra részévé váltak.¹⁰ Ezek lehetnek egyrészt a szocialista országok közötti szolidaritás jegyében megosztott, a keleti blokkban gyártott és forgalmazott műsorok, de számos példát lehet találni egyéb nemzetközi importra is. Ezen tartalmak jelenléte nemcsak a cenzúra mértékén és a rendszer nyitottságán, hanem az anyagi helyzeten is múlt: a legkevesebb nyugati tartalmat a szovjet, míg a legtöbbet a jugoszláv televízió sugározta.¹¹ A transznacionalizmus nem szándékos módja a programtranszfer volt: a legkézenfekvőbb példa erre a nyugat-német televíziós műsorokat néző kelet-német közönség volt, de Nagyváradon a magyar televíziót, Magyarországon nyugati területein az osztrák televíziót, míg például Észtországon nyugati részén a finn televízió adásait követték előszeretettel a szocialista fogyasztók. A transznacionális fogyasztás szürke (vagy fekete) zónás módja az illegálisan másolt videokazetták terjesztése volt, amely köré az 1980-as években egész feketepiac épült az egyes szocialista országokban: ez a jelenség jó példája annak, amikor a politikai-kulturális struktúra nem tudja követni a technológiai fejlődést és a társadalmi igények változását. Noha Mihelj és Huxtable kutatása szerint a nyugati tartalmak kevés fogyasztói csoportban – leginkább a mindenkori „fiatal” közönség körében – növelték a nyugati életforma iránti vágyat, számos popkulturális tartalom egyfajta „varázslakként” mutatja be őket. A nyugati életforma iránt vágyakozó fiatal közönség megjelenik *A besúgó* harmadik epizódjának (rendező: Miklajuzic Benec) egyik történetzálában is. A 28.20-nál kezdődő jelenetben Máté a kollégium közösségi terében egy csempézett videokazettáról, pénzért akarja levetíteni a korszak kultikus akciófilmjét, a *Rambót* (1982, Ted Kotcheff). Azonban kiderül, hogy a másolt kazettán a *Rambo* helyett a *Scarface* (*A sebhelyesarcú*, 1983, Brian De Palma) szerepel. Az opportunista ügyeskedés metonimikus figurájaként működő Máté a film főcímét áttekerve „Rambóként” vetíti le *A sebhelyesarcút*. Noha a kritikák ismét a kollégiumi mozizás vitatott hitelességre hívták fel a figyelmet, ez a jelenetsor a transznacionalizmust dramaturgiai és metanarratív szinten is megvalósítja. A globális néző számára

az összecserélt filmek körüli kavargás klasszikus komikus elem (comic relief), míg a metanarratív szint a korabeli transznacionális tartalomfogyasztási praxist helyezi a sorozat elbeszélési keretébe. Azonban a megjelenítés, ahogyan a trükkbe beavatott szereplők azt találgatják, hogy mit jelent a film címe, és hogyan kell kiejteni, önkolonizációként is értelmezhető, hiszen megismétli a nyugati világban a szocialista kultúráról élő sztereotípiákat, nyelveken nem beszélő fiatalokról és a nyugati fogyasztási termékek iránti kétségbeesett vágyakozásról.

Hitelesség

A transznacionalizmushoz kapcsolódó, korábban is említett probléma – miszerint a globális nézőnek nem tűnnek fel az esetleges történelmi csúsztatások – természetesen a hitelesség kérdését is előhívja. A sorozat sok hasonló tematikájú tartalomhoz hasonlóan létrehoz egyfajta elképzelt és eladható Kádár-rendszert, amelyben a diktátor nevével fémjelzett korszak három évtizedéből származó jelenségekből hoz létre egy látványos egészet. A *besúgó* kapcsolatban (főleg történészek által) megfogalmazott kritikák egyik legfontosabb pontja arra vonatkozik, hogy az 1980-as években az állambiztonság már nem a sorozatban bemutatotthoz hasonlóan működött, így például 1985 őszén a főszereplő beszerzése a vonat étkezőcsijában teljesen elképzelhetetlen lett volna. A sorozat azonban nem dokumentumfilmként állítja be magát, hanem elsősorban nézőszámért versenyzőként, és egy globális streamingszolgáltató által létrehozott tartalomként. A transznacionális jelleg miatt kénytelen látványossá tenni magát, hiszen az elképzelt ideális néző az izgalom és a szórakozás kedvéért néz kémthrillert, nem pedig azért, hogy a magyarországi államszocializmus szakértője legyen. A transznacionalizmus produkciós orientációja tehát egyfelől megkíván bizonyos standardokat, ami kiiktathatná a hitelességre vonatkozó kiritkákat. Ugyanakkor – visszautalva a bevezetőben megfogalmazottakhoz – *A besúgó* működése a lokális és globális kontextusok közötti résben nehezen kontrollálhatóvá vált, aminek nyilvánvalóan van

10 Mihelj, Sabina – Huxtable, Simon: *Transnationalism*. In: *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*. Cambridge: Cambridge UP, 2018. pp. 177–207.

11 *ibid.* p. 181.

nak következményei. A hitelesség helyett talán érdemesebb a felelősség és az érintettség kifejezéseket használni, hiszen ezek sikeresebben konnotálják, milyen típusú emlékeztetvéhez kapcsolódik a sorozat. A „hitelesség” kifejezetten a történettudományok hatásköre. Itt azonban sokkal fontosabb, hogy a sorozat egy olyan emlékeztetpolitikai vakfolt közepébe érkezett, amelynek a középpontjában az 1980-as évek és úgy általában a rendszerváltáskori vezető évek megítélése áll.

A központi kérdés tehát, hogy a sorozat miért váltott ki ilyen hatást és reakciókat, miközben a „hitelességet” egyéb, fiktív történelmi drámákon kevesen kéri számon? A lehetséges válaszok között ott van a jelenlegi politika környezet polarizáltsága, az 1980-as évekhez kapcsolódó tudások töredezettsége, a rendszerváltás kétes öröksége, illetve véleményem szerint az is, hogy *A besúgó* voltaképpen azt állítja, hogy a rendszerváltás főszereplőinek tekintett, a sorozatban egyetemista ellenzéki csoportként megjelenő kör politikai attitűdje nem sokban különbözött az általuk leváltani akart rendszerétől. Egyszerűbben fogalmazva, a sorozat a politikai kultúra és a kortárs közbeszéd kudarcát allegorizálja az 1980-as években. Amíg az 1989-es rendszerváltásról a mai napig sikertörténetként szokás beszélni, amelynek során a jelenlegi politikai elit tagjai a szovjet hatalom ellen küzdöttek, *A besúgó* a rendszerváltás felé vezető állomásokat a régi és új elit közötti alkuként ábrázolja, amelynek nem voltak hősei, erősebben: a rendszerváltás nem hozott valódi rendszerszintű változást. Noha a közbeszédnek mindig tabusértésnek számít, a Kelet-Európával foglalkozó társadalomtudományos diszciplínákban egyre több olyan kutatás jelenik meg, amely az 1989-es rendszerváltások gazdasági és politikai sikertelenségével foglalkozik. Ennek a paradigmának az egyik első, hangos vitát kiváltó darabja nem egy hosszabb tanulmány, hanem Branko Milanović szerb–amerikai közgazdász *For Whom the Wall Fell*¹² („Akikért a Fal leomlott”) című blogbejegyzése volt, amelyben az egykori szocialista blokk országait a relatív siker és a relatív kudarc fogalmait mentén vizsgálja két évtizedes távlatban. Magyarország, amely az 1990-es évek ele-

jén Lengyelország mellett a régió egyik reménysége volt, a 2010-es évekre mind gazdaságilag, mind pedig a demokratikus intézményrendszerekhez való viszonyában a sereghajtók közé került. *A besúgó* tehát ebből a nemprosperáló jelenből kérdez rá arra – a fikciót, a retrót és a transznacionális esztétikát egyaránt felhasználva –, hogy vajon mi okozta ezt a leszakadást, miért váltak a rendszerváltás demokratikus szlogenjei kiüresedett antagonizmusokká? Itt egy újabb fontos, még hozzá az életkorokra és generációkra vonatkozó szempontot kell bevezetni. *A besúgó*ra vonatkozó negatív kritikák azt is kiemelik, hogy nemcsak a színészek, hanem a sorozat író-kezelője (sic!), Szentgyörgyi Bálint, valamint a legtöbb kreatív munkatárs a rendszerváltás körül született generáció köréből kerül ki, vagyis nincsen személyes tapasztalatuk az államszocializmusról. A *Partizán Politika* című műsor vendége 2022. október 31-én a sorozatot több helyen kritizáló Hodosán Róza szociológus, a demokratikus ellenzék egykori tagja volt. A beszélgetésben¹³ 33.55–40.00 között *A besúgó*ról is szó esik, aminek jellemzésére a műsorvezető, Gulyás Márton a blaszfémia kifejezést használja. Miután bejatszanak egy részletet a sorozatból – a 8. rész azon jeleneteit, amikor Száva Zsolt felgyújtja a szovjet zászlót, az ellenzéki diákok pedig összeverekednek a rendőrökkel –, nemcsak azt említik meg, hogy ilyen mondatok nem hangozhattak volna el a valóságban, Hodosán azt is hozzáteszi, hogy olyan, a sorozatbeli beszédben hallott „evidenciákat”, minthogy [az oroszok] „40 éve bitorolják a hatalmat”, soha nem mondtak valódi tüntetésen. A kérdéses jelenet dramaturgiailag szerencsétlen, tartalmi szempontból komikus: ez a kritika azonban ismét a transznacionális és transzgenerációs, illetve a lokális-emlékeztetpolitikai olvasat kettősségét erősíti meg. A lázadás kontextusát azért szükséges felvázolni, mert a mai nézők közül sem a fiatalabb generációk tagjainak, sem a nemzetközi nézőknek nem *evidencia* Magyarország orosz megszállásának időtartama. Ugyanakkor a helyi események kritikai megjelenítése olyannyira hiányos, hogy joggal merülhet fel az ábrázolás felelősségének kérdése. A következőkben azt fogom körbejárni, vajon *A besúgó* működhet-e transzgene-

12 Milanović, Branko: *For Whom the Wall Fell? A Balance Sheet of the Transition to Capitalism* = <https://www.theglobalist.com/for-whom-the-wall-fell-a-balance-sheet-of-the-transition-to-capitalism/> (utolsó letöltés ideje: 2022. december 5.)

13 Fodor Gábor úgy váltogatja a nézetet, ahogy a Fidesz. Interjú Hodosán Rózával = <https://www.youtube.com/watch?v=jV-78nLe8jU> (utolsó letöltés ideje: 2022. december 5.)

rációs emlékezetpolitikai ajánlatként, amelynek keretében a rendszerváltás utáni átmeneti szabadságban szocializálódó generáció éppen annak sikertelenségét kéri számon, a személyes érintettség terhe nélkül.

Transzgeneráció

A *besúgó* külső jegyeiben és számos paratextusában illeszkedik a társadalmi nosztalgia popkulturális kontextusába, amely az elmúlt években elsősorban az 1980-as és az 1990-es évek felé irányul.¹⁴ A Netflixen bemutatott *Stranger Things* című sorozat ugyanúgy ennek a globális nosztalgiaavonathoz az egyik állomása, mint a 2022 nyarán minden rekordot megdöntő új *Top Gun*-mozifilm, az öltözködésben visszatérő bő farmerok, vagy a popzeneben domináns szintetizátoros hangzások. Első látásra *A besúgó* is tankönyvi pontossággal idézi fel az 1980-as évek tárgyi kultúráját, felvonultatva a késői Kádár-korszak megannyi közhelyes fogyasztási cikkét és a szocialista díszletek még ma is köztünk élő arzenálját. A sorozat zenéje, a szereplők jelmezei és a forgatási helyszínekként választott, szocialista-modernista terek a médianosztalgia általános működésének eleget téve hozzájárulnak a múltban való nosztalgikus kalandozás teresítéséhez, és azok számára is bejárhatóvá teszi, akiknek nincsen személyes élményük a korszakról. A nosztalgia ekkor létrejön egy normatív, narratívá vezérelt globális, valamint egy szubjektív, lokális és egyéni rétege: „A múltbeli séta normatív regisztere az idő társadalmi tapasztalata, egy olyan konszenzus, amely a nyugati társadalmakban működik – ha nem is problémamentesen. Ehhez kapcsolódhat a nosztalgia társadalmi tapasztalata. A szubjektív regiszter az egyéni nosztalgia, amely egyrészt a társadalmi konszenzusok alapján működik – a társadalmi keretek ugyanis meghatározzák az egyéni nosztalgia hatás-

körét is –, másrészt minden alkalommal egy saját múltat, saját élményt és saját tapasztalatot állít elő.”¹⁵ *A besúgó* éppen ezért túlmutat a transznacionális televízió nosztalgikus esztétikáján, és – hasonlóan más, az HBO által a régióban fejlesztett sorozathoz – a szocializmus kulturális emlékezetéről és a szocializmus iránti nosztalgiáról is feltesz kérdéseket.

Sabina Mihelj Memory, post-socialism and the media: Nostalgia and beyond című cikkében kiemeli, hogy míg a mediális nosztalgia számos formája széles körben kutatott téma, a poszt-szocialista nosztalgia politikussága és poliszémiája kevésbé lefedett témák. A poszt-szocialista nosztalgia sajátosságai közé tartozik, hogy működésében hasonlít a szocializmus alatt vernakulárrá tett kettős beszédhez, és az is, hogy a múltidézés kulisszái mögött valójában a jelenről beszél. Mihelj is idézi Imre Anikó *TV Socialism* című monográfiájának a poszt-szocialista nosztalgiájáról szóló fejezetét, amelynek egyik fontos megállapítása, hogy egyes esetekben a poszt-szocialista televíziós nosztalgia elválik a hagyományos politikai ideológiák vezérelte megosztottságtól. Erre példa, hogy a 2010-es évek elején a magát nemzetinek definiáló, valójában jobboldali populista magyar kormánypárt támogatta az állami pénzből fenntartott közszolgálati televízióban a szocialista tartalmak állandó ismétlését, mert érdekükben állt a szocializmus – így a paternalista politikai berendezkedés és az „egyszerűbb világrend” – iránti nosztalgiát életben tartani.¹⁶ *A besúgó* ezen állítások keresztmetszetében hozza létre saját szocializmusértelmezését, amely feltételezi a globális televíziós kultúrához kapcsolódó transznacionális és a lokálisan fejlődő transzgenerációs emlékezet működését. A két, egymással összekapcsolódó stratégia kivonja a sorozatot a szoros politikai olvasat alól, amely a szocializmusról szóló kortárs tudások mellett a szocializmus népszerű nemzeti közhelyeit is integrálja. Az alábbiakban ezt az állítást fogom elemeire bontani.

¹⁴ A magyarországi poszt-HBO-korszak egyik legjobban várt darabja *A Király* című, szintén az 1980-as és 1990-es években játszódó sorozat, amely Zámbo Jimmy életét és népszerűségét dolgozza fel. A sorozat a sajtóvetítés után kizárólag jó kritikákat kapott, első epizódjának bemutatója 2022. november 19-én volt, az RTL+ szolgáltatói felületen.

¹⁵ Hermann Veronika – Keszeg Anna: Daliás idők. A hatvanas évek iránti nosztalgia konvergens médiateret. *Médiakutató* 21 (2020) no. 1. p. 108.

¹⁶ „However, there is variation as to what kinds of television memories are strategically selected – and erased – to generate nostalgic nationalism. The current Hungarian administration, led by the two-thirds majority party FIDESZ, has resuscitated populist programming from socialist television to seek support for its conservative policies.” Imre Anikó: *TV Socialism*. Durham–London: Duke UP, 2016. p. 168.

Az HBO európai kivonulásának fényében azt a kérdést sem lehet megkerülni, hogy a sorozat – ha úgy tesszük, második világbeli tartalomként – miért nem tudott nemzetközi sikert elérni? A portfóliótisztítás után *A besúgó* kizárólag illegális formában tölthető le¹⁷, ami nemcsak bevételkiesés, hanem ráadásul láthatatlanná teszi a lokális kulturális emlékezet egyik lehetséges hordozóját, ami persze a globális üzleti vállalkozás szempontjából érdektelen. Ez tehát ismét a lokális kontextus olvasatai számára lehet fontos. Sabina Mihelj megfogalmazásában a sorozat az emlékezet transznacionális folyamatait bemutató, de lokális szinten is értelmezhető alkotás, amely egy globális üzleti átrendeződésnek rendelődött alá, „(...) különös figyelmet fordítva arra, hogy a mediális emlékezet lokális és nemzeti szintjei milyen kapcsolatokat alakítanak ki az emlékezet transznacionális folyamataival és az őket megalapozó egyenlőtlen hatalmi viszonyokkal.”¹⁸ A szocializmusra irányuló nosztalgia úgy gyakorlataiban, mint céljaiban igencsak sokféle, hiszen olyan időbeli irányultságról van szó, amelynek lehetnek gazdasági, politikai és művészeti felhasználásai. A transznacionális emlékezet jellegzetessége, hogy gyakran generációváltással is együtt jár. Ez igaz lehet nemzetközi kutatásokba beágyazott társadalomtudományos munkák módszertanára és szórakoztató televíziós tartalomra egyaránt, ami megfelel *A besúgó* kettős működésmódjának és globális-lokális olvasási módozatainak. Rainer M. János a rendszerváltás utáni magyar történetírás historiográfiájáról szóló, *Discourses of Contemporary History in Hungary after 1989* című dolgozatában leírja, hogy a rendszerváltás utáni történészi megközelítések sok esetben még inkább a pozitívizmus és a teleologikus történelemszemlélet fogságában maradtak, mint az azt megelőző, igaz, az aktuális jelenkorral értelemszerűen nem foglalkozó kutatások. A Kádár-rendszer

és az 1956-os forradalom körüli tudományos tanácsatlanságnak Rainer szerint egyszerre vannak generációs, emlékezetpolitikai és tudománypolitikai okai.¹⁹ Az utóbbiak közé tartozik, hogy Magyarországon a mindenkori jobboldal – a „népi íróktól” a jobboldali populista Orbán-kormányig – uralta az emlékezetpolitikát, míg a baloldal nehezen talált olyan eseményeket, amelyekkel széles tömegek tudtak volna azonosulni, legyen az Nagy Imre öröksége vagy a magyar avantgárd mozgalmak. A domináns emlékezetpolitikai narratívák jobboldali, nemritkán szélsőjobboldali politikai ideológia termékei, amelyek a megsértett, áldozati szerepben tetszelgő nemzet képzetét erősítik meg. Még fontosabb azonban, hogy ezek a narratívák uralják a 20. század fontos fordulópontjainak megítélését és az ezekben bekövetkező változásokat is. Az 1956-os forradalom emlékezete erre jó példa. Rainer M. János levezeti, hogyan csúszott ki a baloldal kezéből a Nagy Imre szerepvállalását középpontba állító emlékezetpolitikai csomag, és – az első szabadon választott kormánnyal kezdődően – hogyan használta föl 1956 örökségét saját céljaira a jobboldali emlékezetpolitika: „A [z 1990-es] választásokon nyertes nemzeti-konzervatív Magyar Demokrata Fórum vezetői kihagyták Nagy Imre nevét a szövegből. Ezzel világosan azt üzenték, hogy visszatásítják a forradalom baloldali értelmezését annak szimbolikus, kommunista vezetőjével együtt.”²⁰ Rainer Földes György 2015-ben megjelent, Kádár János külpolitikájáról szóló monográfiája alapján idézi az „antinacionalista nemzetépítés” kifejezést. Ez jól összefoglalja azokat a folyamatokat, amellyel a magyarországi államszocializmus az 1960-as évek elejétől nem tiltotta, hanem – elsősorban a tömegkulturális képzeteken keresztül – életben tartotta a nemzeti, történelmi narratívákat. Az elfojtásokra, különösen pedig 1956 emlékezetének a kitörlésére épülő

17 A sorozat a tanulmány megírása után, 2023 februárjától elérhetővé vált a Sky Showtime streamingszolgáltató kínálatában.

18 Az eredetiben: „The first one consists of tracing the mediation of post-socialist memory across different spatial scales, paying particular attention to how mediated memories at local and national levels interact with transnational processes of remembering, and with the uneven power relationships that underpin them.” Mihelj, Sabina: Memory, post-socialism, and the media: Nostalgia and beyond. *European Journal of Cultural Studies* 20 (2017) no. 3. p. 237. (Az angol nyelvű idézetek fordításai, ha másként nem jelzem, a sajátjaim – HV)

19 Rainer M. János: *Discourses of Contemporary History in Hungary after 1989*. *East Central Europe* 44 (2017) nos. 2–3. pp. 217–219.

20 Az eredetiben: „The leaders of the election-winning national-conservative party, MDF (Hungarian Democratic Forum), omitted Imre Nagy's name from the text. By doing so, they sent a clear message rejecting left-wing interpretations of the revolution together with its symbolic, communist leader.” *ibid.* p. 222.



A besúgó
(Szóke Abigél és Váradi Gergely)

kompromisszumos politika a relatív jólét mellett a sértett (kulturális) nacionalizmus szólamainak fenntartásában volt érdekelt, ezért tett engedményeket.

Ezek a populáris és politikai narratívák *A besúgó*ban is jelen vannak. A sorozat záróepizódjának 1969-ben játszódó nyitójelenetéből (00.00–01.40) kiderül, hogy Száva Zsolt szülei börtönben ülnek, ahol az anyja felakasztja magát. A gyerek Zsoltnak az apja a következőt mondja: „Azt mondják a foglárók, hogy odakint már nem is emlékeznek Nagy Imrére. Kádár most már biztosan aláírja az amnesztiánk és kiengednek anyáddal.” Ezen a mondaton ismét nem a hitelességet érdemes számon kérni, hanem azt kiemelni, hogy ez a mondat kizárólag egy utóidejű, kulturalizációs, a rendszerváltás utáni emlékezetpolitikai kompromisszumok tükrében értelmezhető mondat, s mint ilyen, kifejezetten a transzgenerációs traumafeldolgozás bizonyítéka.

A második epizód (rendező: Szentgyörgyi Bálint) 1972-ben játszódó, szintén flashback nyitójelenete az ellenzéki diákmozgalomban részt vevő Szabó Kata (Szász Júlia) író apja, Szabó József (Mácsai Pál) és az állambiztonsági tiszt, később Geri tartótisztje, Kiss Imre (Thuróczy Szabolcs) közötti, az író budai villájában lejátszódó politikai alkut mutatja be: rendszerhű írásokért cserébe bocsánatot nyer felesége disszidálása. A jelenet aláfestő zenéje a Bánk bán opera *Hazám, hazám* áriája, a hétköznapi nacionaliz-

mus egyik legfontosabb, évszázados közhelye. Ugyancsak a második részben a diákok egy kocsmázás végén az *A csitári hegyek alatt* című, Kodály Zoltán gyűjtéséből ismertté vált népdalt éneklük, amely nem elsősorban a kollektív emlékezetben működött a hazafias, sőt irredenta érzelmek nemhivatalos himnuszaként (mint például a *Székely himnusz*), hanem a korabeli film- és médiászövegek interpretálásában: ennek ismert példája Bacsó Péter 1983-as, 1951-ben játszódó *Te rongyos élet* című szatírája. Amikor a Békés megyébe kitelepített társaság megpróbálja újrátjátszani saját szokásrendszerét a falusi környezetben, *A csitári hegyek alatt* közös éneklése a betiltott nemzeti érzelmek metonímiája lesz. Az egyik autoriter rendszer történeti allegóriába csomagolt rendszerkritikáját és az elnyomottnak vélt nemzeti narratíva dramatizálását így emeli át negyven évvel később egy másik, hasonló stratégiákat alkalmazó, noha egészen más kontextusban keletkező és műfaji kódokat működtető alkotás.²¹

A korszakokon és rendszereken átívelő kulturális utalások azért tölthetnek be szövegszervező funkciót, mert *A besúgó* a rendszerváltás körül született generáció transzgenerációs emlékezetpolitikai projektjeként is olvasható. Az *A csitári hegyek alatt* ebben az értelemben ugyanúgy egy transzgenerációs utóemlékezeti elem dramaturgiai felhasználása, mint az ország jelenlegi politikai berendezke-

21 Az *A csitári hegyek alatt* fontos része volt a 2020-as, a Színház- és Filmművészeti Egyetem politikai megszállása ellen szervezett diáktüntetéseknek is, amely, bár később zajlott, mint a sorozat forgatása, jól illusztrálja a korábban nem egyértelműen ideologikus dal politikai üzenetét alakulását.

désének kritikájaként olvasható monológok és jelenetek. Az ellentmondásos helyzet bizonyítéka – lásd a korábbi hivatkozást arról, hogyan csúszhat ki a múltidézés a politikai demagógia binaritásából –, hogy A *besúgó* egyszerre kritizálta az értelmiségi közbeszéd és a kormányközeli revolvermédia: míg az előbbiek a már említett hitelességet, az utóbbiak a kortárs politikai elit vélt megjelenítését kérték rajta számon.²²

Ezeknél a direkt olvasatoknál és abszurd elméleteknél fontosabb azonban az az allegorikus társadalomkritika, amely a szocializmus alatt megszokottá vált kettős beszédhez hasonlóan többféle értelmezési módot felkínálva fogalmaz meg általános tanulságokat. Ez a stratégia legmarkánsabbban a sorozat második epizódjában jelenik meg. A Lukács nevű tanár (Hajdu Szabolcs) és a diák főszereplők között lejátszódó párbeszéd véleményem szerint a sorozat értelmezésének egyik sarokpontja, amely közérthető szóképekkel írja le a „ressentiment”²³, vagyis az irigységgel és tehetetlenséggel kevert elutasítás etikai kódjait a Kádár-kori és a kortárs magyar társadalom jellegzetes viselkedésmódjaként. „A hétköznapi emberek ilyenkor – nem lévén sem legyőzhető ellenfél, sem tér a valódi cselekvésre – képtelenné válnak az ellenállásra. A kollektív düh és irigység megnyilvánulása a ressentiment, amely nem ölt látható formát, és amelynek nincs egyértelmű célpontja sem.”²⁴ A második epizód 17.15–21.58 perc között játszódó jelenetéből idézem Lukács tanár úr szövegét: „Szórolapjuk szerint a szüleik, jómagam, és az elmúlt negyven év minden magyar állampolgára csődöt mondott. Gyávák voltunk, hagytuk, hogy elvegyék a magyar szabadságot, rendben van, szarok vagyunk, ez a maguk véleménye. Csakhogy itt a maguk véleménye senkit nem érdekel. Nem azért járnak ide, hogy véleményük legyen, hanem hogy szakvéleményük. Az, hogy maguk szarok, az nem szakvélemény. (...) Ki az, aki tud ebben a teremben egy kivitelezhető alternatívát javasolni?” A jelenetben ezután a diákok megpróbálnak a létező szocializmushoz

képeket működő alternatívákat felsorolni, amelyeknek mindegyike – piaci verseny, kisbirtokosi rendszer, nemzeti önrendelkezés – egyrészt jól körülhatárolható politikai irányultságba illeszthető, másrészt pedig a kortárs néző számára evidens módon megbukott. A jelenet végén a lázadni akaró diákok lelkesedését a tanár a ressentimentből következő politikai apátia krédójával hűti le:

Lukács tanár úr: „A rendszer nem fogja hagyni magát leváltani, mert már rég nem irodákban működik. Ott van tízmillió embernek a reflexeiben.”

Száva Zsolt: „Meglátjuk, mire jutunk egymással.”

Lukács tanár úr: „Egy egész generáció nevében mondom, hogy sok szerencsét.” (kiemelés – HV)

A sorozat tehát maga kínálja föl a generációs olvasatot, amelyben a tisztázatlan emlékezetpolitikai kérdések ugyanúgy helyet kapnak, mint az autoriter rendszerek iránti vonzódás, a mindenkori fiatal értelmiség számonkérése, majd beletörődése a fennálló társadalmi rendbe. A kortárs társadalomkritikai olvasat azért merülhet fel, mert a sorozatban elhangzó, a Kádár-rendszerre vonatkozó kritikák megfeleltethetők a kortárs értelmiségi közbeszédben a jelenlegi, ugyancsak autoriter és államkapitalista rendszer kritikájával, illetve a két rendszer közötti, sok szempontból esetleges, a laikus beszédben azonban kézenfekvőnek tűnő összevetésekkel. A *besúgó* a szó mimetikus értelmében nem tükrözi a kortárs társadalmi berendezkedést, azonban két szempontból is elválaszthatatlan tőle: egyrészt követi a kelet-európai minőségi sorozatok stratégiáját, és a kortárs társadalmi tanulságokat visszairja a szocializmus díszletei közé. Ugyanakkor ezt egy specifikusan generációs nézőpontból teszi, amellyel – Marianne Hirsch utóemlékezet (postmemory) fogalmát adaptálva – történelem és emlékezet, privát és kollektív közé illeszkedve, posztgenerációs posztszocializmusként situálja magát. A fiktív sorozat nem lesz abban az értelemben archívum, ahogyan Hirsch írja, hiszen nem akar-

22 Erre jó példa, hogy az Origo propagandaoldal „A *besúgó*: hazugság a hazugságról” című, Vági Barbara által jegyzett cikkében egy Mező Gábor nevű, magát „kutatóként” definiáló személlyel beszélget, és – a jobboldali populista emlékezetpolitikai összeesküvések szép példájaként – a bemutató időpontjának szándékossága is szóba kerül: „V. B.: A választások előtt mutatták be a sorozatot – ebben nem lát politikai megfontolást? M. G.: Természetesen, ebben lehet szándékosság. Úgy tudom – lehet, hogy rosszul –, hogy a HBO erőltette, hogy akkor mutassák be. Nyilván, ismerjük a HBO politikai irányultságát. Biztos vagyok abban, hogy a sorozattal – ahogyan a diákvézérből akarnak vezető lesz – üzeni akartak a maguk részéről.” (kiemelés – HV)

23 A kifejezésről ld. Majtényi György: *Vezércsel. Kádár János mindennapjai*. Budapest: Libri-Magyar Nemzeti Levéltár, 2012, pp. 11. 24 *ibid.* Kiemelés az eredetiben.

ja „visszanyerni a történeti sajtószertűséget és kontextust”, ahogyan az általa elemzett projektek. Ugyanakkor tablószerűségével mégis bemutat egyfajta elrendező, kiemelő és bemutató tevékenységet, valamint olyan utóemlékezeti gyakorlatot, amely „alternatív történelmeket tesz lehetővé” a világháló (ez esetben a globális streaming-kultúra) nagy kapacitású archívumi térként való kihasználásával.²⁵ Az utóemlékezet definíciós megközelítése (egymást metsző történelmek globális emlékezeti tere²⁶) alkalmas lehet az államszocializmus utóidejű emlékezetkonstrukcióinak leírására is; egy fiktív sorozat pedig ezért lehet egyszerre a transznacionális esztétika jegyeivel felruházott globális termék és egy lokálisan beágyazott szaszgenerációs emlékezetpolitikai ajánlat.

A paratextusok közül figurális értelemben talán a sorozat főcíme feleltethető meg leginkább ennek a kettősségnek. A főcím az 1980-as évekből villant fel valós archív felvételeket, kivéve két jelenetet, amint az a főcímet elemző és a rendező, Badits Ákost is megszólaltató újságcikkből kiderül: „Kettő olyan snitt látható a főcímében, amit Badits maga vett fel. Az egyik az, amikor eldőlt a sakkfigura, mert nem találtak olyan archív felvételt, aminek passzolt volna a dinamikája. A felvételt a nagypapa VHS-kamerájával rögzítette. A másik pedig az utolsó snitt, amikor a vörös csillagot hegesztik. A stáb talált egy hasonló archív felvételt, de annak a jogait lehetetlen volt tisztázni, ezért úgy döntött, hogy rekonstruálja a jelenetet a szobában: »Ehhez megnéztem pár hegesztős tutorialt. Szóval igen, elmondhatom, hogy én már hegesztettem vörös csillagot, remélem ezt a tudásomat többet nem kell kamatoztatnom.»²⁷

Noha a készítői bevallás szerint ez véletlen volt, mégis jól illusztrálja a szocializmus megítélésében a szemtanúság és utóidejűség, a történetírás és az emlékezet közötti ellentéteket: a korabeli felvételekbe beépített kortárs snitt összezavarja az archív felvételek temporalitását, és a jelen felé csúsztatja el azokat. Ugyanezt teszi a főcímmel is: az Európa Kiadó *Mocskos idők* című dala az azonos idejű

értelmezés szerint lehet egy szakítás története és a szocializmus allegorikus kritikája is. A főcímben hangsúlyos refrén („Mocskos idők, szeretned kéne / a jövő itt van és sose lesz vége! / Mocskos idők a sarokba bújva / Mocskos idők, kezdjük újra!”²⁸) a sorozat belső univerzumában egy olyan történelemszemléletet implikál, amely szerint a rendszerváltás mitikus eseményei semmissé lettek, az állandó, befagyott jelenné tett jövő idő ugyanolyan amorális, mint a meghaladni kívánt (államszocialista) múlt. Ezért lehet amellet érvelni, hogy a sorozat nem egy konkrét szereplő vagy politikai erő, hanem általában a társadalomban jelen lévő apátia, a sikertelen rendszerváltás utáni demokratikus deficit, a globális válságokra adott elégtelen válaszok, a bezárkózó kulturális nacionalizmus generációs kritikája, tehát éppen annyira fiktív, historizált, személyes és kollektív emlékezetpolitikai közhelyeken átszűrt történetet mesél el, mint a kortárs, a hiányos társadalmi közbeszédnek kiszolgáltatót, folyamatosan változó hivatalos narratívák.²⁹

25 Hirsch, Marianne: Az utóemlékezet archívumi fordulata. (trans. Szép Eszter) *Helikon* 60 (2014) no. 3. pp. 421–422.

26 *ibid.* p. 423.

27 Klág Dávid: A besugó főcíméhez meg kellett tanulni vörös csillagot hegeszteni. *Telex.hu* (2020. április 10.)

<https://telex.hu/szorakozas/2022/04/10/a-besugo-magyar-sorozat-focim-badits-akos-hbo-max> (utolsó letöltés: 2022. 11. 14.)

28 <https://www.zeneszoveg.hu/dalszoveg/32218/europa-kiado/mocskos-idok-zeneszoveg.html> (utolsó letöltés: 2022. 11. 14.)

29 A tanulmány végleges formájának kialakításában nagy szerepet játszottak Keszeg Anna, Varga Balázs és az ELTE Média és Kommunikáció Tanszéken dolgozó kollégáim meglátásai, amelyeket ezúton köszönök.

Veronika Hermann

Filthy times: Transnationalism and transgenerational memory politics in the Hungarian series titled *A besúgó*

In the last decade, there has been an emerging scholarly and public interest in the Eastern European region's geopolitical and cultural status, followed by a significant trend of locally developed but globally distributed Eastern European quality television series. All of these products represent a hybrid generic repertoire, and they are concerned with the region's troubled past, using state socialist regimes as allegories of alarming contemporary issues. In 2022 HBO Max launched coming-of-age spy drama *A besúgó* (*The Informant*) which fits into this pattern seamlessly. In this paper I argue that while the series works as a transnational and transgenerational television production it had also raised questions of authenticity and responsibility in local audiences. The reason behind this is the absolute lack of consensus in local societal and memory discourses surrounding the 1980s and the transition years, therefore *The Informant* has filled a gap it did not suppose to.



Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2022-ben 111.954 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálásan köszönjük!

Kérjük, 2022. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

METROPOLIS
FILMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

Kalmár György

A besúgó és az államszocialista múlt újrahaznosítása

Az HBO *A besúgó* (r.: Szentgyörgyi Bálint – Mátyássy Áron – Miklauzic Bence, 2022) című, saját gyártású sorozatának első részei gyakorlatilag napokkal a 2022-es parlamenti választás előtt kerültek műsorra. Egy új, hazai gyártású, az HBO szárnyai alatt és annak minőségi mércéi szerint készült sorozat megjelenése önmagában is fontos esemény. Az, hogy az államszocialista múlttal, annak emlékeztetével és az ahhoz való mai viszonyunkkal foglalkozó sorozat sugárzását a magyar történelem egyik kiemelten fontos eseményével szinkronizálták, csak még jobban kiemeli *A besúgó* kulturális és emlékezetpolitikai jelentőségét. A sorozat első részeinek megjelenése óta írott kritikák rendre felhívják a figyelmet a nyolcvanas évek és a jelen összetett, ellentmondásos viszonyaira.¹ Ezek az írások jól mutatnak rá arra, hogy *A besúgó* történelemszempléjének legfőbb újdonsága abban rejlik, hogy az államszocializmust nem csupán a bevett, mára viszonylag stabilan kanonizált klisékből megkonstruált *másik világgé* alkotja meg, hanem felhívja a figyelmet arra is, ahogy az „átkos” egykori rezsím makacsul továbbél a jelenkori magyar társadalomban. Így a sorozat egyben a magyar politikatörténet és önazonosság egyik alapvető, évszázados kérdését is újrafogalmazza. A Kelethez vagy Nyugathoz tartozás problémája, az „ázsiai vagy európai nép vagyunk-e” kérdése úgy jelenik meg ebben a kontextusban, mint kommunista és posztkommunista viszonya: Vajon a rendszerváltás utáni posztkommunista Magyarországnak mennyire sikerült valóban a nyugat-európai demokráciákhoz való

csatlakozás, és mennyiben határozzák meg máig a múltban rögzült antidemokratikus társadalmi beidegződések? Sarkosabban fogalmazva: Mennyi a „poszt” a magyar posztkommunizmusban, és mennyi a „kommunizmus”?

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy beillessem *A besúgó* a magyar múltfilmek, illetve a 2010-es években megfigyelhető magyar emlékezetpolitikai fordulat kontextusába, és mindezek fényében keressek választ arra, mi is történik az államszocialista múlttal az utóbbi években, és mennyiben is jelent újdonságot a sorozat látásmódja. Elméleti kiindulópontom az a belátás, miszerint „*a kortárs világ múltat idéző alkotásaiból nem elsősorban az egykorvoltat, hanem a mindenkori jelent érthetjük meg*”², azaz a múlt reprezentációi legalább annyit árulnak el az emlékező jelenről, mint a megelevenített múltból.³ Céлом így nem egy újabb sorozatkritika megírása, még csak nem is *A besúgó* részletes elemzése: inkább a sorozatban tetten érhető, rendszerváltás utáni társadalmi, kulturális és politikai folyamatok feltárása érdekel, annak megértése, hogy a sorozat mit is sug nekünk a mai magyar társadalomról és az államszocializmus mai emlékeztetéről.

Bár *A besúgó* egyik legszembevetőbb vonása a múlt és jelen közössége, és legfontosabb társadalomtörténeti üzenete az államszocialista reflexek továbbélése a rendszerváltás utáni Magyarországon,⁴ a sorozatot nézve először talán mégis a távolságot reflektálja a néző. Milyen régen is volt, hogy ilyen autókkal jártunk, így öltözködtünk, ilyen bútorok közt töltöttük napjainkat, ilyen zenéket

1 Inkei Bence: *A besúgó: az új HBO-sorozat úgy beszél a Kádár-korról, hogy nem lehet nem a mai országra gondolni közben*. 24.hu 2022. 03. 30. <https://24.hu/kultura/2022/03/30/a-besugo-hbo-max-sorozat-kritika/>; Sergő Z. András: *10 millió ember reflexeiben – A besúgó*. *Filmteker* 2022. 03. 29. <https://www.filmteker.hu/sorozat/a-besugo-sorozat-kritika-hbo> (Utolsó letöltés: 2023. március 12.)

2 Murai András: *Film és kollektív emlékezet: Magyar múltfilmek a rendszerváltás után*. Szombathely: Savaria University Press, 2008. p. 8.

3 Vö.: Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.; Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. (trans. Hidas Zoltán) Budapest: Atlantisz, 1999.

4 Inkei: *A besúgó*; Sergő: *10 millió ember reflexeiben*.

hallgattunk, ilyeneket ettünk-ittunk. Valóban, 2022-re a késő Kádár-kori államszocializmus már közel negyven év távolságra került tőlünk, egy ismeretelméleti törésvonal túloldalára: egy másik világ lett, amelyről egyre kevesebb embernek vannak csupán egyre homályosabb emlékei, melyről egyre inkább csak történetek, filmek és sorozatok mesélhetnek, olyanok, melyek valóságosságát senki nem tudja vagy akarja már igazán ellenőrizni. Érdemes észrevenni, hogy az emlékezés már a 2010-es évek előtt készült magyar rendezői filmekben is gyakran jelenik meg problémaként vagy megoldandó feladatként, gondoljunk csak az olyan filmekre, mint a *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2001), a *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006) vagy épp a *Taxidermia* (Pálfi György, 2006). Ahogy Strausz László is rámutat, a rendszerváltás utáni magyar szerzői film – egyéni szereplők tekintetében – gyakran viszi színre a terhelt, államszocialista múlttól való elszakadás nehézségét, a múlthoz való viszonyt pedig jellemzően indirekt módokon jeleníti meg, például generációs konfliktusként, Kelet és Nyugat közötti utazások kettős mozgásával, vagy épp testi metaforákkal, „testi imprintek” (például sebek) formájában. Strausz arra a következtetésre jut, hogy ezeknek a filmeknek az áttételes, figuratív és reflexív eljárásai „az emlékezés nehézségét tematizálják.”⁵ Úgy vélem, hogy ez a tendencia a 2010-es évekre csak tovább erősödik, a múlt még távolabb kerül, személyes emlékként még elérhetetlenebbé, ellentmondásossá és megfoghatatlanabbá válik, a fölöttünk gyakorolt hatalma azonban ettől nem csökken. Alábbi vizsgálódásaim emlékeztörténeti kiindulópontja az a hipotézis, miszerint a 2010-es évek hazai emlékezetpolitikai fordulata egybeesik az államszocialista múlt közvetlen emlékezeti tapasztalatból mediatizált kulturális emlékezetté válásával. Ez véleményem szerint nem csak az időbeli távolság miatt következett be (az Assmann által kijelölt tipikus negyven év elteltével), hanem az Orbán-kormányok által szándékosan és szisztematikusan végigvitt kultúrpolitikai és emlékezetpolitikai átalakulás következtében is.⁶

A 2010-es években kanonizálódó új jobboldali kultúrpolitika, illetve az ebben a korszakban átalakuló magyar társadalom államszocialista múlthoz való viszonya

ellentmondásos, és sok szempontból paradox. Ezeknek a gyakran zavarba ejtő és összetett viszonyoknak a szétválasztása érdekében a továbbiakban három fő trendet fogok megkülönböztetni. Először is, ebben az időszakban a kommunistaellenesség alapvető és napi szinten ismételt ideológiai elemmé válik „az átkos”-tól való elhatárolódás alapvető a rendszer önmeghatározásában. Másfelől azonban (ez a második trend) azt tapasztalhatjuk, hogy a 2010 utáni, egymást követő Orbán-kormányok egyre jobban elhatárolódnak a nyugati típusú liberális demokrácia alapelveitől és társadalmi-politikai gyakorlatától, a nyugati erőter gyengülésével pedig fokozatosan, akarva-akaratlan visszatérnek az államszocializmusban megszokott egyes autokratikus beidegződések a társadalmi és politikai rendszerben. Harmadrészt pedig a 2010-es években a kultúra több területén is felüti a fejét a kommunizmus vagy államszocializmus iránti nosztalgia. Bár a közvéleménykutatások szerint a magyar társadalom elhanyagolható része hozná vissza az „átkos” régi rendet, a kulturális termékekben (filmekben, divatban, zenében) mégis egyre határozottabban tetten érhető a rendszerváltás előtti idők szerethetővé és főleg élvezhetővé válása, új-rastilizálása és újrahaznosítása. Ahhoz, hogy megértsük A besúgó múlthoz való viszonyát, illetve általánosságban a 2020-as évekre kialakult emlékezetpolitikai helyzetet, fel kell térképezzük ennek a három trendnek az egymáshoz való viszonyát.

A 2022-re kialakult helyzet aligha érthető meg 2010 utáni emlékezetpolitikai fordulat nélkül. György Péter *A hatalom képzelete* című, az államszocializmus kultúrájáról szóló 2014-es könyve elején világos emlékezetpolitikai korszakhatárként jelöli ki a 2010-es évet. György szerint a rendszerváltás utáni húsz év egyfajta „lány átmenetként” értelmezhető,⁷ amikor a magyar társadalomnak vér, forradalom és erőszak nélkül sikerült lebontani az államszocialista egypártrendszert, és megteremteni egy demokratikus, kapitalista piacgazdaság alapjait. Ez a vér nélküli, fokozatos, lány átalakulás persze számos kompromisszummal járt, melyek közül talán a spontán privatizáció ellentmondásossága, a korábbi pártfunkcionáriusok hatalomátmentése és új gazdasági elitté avan-

5 Strausz László: Vissza a múltba: Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis* (2011) no. 3. pp. 20–29.

6 Assmann: *A kulturális emlékezet.*; György Péter: *A hatalom képzelete.* Budapest: Magvető Kiadó. 2014, pp. 9–10.

7 György: *A hatalom képzelete.* p. 9.

zsalása ásta alá leginkább az új magyar demokrácia erkölcsi talapzatát.⁸ A *besúgó* második része világosan reflektálja ezeket a problémákat. Az egyetemi előadásban lezajló vita, különösen a Hajdu Szabolcs által alakított tanár kérdései nyilvánvalóan már a mai tudásunk alapján jelölik ki az esetleges rendszerváltozással járó csapdahelyzeteket. A rendszerváltás utáni társadalomnak tehát úgy kellett elszenvednie a neoliberais kapitalizmus jelentette sokkot, az azzal járó munkanélküliséget, átmeneti életszínvonal-csökkenést és krónikus létbizonytalanságot, hogy közben végig kellett néznie az elvileg lecserélt államszocialista rend egykori vezetőinek új hatalmasokká válását, ami mély erkölcsi krízishez és az új társadalmi berendezkedés legitimációs válságához vezetett.⁹ Mindezek fényében érthető meg a 2010-es évek fordulata, mely akár második rendszerváltásként is értelmezhető. György Péter szerint 1945 és 1989 eltérő módon bár, de egyaránt világtörténelmi korszakváltás volt, ugyanakkor Magyarországon a lágy átmenet az új világba mintegy húsz éven át tartott, míg aztán a 2010-es évek jobboldali politikusainak jelentős része fel nem lázadt „a reformkommunisták posztszocializmus-folytonosság elmélete és gyakorlata, tehát a közelmúlttal való békés egymás mellett élés ellen.”¹⁰

A 2010-es évek jobboldali kormányzása idején tehát az ország egyszerre távolodik el a nyugati típusú liberális demokráciáktól, és azoktól a rendszerváltás során hozott kényszerű kompromisszumoktól, melyek a pártállami hatalom átmenekítéséhez vezettek. A „nemzeti tőkésosztály” uniós pénzekkel és állami megrendelésekkel történő feltökésítésének ideológiai legitimációja épp az volt, hogy ellenszegüljön a posztszocialista elit és a nemzetközi nagytőke rendszerváltás utáni (erkölcsileg kétségkívül problémás) térnyerésének.

Az új emlékezetpolitika alapja tehát a múlttól való elhatárolódás és az antikommunista retorika, melyek egyik legékeesebb példája a *Szabadság tér '56* című tv-sorozat,¹¹ mely gyakorlatilag azóta is folyamatosan műsoron van valamelyik állami irányítás alatt álló tévécsatornán. A műsor célja – ahogy hivatalos ismertetője is mutatja – egyértelműen a régi rend elítélése, erkölcsi megbélyegzése, azaz borzalmas, embertelen, a miénktől egyértelműen különböző másik világgént való kanonizációja: „Régi adósságot törlesztünk mindezzel, hiszen a rendszerváltoztatás óta eltelt huszonhat esztendőben nem készült még ilyen terjedelmű, s a kommunista diktatúra borzalmait ilyen drámai erővel feldolgozó, múltfeltáró televízióműsor-sorozat.”¹² A műsorból könyv is készült, majd a hasonlóan újrakanonizációs célú *Szabadság tér '89* is ezt az irányelvet követte. A műsorokat ismertető különböző weboldalak alatti kommentháború pedig jól mutatja, hogy a múlt ábrázolása, mediatizálása, különböző ideologikus elbeszélésekbe rendezése mennyire meghatározó és megosztó pontja a jelenbeli önértésünknek. Ez a fajta emlékezetpolitikai munka – és persze a közben kitartóan csordogáló idő – hozta létre az államszocializmus mint távoli, másik, a miénktől különböző világ kulturális emlékezeti konstrukcióját. Ennek az eredménye a két rendszer közötti átjárhatatlanság, diszkontinuitás tapasztalata, az, hogy mára „az 1989 előtti korszak ... egy szakadék túloldalán lévő, mára visszavonhatatlanul elérhetetlen világnak tűnik”¹³, illetve hogy „a Kádár-korszak visszavonhatatlanul a régmúlt. A szó politikai, társadalomelméleti értelmében: halott.”¹⁴

A 2010-es évek emlékezetpolitikai fordulatának egyik legizgalmasabb vetülete az, hogy amit György Péter a Kádár-korszak szándékos eltüntetésének lát, az részben a múlt mozgóképes ábrázolásán, mediatizált újraalkotásán, egy viszonylag új (vagy legalábbis új tudatossággal

8 Ripp Zoltán: *Eltékozolt esélyek? A rendszerváltás értelme és értelmezései*. Budapest: Napvilág kiadó, 2009. p. 82.; Valuch Tibor: *A jelenkori magyar társadalom*. Budapest: Osiris, 2015. p. 23.; Ferge Zsuzsa: *A rendszerváltozás nyertesei és vesztesei*. In: Andorka Rudolf, Kolosi Tamás, Vukovich György (szerk.) *Társadalmi Riport 1996*. Budapest: TÁRKI–Századvég, 1996. pp 414–443.

9 Ripp: *Eltékozolt esélyek?* p. 119.

10 György: *A hatalom képzelete*. pp. 9–10.

11 Szerkesztő–műsorvezető: Rákay Philip (2016).

12 Lásd a sorozat hivatalos leírását: <https://port.hu/adatlap/film/tv/szabadsag-ter-56-szabadsag-ter-56/movie-38494> (Utolsó letöltés: 2023. január 20.)

13 György: *A hatalom képzelete*. p. 11.

14 *ibid.* p. 15.



A besúgó
(Váradi Gergely, Patkós Márton
és Szász Júlia)

átgondolt) ideológia és esztétikai keret szerinti kanonizációján keresztül történt meg. Mindenképpen fontos e tekintetben a magyar mozgóképkultúra intézményeinek ez időben történt átalakulása. Az Andy Vajna (egy idő után Vajna András) vezetésével 2011-ben felálló Magyar Nemzeti Filmalap éppolyan éles váltást hozott a magyar film finanszírozásában, mint a második Orbán-kormány az emlékezetpolitikában.¹⁵ A volt hollywoodi producer, Vajna éles szemmel vette észre a nemzeti múlt és amerikai műfajfilm összehasonlításában rejlő üzleti és filmes lehetőségeket. Ennek a trendnek a filmes termékei közt olyan, a kommunizmust és államszocializmust megidéző, nagy sikerű filmeket találunk, mint *A martfői rém* (Sopsits Árpád, 2016), a *Liza a rókatündér* (Ujj Mészáros Károly, 2015) vagy a *Drakulics elvtárs* (Bodzsár Márk, 2019). A legfontosabb ebben a tekintetben azt észrevenni, hogy a 2010-es években a kommunista/államszocialista múlt távol kerülése és (közvetlen emlékként való) elérhetetlené válása egybeesett és együtt járt kulturális emlékeztető válásával, illetve médiareprezentációként való új népszerűségével.

De hogyan köthető a régi rend médiatermékek formájában történő eltávolítása a fent említett második trendhez, az államszocializmus örökségének rejtett újra-

éledéséhez a magyar közéletben? Hogyan illeszkedik a fent vázolt történetbe *A besúgó*, mely egyfelől nagyon is követi a fent említett filmek (nosztalgikus, a múlt tárgyi kultúráját fetisizáló, az államszocializmust sosemvolt színekkel mesevilággá stilizáló) vizuális megközelítésmódját, ugyanakkor lépten-nyomon hangsúlyozza a Kádár-rendszer és az Orbán-rendszer közötti hasonlóságokat? Ez a kettősség véleményem szerint a sorozat alapvető jellemzője. Míg *A besúgó* képi és elbeszélői megközelítésmódja folytatja a 2010-es évek fő trendjét, az államszocialista múlt élvezetes látvánnyá és sikeres médiatermékké alakítását, sikkés retróvá, (műfaji sémákat követő) érdekfeszítő történetekké, és már-már mitológiai toposzokból építkező mesevilággá változtatását, addig a dialógusokban, konfliktusokban és karakterábrázolásokban rendre feltűnik egy ezzel ellentétes tendencia. Ez nem eltávolítja a múltat, hanem jelenvalóvá teszi, nem a néző gyönyörködtetésében, hanem intellektuális megmozgatásában érdekelt, az államszocialista múlt pedig nem egy jól stilizálható és eladható médiatermékként gondol, hanem a jelen megértésének kulcsfontosságú elemeként.

A két politikai berendezkedés közötti párhuzamok már az első részben szemet szúrhatnak a nézőnek, amikor a rendszerellenes szervezkedés központi alakja, Száva

¹⁵ Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. Budapest: L'Harmattan, 2016. pp. 62–63.

Zsolt (Patkós Márton) olyan szavakkal kritizálja a késő Kádár-kort, amiben lehetetlen nem meghallani a jelenkori ellenzék kormánykritikáját: „A parlamentünkben lakájok ülnek, akiknek egyetlen tudása a kommunista párthoz való dörgölözés... Van valami a magyar néplelekben, ami akkor nyugodt, ha valaki azt mondja, hogy 'Gyertek utánam, erre, megvédelek titeket!' Ezeknek az embereknek a vezetőikneveiről vannak elnevezve az újkori magyar történelem korszakai, Horthy-korszaktól Rákosi-korszakon át – szerintem – a Kádár-korszakig. Ezek egytől egyig fiatal forradalmárokból lett öreg zsmnokok. Soha, de soha semmi jó nem sült még ki belőlük. Nem szeretném, hogy egyetlen leválthatatlan ember legyen az ország élén. Azt szeretném, hogy legyen tízmillió, és közösen döntsük el, hogy mikor mit akarunk.” (A *besúgó* 1. rész) A két korszak közötti affinitás okát pedig a már említett egyetemi oktató mondja ki a második epizódban: „A rendszer nem fogja hagyni magát leváltani. Mert már rég nem irodákban működik. Ott van tízmillió embernek a reflexeiben.” (A *besúgó* 2. rész)

A jelen írásnak nem célja és nem is feladata a 2010 utáni Orbán-kormányok által alakított társadalmi és politikai berendezkedés összehasonlítása a Kádár-korszakkal, annál is inkább, mivel ezt már sokan megtették, a témának kiterjedt nemzetközi szakirodalma van. Az erről szóló publikációk jellemzően olyan hasonlóságokra szokták felhívni a figyelmet, mint a paternalizmus; a vezér kultusza; a demokratikus intézmények és alapjogok korlátozása; a párt és állam összefonódása; a pártfunkcionáriusok és káderek kulcspozícióba kerülése (a társadalom legtöbb területén); a patrónus-kliens viszonyok; a mindennapi élet átpolitizáltsága; a politikai, gazdasági és közösségi szféra szét nem válása; a korrupció normalizálása; a transzparencia hiánya; a párt politikai ideológiájának kiemelt kommunikációs szerepe; a médiaszabadság korlátozása; az egyéni szabadságjogok korlátozásának elfogadása a biztonságért és kiszámíthatóságért cserébe; a Nyugat-ellenesség; illetve a rendszer hibáival való (belső) megalkuvás, az „*ebben az országban ez másként nem megy*” (A *besúgó* 1. rész) attitűdje.¹⁶

A sorozat előrehaladtával egyre több elem kerül elő a fenti listából, és egyre világosabb, hogy A *besúgó* egyik tétje annak megértése, hogy ezek a társadalmi tendenciák és beidegződések miért is alakulnak ki, és hogyan öröklődnek egyik generációról (és politikai berendezkedésről) a másikra.¹⁷

A két trend viszonya, a harcos antikommunista retorika és a régi beidegződések továbbélése közötti viszony ideológiai szinten nyilvánvalóan értelmezhetetlen és tabu a kormány médiában, ami jól rávilágít a jelen ideológiai küzdelmeinek árnyékharc voltára. A *besúgó* egyik érdeme talán épp ez: ha nem is a hétköznapi élet ideológiamentesítése, de legalábbis a politikai ideológiák fontosságának relativizálása, ezek álságos felszínnek bélyegzése, és az ezek mögötti (egy rendszert valóban meghatározó) társadalmi és lélektani dinamizmusok feltérképezése. Persze a két trend közötti viszony leírható a magyar demokrácia belső ellenmondásaként vagy a felszín és mélység viszonyaként is. Én azonban mégis amellet érvelnék, hogy a magyar emlékeztörténet fényében ez a két tendencia tekinthető egymást feltételező, lehetővé tevő, egymással szorosan összefüggő jelenségként is. A *besúgó* példája mintha azt sugallná, hogy a 2010-es években átalakuló magyar demokráciába épp azért tudtak visszazsivárogni a Kádár-rezsim egyes elemei, mert az utóbbi valódi, megélt emlékből mediatisztált kulturális emlékeztető vált.

György Péter elemzését továbbgondolva azt állítom tehát, hogy a 2010-es évekre az államszocializmus már távol kerül tőlünk, egy ismeretelméleti törésvonal túloldalára, egy olyan világba, amelyről csak történetek és filmek mesélhetnek, melyek valóságosságát senki nem tudja vagy akarja ellenőrizni. Paradox módon ennek a törésnek és távolságnak a régi rendet ábrázoló filmek és televíziós műsorok egyszerre lehetőségfeltételei, létrehozói és eredményei. Ez a távolság – illetve a kommunizmus/államszocializmus mediatisztált emlékeztetőnek megkonstruálása – teszi lehetővé, hogy a Kádár-rendszer újrahasznosítása ne okozzon ideológiai problémát a 2010 utáni

16 Lásd: Krastev, Ivan – Stephen Holmes: *The Light that Failed: A Reckoning*. New York: Penguin, 2014. [Magyarul lásd: Krasztev, Ivan – Stephen Holmes: *A fény kialszik*. (trans. Székely János) Budapest: Park Könyvkiadó, 2021.]; Magyar Bálint – Madlovics Bálint: *A posztkommunista rendszerek anatómiája: Egy fogalmi keret*. Budapest: Noran Libro, 2021.; Cseri Péter: Alapvetésének újratervezése nélkül Orbán Viktor fenyegetően egyedül maradhat. Interjú Tölgyessy Péterrel. *24.hu* 2022. 03. 30. <https://24.hu/belfold/2022/03/30/orban-viktor-ner-cimlapon-magyarorszag-kulpolitika-tolgyessy-peter-interju-2/> (Utolsó letöltés: 2023. január 20.)

17 Lásd: Inkei: A *besúgó*; Sergő: 10 millió ember reflexeiben.

Magyarországon, hogy anélkül tudjunk visszatérni a régi beidegződésekhez, hogy az átlagos állampolgár/szavazó számára zavaró közelségbe kerülne az egykor volt „átkos” egypártrendszer és a mai.

Ilyen szempontból a 2010-es évek államszocializmus-ábrázolása alapvető pillére az Orbán-rendszernek. Meg kell teremteni egy felhasználóbarát, jól azonosítható, karakterisztikus, a jelenre egyáltalán nem hasonlító világot, egy „másik” világot, hogy elidegeníthessük, hogy másikként mutathassunk rá, illetve azért, hogy szabadon felhasználhatóvá váljon annak a jelenben politikailag újrahasznosítható öröksége. Ilyen értelemben a 2010-es évek filmjei (és egyéb médiaproduktumai) alapvető fontosságúak az új, illiberális rend létrejöttében. A „kommunizmus” és „kommunista” médiaproduktumokká kell válniuk, bizonyos esztétikai jellemzőkkel kell párosulniuk, egy, a múltban jól körülhatárolható és azonosítható, tőlünk különböző dologgá kell válniuk, hogy az adott helyzetben a hatalom számára hasznos elemei újrahasznosíthatók legyenek, illetve visszatérésük ne veszélyeztesse a magát jobboldaliként meghatározó kormánypárt ideológiai legitimitációját.

Ilyen szempontból, ahogy *A besúgó* is rámutat, a kommunizmus/államszocializmus egyszerre „régmúlt”, és jelenbeli napi valóság. Ez a két dolog pedig nem kizárja, hanem feltételezi egymást: a régi rend nem válhatott volna ennyire jelenbelivé, ha előbb nem vált volna visszahozhatatlan, távoli, elveszett, és csak mediálisan megidézhető múlttá.

Úgy tűnik, hogy a nosztalgia működése (a harmadik fent említett trend) ennek az eltaszítás-árán-újrahasznosításnak az egyik olajozója. Bár a (vonatkozó szakirodalmat nem ismerő) kelet-európaiak rendre megdöbbennek és gyakran heves tiltakozásba kezdenek, ha a kommunizmus vagy államszocializmus iránti nosztalgia kerül szóba, a foga-

lom a rendszerváltás utáni kelet-Európa leírásának az egyik kulcsfogalma. Svetlana Boym a Szovjetunió megszűnése utáni időkről szóló elemzései a *The Future of Nostalgia* (2001) című meghatározó könyvében, vagy a Nobel-díjas Svetlana Alekszijejics által összegyűjtött történetek és interjúk az *Elhordott múltjaink* (2013) című kötetében¹⁸ különösen aktuálisak ma, amikor a volt KGB tiszt, ma orosz elnök Vladimir Putyin területszerző háborúkkal igyekszik újraéleszteni az orosz/szovjet birodalmiság egykori dicsőségét, amikor egyes orosz harckocsik szovjet lobogó alatt vonulnak be Ukrajnába, amikor a moszkvai Vörös téren a kommunista relikviák árusítása a legjobb üzlet, vagy amikor az 1990 előtti Magyarország olyan élvezetes, szórakoztató, és népszerű filmekben és sorozatokban elevenedik meg, mint a *Made in Hungária* (Fonyó Gergely, 2009), a *Drakulics elvtárs* vagy *A besúgó*. Igencsak beszédes momentum, hogy az Alekszijejics fent említett, 2013-ban írt, magyarul 2015-ben megjelent kötetének a fűlszövegében megfogalmazott kérdések egy az egyben újrahasznosíthatók lennének *A besúgó* ismertetésében is: „Milyen embert hozott létre a 'szocialista' társadalom? Milyen, akár pozitív, akár negatív ösztönöket épített belénk a szabadság elementáris hiánya évtizedeken keresztül? Meg tudunk-e akartunk-e változni a bukása óta, vagy továbbra is makacsul magunkban hordozzuk az akkor kialakult reflexeinket?”¹⁹

Fontos persze azt is látnunk, hogy (ahogy Maya Nadkarni is bemutatja) a régi rend iránti nosztalgia a legtöbb esetben inkább tekinthető a rendszerváltás utáni idők kritikájaként, a hirtelen a régióra köszöntő globális kapitalizmussal szembeni elégedetlenség tüneteként, mintsem a múlt visszasírásaként.²⁰ A sors fintoraként a kelet-európai régió akkor csatlakozott az EU-hoz, amikor már a nyugat-európaiak is nosztalgikusan tekintettek vissza a jóléti állam korábbi vívmányaira vagy a korábbi évtizedek stabil demokratikus politikai berendezkedésére.²¹ Arra az

18 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.; Alekszijejics, Svetlana: *Elhordott múltjaink*. (trans. Iván Ildikó) Budapest: Európa könyvkiadó, 2015.

19 Alekszijejics: *Elhordott múltjaink*.

20 Nadkarni, Maya: But It's Ours: Nostalgia and the Politics of Authenticity in Post-Socialist Hungary. In: Todorova, Maria – Zsuzsa Gilla (eds.): *Post-Communist Nostalgia*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2010. pp. 191–214. p. 192. [Magyarul lásd: „De a miénk!” – A nosztalgia és a hitelesség politikája a poszt-szocialista Magyarországon. (trans. Kránicz Bence) In: Dánél Mónika – Hlavacska András – Király Hajnal – Vincze Ferenc (eds.): *Tér-Elmélet-Kultúra: Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*. ELTE Eötvös Kiadó: Budapest, 2019. pp. 225–252. A szerk.]

21 Krastev – Holmes: *The Light that Failed*. p. 2.



**A besúgó
(Thuróczy Szabolcs)**

Európára, amelyhez 1990-ben és 2004-ben csatlakoztunk, Steve Shaviro szavaival már „*a folyamatos pénzügyi instabilitás, növekvő gazdasági egyenlőtlenség, és a mindent átható, minden erőfeszítést és reményt elemészítő cinizmus*” volt a jellemző.²² Így belátható, hogy a rendszerváltás után eltelt évtizedek bőven szolgáltatnak okot arra, hogy egyes honfitársaink egy elnyomó, de talán nyugodtabb, egyszerűbb, kiszámíthatóbb világ nosztalgikus fantáziájába meneküljenek, amiben ugyan meg voltunk fosztva a politikai szabadságtól, de egyben az ezzel a szabadsággal járó nyomasztó felelősségtől is. A nosztalgia megértése szempontjából fontos belátni, hogy az államszocializmus szubjektuma gyermeki szubjektum (hiszen nem ő maga dönt sorsáról, hanem az atyai [nép]vezér, ő pedig elfogadja ezt és alárendelt státuszát), a rendszerváltás pedig tekinthető egy keserű tapasztalatokkal tarkított „*kollektív felnövési történetnek*” is,²³ amelyben „*a paternalista hatalom hanyatlása együtt járt az ártatlanság elvesztésének fájdalmas, de szükségszerű tapasztalatával*”.²⁴ Ilyen értelemben talán érthetőbb egy (akkurátusan depolitizált) nosztalgia megjelenése a 2010-

es évek vizuális kultúrájában. A rendszerváltás utáni kulturális termékek azt látszanak bizonyítani, hogy (akárcsak a személyes múltunkhoz való viszonyunkban) érezhetünk anélkül nosztalgiát egy bizonyos korszak iránt, hogy valóban vissza szeretnénk térni oda, vagy újra szeretnénk élni azt.

A *besúgó* színes képei és hangulatos helyszínei ennek a nosztalgiának a kifejeződése. A nagy felbontású és a színvilágot digitálisan alakító, erősen stilizált képeken olyan közelségben és színesen látjuk a nyolcvanas éveket, mint ahogy valószínűleg soha senki nem látta. A 2010 előtti magyar rendezői filmek nosztalgikus látásmódja kapcsán már Strausz is felvetette a kérdést, hogy a nosztalgia vajon mennyiben kapcsol össze a múlttal, és mennyire választ el tőle, mennyiben a folytonosság, és mennyiben a töredezettség trópusa.²⁵ A digitális csúcstechnika alkalmazása még jobban kiélezi ezt a kérdést, hiszen egyszerre köt össze egy érzékileg burjánzó másik világgal, teszi azt nagy felbontásban láthatóvá, hív meg annak vizuális élvezetére, és távolít el ugyanakkor annak valóságosságától. Ez a fajta

22 Shaviro, Steven: Body Horror and Post-Socialist Cinema. In: Anikó Imre (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. pp. 25–40. op. cit. 26.

23 Nadkarni: *But It's Ours*. p. 199.

24 *ibid.*

25 Strausz: *Vissza a múltba*. p. 28. (Utolsó letöltés: 2023. március 12.)

fetisiztikus látásmód – mely a múlt tárgyi valóságából nosztalgikus érzésekkel töltött fétisbirodalmat varázsol – a maga módján pontosan fejezi ki a múlthoz való viszonyunkat, hiszen tetten érhetjük benne a jelentés felmérhetetlen bőségének és végső megfoghatatlanságának, birtokolhatatlanságának a fétistárgyakra és a fiatalkori emlékekre egyaránt jellemző működését.

A *besúgó* által végrehajtott egyik legérdekesebb emlékezzettörténeti fordulat az, hogy a korábbiakban már kulturális produktummá átalakított múltat a saját céljaira használja fel, sajátítja ki. A sorozat nézése közben rájövünk, hogy az államszocialista múlt mediatiszállással elfelejtése és megidézéssel végleg múltba taszítása nemcsak a 2010 utáni magyar kormányok (ideológiai, politikai és emlékezzetpolitikai) céljai számára szabadították fel az államszocialista múlt emlékezzetét, hanem ettől eltérő indítatású ábrázolások számára is. Az 1989 előtti múlt úgy tűnik, szabad préda lett, azaz ma már „szabad a gazda abban, hogyan is dolgozzuk fel az utóbbi korszakot.”²⁶ Készíthető belőle musical (*Made in Hungária*, Fonyó Gergely, 2009), erotikus thriller (*A martfűi rém*, Sopsits Árpád, 2016), vámpiros vígjáték (*Drakulics elvtárs*), felhasználható az Orbán-kormányok céljaira, a hivatalos emlékezzetpolitika kifejezésére és megerősítésére, és a kommunistaellenesség ideológiai működtetésére is (*Szabadság tér '56*; *Szabadság, szerelem*, Goda Krisztina, 2006), de akár újraképzeltjük egy sosemvolt, bájos Csudapestként is (*Liza a rókatündér*), és – ahogy *A besúgó* példája mutatja – éppúgy újrahaznosítható görbe tükörként a mai Magyarország kritikus önvizsgálatához is.

György Kalmár

A besúgó and recent reappropriations of state socialism in Hungarian film and television

The first episodes of the HBO series *The Informant* aired virtually days before the 2022 Hungarian elections. The launch of a new, domestically produced series, produced under the HBO banner and to its quality standards, is an important event in itself. The fact that the series, which deals with the state socialist past, its memory and our present-day relationship to it, was synchronised with a highly significant event in Hungarian history further underlines the cultural and memory-political significance of *The Informant*. The reviews of the series regularly draw attention to the complex and contradictory relations between the 1980s and the present. According to these reviews, the main novelty of the series' approach to history lies in the fact that it does not merely reconstruct state socialism as another world, as a distinct historical period, constructed from established, now relatively stable canonical clichés, but also draws attention to the way in which the “cursed” old regime stubbornly lives on in contemporary Hungarian society. Thus, the series also redefines a whole range of fundamental, centuries-old questions of Hungarian political history and identity. The issue of Eastern or Western cultural orientation, the question of “whether we are Asian or European people” appears in this context as the relationship between communist and post-communist Hungary: To what extent has post-communist Hungary really succeeded in joining the Western European democracies after the regime change, and to what extent is it still defined by the anti-democratic social attitudes of the past? The present article places *The Informant* in the context of Hungarian films about the past as well as the turn in Hungarian memory politics in the 2010s. In light of this context, Kalmár's study explores the various trends in recent reappropriations of the state-socialist past.

26 Klág Dávid: Jön nyugatról a vámpír és elszívja a jó szocialista munkásvért. *Index* 2019.10.31. https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/10/31/drakulics_elvtars_kritika_magyar_film_nagy_ervin_nagy_zsolt_waters_lili_vampir_filmek_2019/ (Utolsó letöltés: 2023. március 12.)

2023

no. 2.

[K r i t i k a]

A megbicsaklott modernitás mozija

KALMÁR GYÖRGY: *A VÁLSÁG MOZIJA. A 21. SZÁZADI EURÓPAI RENDEZŐI FILM*. BUDAPEST: GONDOLAT KIADÓ, 2023.

Kalmár György könyve tökéletesen időszerű munka, hiszen mi lehetne aktuálisabb ma, mint egy könyv a válságról. A címben szereplő válság azonban nem egyszerűen a bennünket legaktuálisabban körülvevő krízisekre – mint a pandémia vagy az ukrán háború – utal, hanem egy átfogóbb, történetileg távlatos jelenségre: a 20. század végi neoliberális kapitalizmus, a demokrácia és a liberalizmus válságára, és ennek folytán azokra az eseményekre, amelyek régóta húzódozó társadalmi problémákat kristályosítottak ki olyan sokkoló események formájában, mint a 9/11-es terrortámadások, a 2008-as globális pénzügyi válság, a Brexit vagy Donald Trump elnökké választása.

Kalmár könyve „*azoknak az átható társadalmi-kulturális változásoknak a filmes ábrázolásait vizsgálja, melyeket a 21. századi válságok sora váltott ki Európában*” (p. 17.), és kettős stratégiát javasol arra, hogyan gondolkodhatunk a filmek által, a filmekben keresztül. Miközben kritikai észrevételeket tesz a válság körülményei között készült európai filmek minőségéről és átalakulásairól, egyben azt is felveti, hogy a mozit kritikai eszközként használva Európa válságra adott válaszait is tanulmányozhatjuk. Úgy vélem, manapság különösen nagy szükség van intellektuális alapozású, kidolgozott eszközökre a jelen káosza – Foucault kifejezésével élve –, az „ismeretelméleti töréspont” megértéséhez (p. 27.), és Kalmár könyve pontosan ezt az igényt próbálja kielégíteni. Miközben érvelése a társadalomtudományokra és a filozófiára egyaránt támaszkodik, alapvetően a filmelemző gondolatmeneteken keresztül kínál magyarázatot a dolgok állására. A könyv olvasásának befejezése után ugyanarra a következtetésre jutottam, mint a szerző: „*a válságban van valami jó is, a*

tanulás, a komoly átgondolás, a világ másként látásának a lehetősége, amit butaság lenne kihagyni.” (p. 14.)

A könyv fő célja, hogy megmutassa, milyen történetek vannak jelen az európai filmművészetben¹ a nagy narratívák elvesztése után, és milyen (új) identitások alakultak ki a 21. század új társadalmi-politikai kontextusában. A szerző a fehér heteroszexuális férfiakról szóló filmek vizsgálatát javasolja, mivel úgy tűnik, hogy a kevésbé privilegizált fehér férfiközösségek állnak a jelenlegi válság háttérét jelentő drámai ideológiai és politikai változások középpontjában. Kalmár Svetlana Boym „off-modern” kifejezésével jelöli a válság utáni időszakot, amikor a modernitás projektje kisiklott, és a különböző történelmi vagy mítikus időkbe visszavágyó nacionalista, jobboldali populista csoportok „kulturharcban” állnak a „színtén meglehetősen zavarodott (és emiatt gyakran irracionális, dogmatikus és harcias) modern haladás-hitekkel”. (p. 25.)

Az első fejezetben Kalmár tömören érvel emellett, hogy az úgynevezett '68-asok nemzedékének eredetileg felforgató, emancipatorikus, establishment-ellenes diskurzusa hogyan vált az egyetlen „helyes” beszéd- és gondolkodásmóddá; hogy az egyre dogmatikusabb, sőt olykor irracionálisabb diskurzus hogyan volt képtelen válaszolni az új társadalmi kihívásokra. Ennek következtében mind a fehérségről, mind a férfiaságról szóló új diskurzusok megpróbálták szakítani ezeknek a válság előtti, dogmatikus paradigmáknak az ideológiai korlátával: némelyiket az ellenszenv vezérli, mások a feminizmus második hulláma elleni visszacsapásként érthetők, némelyik pedig pontosan rámutat a válság előtti paradigmák elégtelenségeire.

Miközben az első fejezetben a „férfiaság válságáról” és azokról a feministákról olvastam, akik hajlamosak elfelejteni, hogy „*a maskulinitásra éppannyira jellemző a látványos dominancia és siker, mint az ugyanilyen látványos kiszolgáltatottság, kudarc és alulteljesítés*” (p. 43.) – a válság előtti időkben edzett, harcoss feminista énem késztezt érzett az ellenvetésre. De tisztában vagyok vele, hogy ez nem a megfelelő hely arra, hogy azon vitatkozzunk,

¹ A művészet alatt itt kifejezetten művészfilmeket értek. Itt jegyzem meg, hogy érdekes a könyv címválasztása – a „rendezői film” kifejezés kicsit archaikus érzést kelt. A magyar filmes beszédben az 1960-as, '70-es években volt jellemző az akkoriban a népszerű és művészi igényű filmek viszonyáról kialakuló vitákban a rendezői film kifejezést használni azokra a típusú, művészi igényű darabokra, amelyekre az utóbbi harminc év magyar filmtudományi szóhasználatában sokkal gyakoribb – a francia kritika és az úgynevezett szerzői elméletek nyomán – a „szerzői film” kifejezés.

melyik társadalmi csoport sebezhetősége látványosabb, és összességében egyetértek Kalmárral abban, hogy a társadalmi változások (és nem a feministák!) által okozott férfiassági problémák megvitatása kulcsfontosságú. Valamint tökéletesen egyetértek a fejezetben említett Jordan Petersonnal is abban, hogy a férfiaknak ideje lenne összeszedniük magukat. (p. 40.)

A bevezető után minden fejezet három filmelemzést tartalmaz, amelyek egy közös motívum köré csoportosulnak. Kedvencem talán a második fejezet, ahol Kalmár a visszavonulás filmjeit tárgyalja – térbeli visszavonulás-történeteket Európa keleti és déli peremvidékéről. Ezek a filmek olyan fehér férfiak történeteit mesélik el, akik kivonulnak az önfelszabadítás nyílt, nyilvános tereiből, hazatérnek, vagy valamilyen távoli helyre vonulnak el, messze kudarcaik helyszínétől. Kalmár a könyv folyamán végig nagyon tanulságos és gondolatébresztő filmelemzésekkel szolgál, de különösen jól sikerült darabokban bontja ki ebben a fejezetben a térben meghatározott férfidentitás fogalmát.

Koherencia szempontjából a harmadik fejezet tűnik a könyv legproblémásabb pontjának. A fejezet témája Európa viszonya a múltjához és annak filmes reprezentációjához. Ez a téma joggal kap helyet a könyvben, hiszen a történelmi emlékezet kérdései strukturálisan hasonlóak azokhoz a problémákhoz, amelyek a társadalmi változások kezelésére hivatott, de elavult, válság előtti stratégiákból fakadnak. Ahogy arra Kalmár rámutat, Európa negatív alapmítoszána (a holokausztnak) büntudat alapú, kritikus, önvizsgálatra serkentő megközelítését a háború vége körül született nemzedék propagálta, azonban mára e stratégia megalapozói és az emlékezésre kötelezett későbbi nemzedékek között egyre mélyülő generációs szakadék problémákat okozhat.

A fejezet első elemzése (*Ámen* [Amen], 2002, Costa-Gavras) azt az intézményesített, áldozatközpontú történelmi narratívát példázza, amely a holokausztot az európai identitás negatív alapjaként kezeli. Az elemzésből azonban nem derül ki egyértelműen, hogy ez a példa mit tud mondani a történelmi emlékezet válság utáni szakaszáról. Ugyanilyen zavarban vagyok a fejezet következő példája kapcsán is: *A dicsőség arcai* (*Days of Glory*, 2006, Rachid Bouchareb). A második világháborúban a francia zászló alatt harcoló algériai és marokkói férfiakról szóló történet nem a fehér férfiak tapasztalatáról szól, és nem kapcsolódik a válság utáni témához sem – legalábbis a szerző magyarázatai ezzel kapcsolatban nem elég meggyőzőek.

Mindeközben Haneke egy évvel korábban készült *Rejtély* (*Caché*, 2005) című filmje kiváló példa lett volna minden vonatkozó témát illetően: történelmi emlékezet, fehér férfi, büntudat és válság.

Bár a fejezet harmadik elemzése (*Hidegháború* [*Zimna wojna*], 2018, Pawel Pawlikowski) érdekes értelmezéssel szolgál, amely a filmet történelmi allegóriaként olvasva Kelet- és Nyugat-Európa viszonyát szerelmi kapcsolatként interpretálja, nem vagyok meggyőződve arról, hogy ez a film beleillik a könyv általában vett koncepciójába. A film Európa zaklatott múltját alapvetően másképp ábrázolja, mint a fejezet másik két filmje, azonban a különbségnek nem sok köze van a válság utáni idők értelmezéséhez. Sokkal inkább van köze a kelet- és nyugat-európai emlékezetkultúra közötti különbséghez, valamint a fogyasztói kapitalizmusból és a liberális demokráciából való posztkommunista kiábránduláshoz. Ez utóbbi motívum némileg összekapcsolja a filmet a válság témájával, de ez nem oldja meg a fejezet koncepcionális problémáját.

A könyv célkitűzése szempontjából a legérdekesebb fejezetek az ötödik és a hatodik, amelyek a jelenlegi válság kulcsfontosságú összetevőire koncentrálnak: a migrációra és a jobboldali szélsőségesességre. Európa felkészületlensége a 2015-ös menekültválság idején, a vezetők hozzá nem értése példázza, mi történik, amikor egy társadalmi-politikai hozzáállás egyik napról a másikra idejétmúlttá válik. Az ötödik fejezet azt mutatja be, hogy az európai és a klasszikus filmforma hogyan reagál az efféle kihívásokra. A legizgalmasabb, ahogy Kalmár az elemzéseken keresztül megmutatja, hogyan törlik a filmek azokat a képeket, amelyek idegengyűlöletet kelthetnének, vagy a populista ideológusok kezére játszhatnának – a migráns karakterek megpuhulnak, nem valós vagy radikális Mások többé, hanem idealizált európai Máság-fantáziák. A fejezetben elemzett három film (*A tenger törvénye* [*Terraferma*], 2011, Emanuele Crialese; *Morgen*, 2010, Marian Crisan; *Jupiter holdja*, 2017, Mundruczó Kornél) közül csak az utóbbi utal a migráció okozta lehetséges veszélyekre. Úgy tűnik, hogy a szerzői/művészfilm is hajlandó lemondani a radikalizmusról annak érdekében, hogy a rasszista vagy idegengyűlöllő értelmezések létrejöttét mindenáron elkerülje.

A hatodik fejezetben a jobboldali szélsőségek kerül a középpontba. Itt is érdekes, hogy a filmekben hogyan működik egy bizonyos fajta öncenzúra. Kalmár szerint például *A hullám* (*Die Welle*, 2008, Dennis Gansel) azt sugallja, hogy az establishment-ellenes társadalomkritika veszélyes, és elkerülhetetlen a kapitalizmus és a demokrácia jelenlegi változatának elfogadása, valamint az, hogy értelem nélküli életet éljünk. Hasonlóképpen a *Július 22.* (*July 22*, 2018, Paul Greengrass) kapcsán Kalmár azt mutatja ki, hogy a film kerüli a radikalizálódó férfi pszichológiai, társadalmi, kulturális motivációira történő utalásokat, és téveszmés szörnyetegként állítja be őt. Azzal, hogy teljességgel mellőzi azon politikai hibák bemutatását, melyek ok-okozati összefüggésben álltak a tragédiával, a film mintha azt bizonyítaná, hogy az elfogadott, mainstream politikai gyakorlatok kritikája tabu. Ezek az előzékeny kihagyások ugyanakkor kontraproduktívvá teszik a filmet a társadalmilag bomlasztó politikai szélsőségek elleni küzdelemre irányuló erőfeszítések tekintetében is.

Kalmár a könyvben végig amellet érvel, hogy korunk egyik leglényegesebb problémája a vakság a tekintetben, hogy a 20. század végének kritikai fogalmai, szellemi eszközei elavultak és használhatatlanná váltak. Mivel könyvének határozott törekvése, hogy valamennyi strukturális problémát feltárja, a filmekben jelen lévő összes ideológiát igyekszik kritikával illetni. Mivel pedig az európai minőségi filmek többnyire a progresszív-liberális gondolkodásmódban gyökereznek, kritikájuk gyakran vezethet az európai kulturális establishment értékeinek és gyakorlatának, valamint az egyetlen „helyes gondolkodásmódnak” a kritikájához. Ennek következtében az elemző könnyen találhatja magát egy sorban korunk „rossz” politikusaival (Le Pen, Orbán, Trump). Mivel Kalmár és jómagam is ugyanahhoz a kelet-európai generációhoz tartozunk, amely érintette a fogyasztói kapitalizmusból és a liberális demokráciából való posztkommunista kiábrándulásnak, így logikusnak tűnik, hogy mindkettőnket izgat a jelen válságát megelőző, szinte megkérdőjelezhetetlennek tűnő paradigmák dogmatikusságának leleplezése. Nem meglepő hát, hogy minden veszély ellenére, lelkesen támogatom a szerző projektjét, amely a filmekben és a filmekben keresztül minden egyes ideológiai paradigmát kritikával szemlél.

Szerzőink

BARTAL DÓRA

Az ELTE BTK anglisztika alapszakán és filmtudomány mesterszakán szerzett diplomát. Kultúraszervezőként, programkurátorként több hazai és külföldi filmfesztivál szervezésében, valamint dokumentumfilm intézmények munkájában vett részt. Írásait a *Filmvilág*, a *HVG Online*, a *PRAE*, az *Új Szó*, a *Kortárs Online*, a *Nisimazine* és a *Cineuropa Shorts* közölte magyar és angol nyelven. Tanulmányokat a nyitrai *Art Communication & Popculture* című folyóiratban és a *Metropolis*ban publikált. Jelenleg az ELTE BTK doktorandusza.

HERMANN VERONIKA

1986-ban született. Irodalomtörténész, médiakutató, az ELTE Média és Kommunikáció Tanszék adjunktusa. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán végzett magyar nyelv és irodalom, összehasonlító irodalomtudomány és kommunikáció szakokon, 2015-ben ugyanitt az Irodalomtudományi Doktori Iskolában szerzett doktori fokozatot. Kutatási területei az identitáselméletek, az irodalom- és médiatörténet találkozási pontjai, valamint a hidegháború és a tömegkultúra viszonya. A *Balkon* kortárs művészeti folyóirat és a *Médiakutató* szerkesztőbizottsági tagja. 2020-ban jelent meg első könyve *Helyettem a nyelv – Identitáspolitikák az irodalomban* címmel.

KALMÁR GYÖRGY

A Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs európai film, illetve a gender- és testkutatás. Több, mint hatvan tanulmány, szakcikk és hét könyv szerzője. Legutóbbi kötetei a *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017), mely magyarul a Gondolat

kiadónál jelent meg *A férfiasság alakzatai a rendszerváltás utáni magyar filmben* címmel (2018), és a *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes* (Palgrave-Macmillan, 2020), ami magyarul *A válság mozi-ja: A 21. századi európai rendezői film* címmel jelent meg (Gondolat, 2023).

MRÁVIK PATRIK TAMÁS

1994-ben született Budapesten. PhD fokozatát az ELTE BTK Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanszéken szerezte meg, jelenleg a Ferenczy Múzeumi Centrum történésze. Fő kutatási területe a korai Kádár-korszak filmtörténete, a szocialista tévé- és filmművészet társadalomtörténete, valamint filmkultúra és ideológia viszonya.

NAGY ESZTER

1999-ben született Budapesten. Az ELTE BTK szabadbölcsezet alapképzésén 2021-ben, filmtudomány mesterszakán 2023-ban szerzett diplomát. 2019 óta publikál filmkritikákat, beszámolókat, tanulmányokat a következő folyóiratokban, internetes portálokon: *prae.hu*, *Filmvilág*, *Filmtekeres*.

VARGA BALÁZS

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem–népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon, 2008-ban 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 keleteurópai film. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*, 2013.; *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*, 2016.

VINCZE TERÉZ

1971-ben született Tiszaföldváron. Jelenleg az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, 1999 óta a *Metropolis* szerkesztője. Az ELTE magyar–esztétika szakán, valamint mozgóképelemélet és -pedagógia programján szerzett diplomát, majd ugyanitt védte meg doktori disszertációját 2009-ben. Kutatási területe többek között a filmi önreflexió, a szerzőiség, a filmi korporealitás kérdése, valamint a kelet-ázsiai művészfilm történeti és elméleti vonatkozásai. Írásai számos folyóiratban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg angol, német, olasz, cseh, szlovák és koreai nyelven. 2013-ban jelent meg első önálló kötete *Szerző a tükörben: Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben* címmel.

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 folytatódólagosan (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 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. 27. no. 2.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Balázs Varga

Proofreader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

90

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Hungarian Series

- 6 Introduction to the "Hungarian Series" Issue
- 8 *Patrik Mravik: Illusions about regime change. Patterns of ideology and social representation in Hungarian television series of the early nineties*
- 24 *Dóra Bartal: "The summertime left me dry." The representations of Balaton, class and gender in *Egynyári kaland**
- 36 *Balázs Varga: Self-awareness and public knowledge. Cultural and social registers in the series *Terápia**
- 48 *Eszter Nagy: "It was a new role, I got into it." Masculinity in contemporary Hungarian romantic comedy series. Narrative, family, and male roles in *Válótársak* and *Mintaapák**
- 62 *Veronika Hermann: Filthy times. Transnationalism and transgenerational memory politics in the Hungarian series titled *A besúgó**
- 74 *György Kalmár: *A besúgó* and recent reappropriations of state socialism in Hungarian film and television*

Book review

- 83 *Teréz Vincze: The cinema of stumbled modernity*
György Kalmár: A válság mozija. A 21. századi európai rendezői film
- 87 **Authors**

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

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154