

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Vajdovich Györgyi

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]

A magyar film társadalomtörténete 2.

- 7 Bevezető „A magyar film társadalomtörténete 2.” összeállításához
- 8 Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?
Nőszerepek és női mobilitás az 1931–44 közötti magyar filmben
- 30 Margitházi Beja: Felfelé a lejtőn
Női mobilitástörténetek a rendszerváltás utáni magyar filmben
- 48 Mravik Patrik Tamás: Bizonyosság a bizonytalanságban
Termelőségvetkezést a filmvászonon (1958–1965)
- 68 Babos Anna: A visszatérés motívuma a kortárs magyar filmben
- 82 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:

Hekker Gábor

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

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel. Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze! Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6-8.), az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.

**KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:**

A KOREAI FILM 100 ÉVE

A címlapon a VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan,
a hátsó borítón a Fagyosszentek egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

AMÍG HOLNAP LESZ: © OSZK MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY, INKEY ALICE

DÚVAD: © OSZK MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY, OLÁH JÁNOS

ÉDES EMMA, DRÁGA BOBE: © OSZK MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY,

BARTÓK ISTVÁN

ÉRZÉKEK ISKOLÁJA: © OSZK MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY

FAGYOSSZENTEK: © OSZK MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY, OLÁH JÁNOS

FELMEGYEK A MINISZTERHEZ: © OSZK MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY,

RÉGER ERIKA

FÉLÚTON: © OSZK MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY, RADÁNÉ RAJNÖGEL

ANNAMÁRIA

VAN VALAMI FURCSA ÉS MEGMAGYÁRÁZHATATLAN: © CIRKO FILM

Korábbi számaink

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

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@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>

[A magyar film társadalomtörténete 2.]

Bevezető „A magyar filmtársadalomtörténete 2.” összeállításához

A *Metropolis* jelen száma bizonyos értelemben a 2018. évi harmadik szám folytatása, azon sorozatnak a része, mely egy speciális megközelítésben, a filmtudomány és a társadalomtörténet metszetében vizsgálja a magyar filmtörténet egyes korszakait vagy filmsoportjait. Ez a kettős szempontrendszer számos aspektus vizsgálatát magában foglalhatja, a filmtörténet vagy a filmipar történetének alakulását a történelem vagy politikátörténet függvényében, az ideológiai diskurzusok filmekre gyakorolt hatását az egyes korszakokban, bizonyos társadalmi jelenségek direkt vagy indirekt megjelenését a filmek tematikájában vagy ábrázolási módjaiban, vagy a filmnek mint társadalmi jelenségnek a vizsgálatát stb. Összeállításaink egyrészt különböző változatokat kívánnak felsorakoztatni a kettős megközelítés módszertanára, másrészt olyan esettanulmányokat mutatnak be, melyek ilyen módszerrel vizsgálják a magyar filmtörténet egyes korszakait. A tematikus összeállítások kapcsolódnak az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékén jelenleg is folyó „A magyar film társadalomtörténete” című kutatáshoz, azonban jelen számunk szövegei túllépnek ezen kutatás keretein és további lehetőségeket is bemutatnak.

„A magyar film társadalomtörténete” című kutatás egy adatvezérelt kutatás, mely a projekt során felépített, a magyar hangosfilmeket feldolgozó adatbázisból indul ki. Az adatbázis tartalmazza az 1931 és 2015 között készült magyar játékfilmek számos adatát, és a kutatók ezen adatok elemzéséből kiindulva vizsgálják egyes kérdéseket. Jelen számunkban ezt a megközelítést Vajdovich Györgyi és Margitházi Beja írásai képviselik. A két írás sajátos dialógusban áll egymással, mivel hasonló kérdésből indulnak ki, azonban eltérő korszakot vizsgálnak. Mindkét szöveg a magyar játékfilmek nőképét elemzi, elsősorban a filmek női főszereplőjéhez kötődő társadalmi képzetek, klisék, ábrázolási formák szemszögéből, helyenként összevetve a férfialakok ábrázolási trendjeivel, ezáltal ütköztetve a két nemhez kötődő eltérő reprezentációs sémákat. A két párhuzamos írás egyben jól mutatja, mennyire eltérő eredményekre vezethet egy hasonló kutatási kérdés más-

más filmtörténeti korszakra vonatkoztatva az eltérő politikai, gyártástörténeti vagy társadalomtörténeti kontextus függvényében.

Az összeállítás másik két szövege nem a kutatási projekt eredményeként született, és eltérő megközelítést képviselnek. Mravik Patrik Tamás írása egy szűkebb filmtörténeti periódust (1958–1965) és egy meghatározott tematikát, a tévesítés kérdésének filmes megjelenését vizsgálja a korszak játékfilmjeiben. Tanulmánya elsősorban azt elemzi, miként határozták meg a politikai elvárások, az ideológiai diskurzusok a kor filmjeinek reprezentációs sémáit, például a társadalmi közeg, a szereplőtípusok vagy a konfliktusok bemutatását, és ezen diskurzusok bemutatásához számos levéltári forrást is felhasznál.

Babos Anna írása ismét más közelítést alkalmaz és más időszakot vesz górcső alá: a rendszerváltás utáni magyar filmtermésből azokat a darabokat vizsgálja, melyekben az elvándorlás és visszatérés motívuma a cselekmény központi szervezőelemévé válik. Tanulmánya így a kritikai kultúrakutatás és a kulturális földrajz szemszögéből elemzi, miként mutatják be a filmek az otthonosság-idegenség, Kelet-Nyugat, helyek és nem-helyek ellentétpárjait. Elemzései nemcsak a különböző terek vizuális reprezentációját tárgyalják, hanem azt a kérdést járják körül, miként tölthet be a tér történetalakító szerepet a művekben. Mivel a tárgyalt filmek mindegyike fiatal főhőst állít a középpontba, ezek a történetek egyben egy generációs tapasztalat sajátos kifejeződései is, a fiatalkori identitáskeresés problémáját mutatják be a mai magyar társadalom közegében.

Összeállításunk célja, hogy a korábbi tematikus számot folytatva további megközelítési módok és tematikus metszetek bemutatásával tovább bővítse a magyar filmtörténeti kutatások lehetséges spektrumát.

A szerkesztők

Vajdovich Györgyi

Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–44 közötti magyar filmben*

A magyar hangosfilm első, 1931-től 1944-ig tartó korszaka a magyar filmgyártás egyik legtermékenyebb periódusa volt. Különösen igaz ez a II. világháború éveire (1940–43-ig), amikor a magyar filmipar évente különösen nagyszámú filmet állított elő, így a harmincas évek elejétől a második világháború végéig tartó 14 év alatt több mint 350 film került ki a magyar filmgyárakból. Az 1949 utáni évtizedekkel ellentétben a korszak filmipara alapvetően önfenntartó és piaci alapú, melyben magánfinanszírozók és kisebb-nagyobb cégek gyártattak filmeket minimális állami segítséggel. Bár a filmgyártás nem volt mentes az állami befolyástól, alapvetően a piaci elvárásokat igyekezett kielégíteni, ezért is feltételezhetjük, hogy a filmekben megjelenő tematikák, történetesémák (legalábbis a gyakran visszatérő elemek) elnyerték a korabeli közönség tetszését. A kor filmgyártásában az állam elsősorban ellenőrző és korlátozó szerepet töltött be, ritkán lépett fel megrendelőként vagy társfinanszírozóként. Bár a cenzúratörvények csak egyes motívumok ábrázolását tiltották közvetlenül, a sokszor esetenként változóan értelmezett alapelvek némileg kiszámíthatatlanná tették a filmek elbírálását.¹ A korszak során az állam egyre erősebb befolyásra tett szert az egyébként vegyes összetételű cenzúrabizottságokban, és más területeken is érvényesült a konzervatív, jobboldali irányvonal előretörése² (például a zsidótörvényeket a filmiparban érvényesítő Színház- és Filmművészeti Kamara felállításában és ezzel a szakembergárda nagyarányú lecserélésében, az immáron a forgatókönyveket és a stáb névsorát is ellen-

őrző előcenzúra bevezetésében, a magyar filmek prémi-umokon keresztül történő támogatásában, vagy abban, hogy a mozikban kötelezővé tették a műsoridő megadott százalékában magyar nyelvű alkotások vetítését). Emiatt nehéz pontosan megmondani, milyen mértékig érvényesültek a piac elvárásai és milyen mértékben hatott az állam és a politika befolyása. Bár a kor filmtermése a kisszámú direkt politikai üzenetet hordozó filmet leszámítva látszólag szórakoztató műfaji darabokból áll, feltételezhető, hogy a politikai elvárások is befolyásolták a filmek tematikáit, mely inkább egyfajta kockázatkerülésben öltött testet: a filmkészítők tematikusan és formailag is kerülték a kísérletezést, legtöbbször megmaradtak a korábban bevált narratívák variációinál, és mellőzték a politikailag problémás témák megjelenítését.

Bár a korszak filmjeinek túlnyomó része kortárs magyar közegben játszódik, ezért reflektál a korabeli magyar társadalom viszonyaira, a társadalom filmekben megjelenő reprezentációját számos tényező befolyásolhatta, a közönség preferenciái mellett a korban uralkodó ideológiai trendek, a politikai elvárások, vagy a Nyugatról átvett műfaji filmes minták is. Jelen tanulmány célja a társadalom reprezentációjának egy szűkebb szeletét, a nőreprezentációkat alaposabb vizsgálat tárgyává tenni az 1931 és 1944 között született magyar játékfilmekben. Ennek során megvizsgálom a filmekben megjelenő, nőkhöz kötődő narratívákat és ábrázolási sémákat, a nőkhöz társított társadalmi szerepeket és mobilitási lehetőségeket, valamint azt, hogy a magyar játékfilm

* Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás részeként íródott.

¹ A kor cenzurális rendszeréről és a filmbírálat módjáról lásd: Záhonyi-Ábel Márk: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. Kiadatlan doktori disszertáció, ELTE BTK, 2020.

² Erről részletesen lásd: Gergely Gábor: *Hungarian Film, 1929–1947. National Identity, Anti-Semitism and Popular Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

ezen korszakában hogyan és milyen mértékben vettek részt a női alkotók. A vizsgálat alapját „A magyar film társadalomtörténete” című kutatási projekt keretében létrehozott adatbázis képezi³, mely tartalmazza egyrészt a filmek gyártási adatait (fontosabb alkotók, gyártócég, gyártási év, adaptációk esetén forrásmű stb.), másrészt a filmek cselekményére vonatkozó adatokat (a film műfaja, a cselekmény ideje, helye, fontosabb helyszínei, a történetben megjelenő konfliktustípusok), harmadrészt a fontosabb szereplők egyes tulajdonságait (a szereplő típusát, nemét, korát, foglalkozását, társadalmi és vagyoni pozícióját, valamint a cselekmény során megfigyelhető változásait). Írásom fő célja, hogy a cselekmény- és szereplőtulajdonságok alapján bemutassa a nőkhöz kötődő társadalmi szerepeket, elsősorban a filmek főszereplőire fókuszálva. Az 1931–44 közötti filmet tárgyaló korábbi szövegek ritkán foglalkoztak a kor filmjének nőképevel. Ha igen, akkor is műfaji alapú vizsgálatok keretében, vagy esetlegesen kiválogatott darabokból kiindulva tették.⁴ Jelen tanulmány a korszak teljes korpuszát felöleli, és statisztikai adatelemzésekből kiindulva kívánja leírni a nők filmes reprezentációjában megjelenő társadalmi pozícióit, jellemző foglalkozásait, majd egy szűkebb csoportra, a női felemelkedéstörténeteket tartalmazó vígjátékokra fókuszálva elemzi a női mobilitáslehetőségek ábrázolását. A vizsgálat háttéréül szolgálnak a magyar film ezen korszakát tárgyaló korábbi tanulmányok, a korszakot bemutató társadalomtörténeti tanulmányok és a nők

reprezentációját más médiumokban vizsgáló szövegek. A dolgozat egyes pontjain kilépek a szűkebb vizsgálati térből, és a magyar film későbbi korszakaival kapcsolatban is észrevételeket fogalmazok meg, hogy a filmtörténeti változások érzékelhetők, a tendenciák átalakulásai láthatók legyenek.

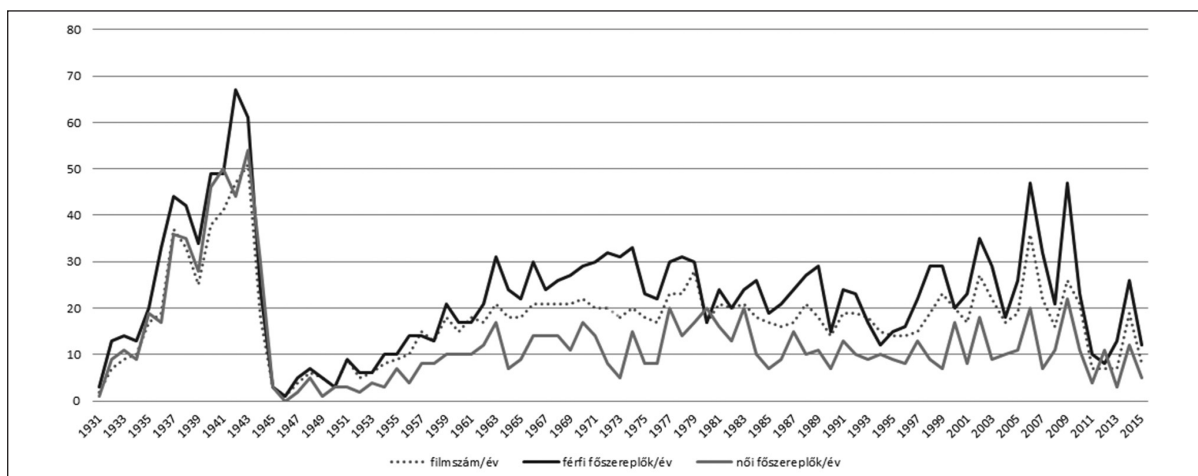
A férfi és női főszereplők aránya

A vizsgálat célja, hogy felmérje a férfi- és nőalakok jelenlétét, dramaturgiai szerepét és a hozzájuk kötődő szerepsémákat az egyes korszakokban és filmtípusokban. A férfi- és nőalakok magyar filmben betöltött jelentőségének tekintetében árulkodó, hogy az egyes filmtörténeti korszakokban milyen mértékben vannak jelen a férfi és női főszereplők az adott kor filmjeiben. Emiatt első körben azt mértük fel, hogyan aránylik a férfi és női szereplők száma egymáshoz az egyes korszakokban, csak a főszereplőkre szűkítve az elemzést.⁵ Erről ad áttekintést az 1. ábra, mely a férfi és női főszereplők számának alakulását mutatja a magyar hangosfilm történetében, viszonyítási alapként használva az adott évben gyártott filmek számát.

3 A szöveg adatai az adatbázis 2019. szeptember 21-ei verziójából származnak.

4 A műfaji alapú vizsgálatra példa Benke Attila: Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939–45 közötti családi melodramákban. *Metropolis* 17 (2013) no. 2. pp. 28–49. <http://www.metropolis.org.hu/hazateresek> (Utolsó letöltés dátuma 2019. 11. 20.); Lakatos Gabriella: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit”. A magyar screwball comedy 1931 és 1944 között. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 37–38. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=515> (Utolsó letöltés dátuma 2019. 11. 20.); vagy Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* 20 (2016) no. 4. pp. 8–22. <http://www.metropolis.org.hu/szende-titkarnok-kacer-milliomoslanyok> (Utolsó letöltés dátuma 2019. 11. 20.). A korszakot esetlegesen kiválogatott művek alapján leíró kritikára jellemző példák Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930–1948*. Budapest: Magvető, 1965.; Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983.; vagy Gertyán Ervin: *Mit ér a film, ha magyar? (A magyar filmtörténet kis titkai)*. [Budapest:] MTM Kommunikációs Kft – Mobil Kiadó Kft. – Mokép, é.n. [1994].

5 A mellékszereplők vizsgálata módszertanilag több szempontból problematikus, egyrészt kérdéses, hogy egy filmben milyen mértékig érdemes vizsgálni a mellékszereplőket (csak a fontosabb, számos jelenetben felbukkanó mellékszereplőket, vagy a csak egy-egy jelenetben felbukkanó, kevésbé fontos karaktereket is), másrészt az összes karakter leírása valószínűleg megkívánta volna a mellékszereplők osztályozását a történetben betöltött súlyuk szerint, ezért a vizsgálatot a történet középpontjában álló főszereplőkre szűkítettük.



1. ábra: A férfi és női főszereplők száma összevetve a gyártott filmek számával évenként

Az ábrán megfigyelhető, hogy a magyar hangosfilm több mint nyolcvan éve alatt mindvégig nagyobb számban voltak jelen a férfi főszereplők, mindössze három év (1941, 1980 és 2012) kivételével, amikor a női főszereplők száma minimálisan meghaladta a férfiakét. Ez alapján megállapíthatjuk, hogy a magyar játékfilm jobban előtérbe helyezi a férfisorsok ábrázolását, mint a nőké, az egyes korszakok között azonban jelentős különbségek figyelhetők meg. 1931-től 1944-ig (valójában a trendek alapján 1948-ig) a női főszereplők száma túlnyomórészt a filmek számának változásait követi, és sok esetben megegyezik azzal, míg a férfiak száma mindig enyhén magasabb, mint a nőké, bár hasonló trendeket követ. Ez az együttállás műfaji okokra és a kor jellegzetes film típusaira vezethető vissza. A kor domináns műfajai a vígjáték és a melodráma voltak, és mindkettőben a heteroszexuális párkapcsolatok alakulása állt a középpontban, ami azt eredményezte, hogy a művek túlnyomó részében (legalább) egy férfi és egy női főszereplőt kellett szerepeltetni. A szerelmi konfliktus még olyan műfajokban vagy történettípusokban is megtalálható volt, ahol más történettípus adta a cselekmény fő vonulatát (például a krimikben, a háborús filmekben vagy a kémfilmekben). Az 1931-től 1944 végéig készült művek 92%-a tartalmaz szerelmi konfliktust⁶, mely az esetek legnagyobb részében a két különböző nemű főszereplő között zajló szerelmi konfliktust fedi, ezért a férfi és női főhősök száma ebben a korban meglehetősen kiegyenlített. Ez

nem jelenti azt, hogy a két nem képviselői azonos súllyal szerepeltek a történetben, de a korszak filmjeiben szinte mindig elengedhetetlen volt egy női főszereplő felvonulása is a férfi főhős mellett. A férfi hősök relatíve magasabb száma az egész korszak folyamán olyan narratíváknak köszönhető, melyben két vagy több férfi rivalizál egy nőért (e típus jellemző példája az *Ítélet a Balaton* [Fejős Pál, 1932], a *Pókháló* [Balázs Mária, 1936], a *Három sárkány* [Vajda László, 1936], a *Sarajevo* [Ráthonyi Ákos, 1940] és a *Zárt tárgyalás* [Radványi Géza, 1940]), vagy ahol a szerelmi történet mellett egy másik, férfiakat a középpontba helyező történet-szálat is találunk (például *A 111-es* [Székely István, 1937] és *A piros bugyelláris* [Pásztor Béla, 1938] bűnügyi történeteiben, vagy az *Ismeretlen ellenfél* [Rodriguez Endre, 1940] című kém-történetben). A tendencia alól csak a háborús évek (1942 és 1943) képeznek kivételt, amikor a férfi hősök száma jelentősen, akár 10–30%-kal is meghaladta a nőkéét. Ez a jelenség a történettípusok differenciálódására vezethető vissza, ezekben az években a megszokott szerelmi vígjátékok és melodramák mellett megjelennek a több férfi hőst középpontba állító háborús melodramák („*Üzenet a Volgaparttól*” [Deésy Alfréd, 1942], *Bajtársak* [Pacséry Ágoston, 1942]), *Magyar sasok* [László István, 1943], *Viharbrigád* [Lázár István, 1943]), a krimi-, kém- vagy thriller elemeket tartalmazó művek (*Külvárosi őrszoba* [Hamza D. Ákos, 1942], *Szabotázs* [Martonffy Emil, 1942], *Egy gép nem tért vissza* [Pacséry

⁶ Az 1931–1944 között készült 354 film közül 327-ben található szerelmi konfliktus, amely az esetek túlnyomó részében a főszereplő páros között zajló szerelmi történetet vagy történet-szálat takarja, és csak ritkán szorul vissza a mellékszereplők szintjére.

Ágoston, 1943)), illetve a paraszti származású férfiak történeteit bemutató népi filmek (*A harmincadik* [Cserépy László, 1942], *Szerető fia, Péter* [Bánky Viktor, 1942]).

Az 1950-es évek elejétől erőteljes trendváltás figyelhető meg. Ekkortól a női főszereplők száma egy év kivételével végig alatta marad a filmek számának, legtöbbször jelentős eltéréseket mutatva, amely jelzi, hogy ezen időszakban férfiközpontú történetek válnak dominánssá, és a nők vagy hiányoznak ezen narratívákból, vagy másodlagos és marginális szerepekbe szorulnak vissza. Az 1950-es években ennek egyik jellemző okát ismét a korra jellemző filmtípusok sajátosságai adják. Míg az 1949-től megjelenő, a munkaversenyt középpontba állító termelési filmekben a versenyben női szereplők is részt vesznek, és szinte mindig található a filmekben szerelmi szál is, addig a szabotázsfilm a férfiak közötti, gyakran fizikai összetűzéseket is tartalmazó kemény küzdelmek terepe. A korszakban azonban ezt még némileg ellensúlyozzák az 1945 előtti idősakra jellemző szerelmi vígjátékok és irodalmi adaptációk is, amelyekben a két nem legtöbbször még közel azonos súlyt kap a narratíván belül. A magyar filmtörténetben – az európai film trendjeivel összhangban – az 1960-as évek elejétől jelenik meg a szerzői film, mely az 1970-es évek elejétől egy kisebb megszakítással a 2000-es évek elejéig marad domináns, és amely alapvető változást hoz a férfi és női főszereplők viszonyában. Ettől az időszaktól kezdve egészen a 2000-es évek elejéig jelentős eltérés mutatkozik a női és férfi főszereplők arányában, míg a férfi főszereplők száma jelentősen meghaladja a filmkéét, a nőké erőteljesen visszaesik, és a férfi főszereplők száma a legtöbb évben legalább 1,5-2-szerese a nőkének. A jelenség háttérben álló korra jellemző reprezentációs stratégiák még részletesebb vizsgálatot igényelnek, azonban a két nem eltérő mértékű jelenléte ebben az időszakban is összefügg az ekkoriban népszerű narratív sémákkal és konfliktustípusokkal. (A szerzői film előretörésével a magánéleti⁷, a morális és a munkahelyi konfliktusok váltak dominánssá, és a szerzői film gyakran olyan műfaji elemekkel keveredett, mely műfajok legtöbbször férfifókuszú történeteket jelenít

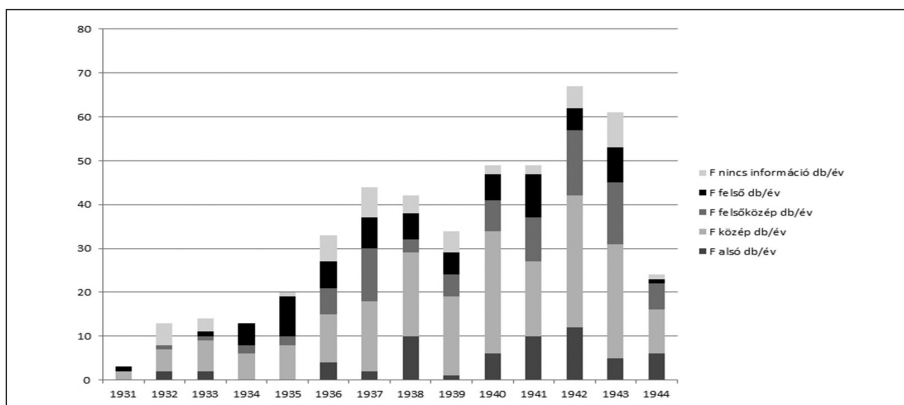
tettek meg, például történelmi film vagy parabola, bűnügyi film, életrajzi film vagy lélektani dráma⁸). Meg kell azonban jegyezni, hogy a szerelmi konfliktusok mindvégig jelen vannak a magyar filmtörténet folyamán, ebben a korszakban sem tűnnek el, csak arányuk jelentősen visszaesik, és többször csak a mellékszereplők történetzálaiban öltenek testet. A férfi és női szereplők száma a 2000-es évek elejétől kezd ismét korrelálni a filmek számával, párhuzamosan a szerelmi történetek visszatéréseivel, azonban a női főszereplők száma továbbra is elmarad a férfiakétól, és csak a 2010-es évek közepén kezdi ismét némileg megközelíteni. Ez alapján megállapítható, hogy a magyar film a hangosfilm minden korszakában a férfi hősöket helyezi a középpontba, ez azonban a legkevésbé az 1931 és 1944 közötti korszakra igaz, mely időszakban a két nem reprezentációja a főszereplők számát tekintve a leginkább kiegyenlített. A továbbiakban azt fogjuk vizsgálni, hogy ezen korszakban mekkora különbségek mutatkoznak a két nemhez tartozó főszereplők között a hozzájuk kapcsolódó társadalmi szerepek és a történetben betöltött szerepük tekintetében.

Jellegzetes társadalmi és vagyoni pozíciók

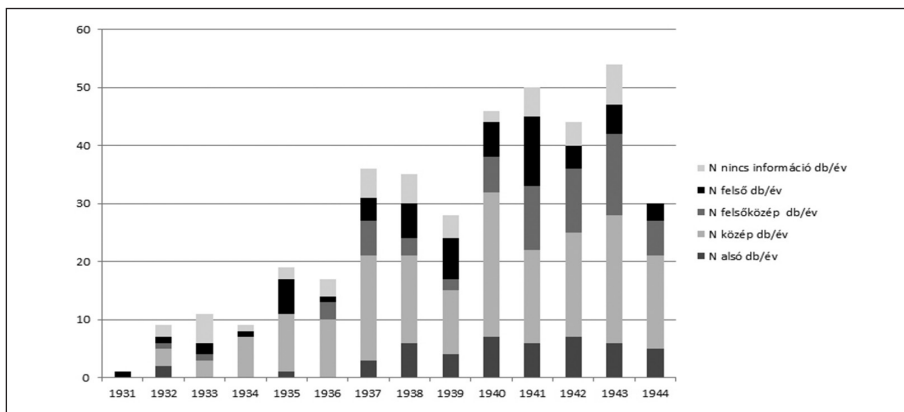
A női és férfi szereplők ábrázolási trendjeinek összevetésekor fontos szempont, hogy a két nem képviselőit milyen társadalmi és vagyoni pozíciókban jelenítik meg az egyes korszakok filmjei. A társadalmi rétegződést megvizsgálva a magyar film sajátos reprezentációs tendenciája rajzolódik ki. Az adatbázis elemzése lehetővé teszi a női és férfi karakterek társadalmi pozícióinak összevetését és azok időbeli változásainak leírását. Társadalmi megoszlás tekintetében a legfeltűnőbb jelenség a középosztálybeli hősök túlsúlya mindkét nem esetében és a magyar hangosfilm minden korszakában, mely kiegészül az egyéb rétegek képviselőinek korszakokként eltérő megoszlásával.

⁷ A szerelmi történetek igen magas száma és egyes korszakokban dominánssá válása miatt a vizsgálat során külön kategóriát képeztek a „szerelmi” és a „magánéleti” konfliktusok. Ez utóbbi minden típusú magánéleti problematikát lefedhet, kivéve a szerelem kialakulását és beteljesülését tematizáló történeteket.

⁸ A magyar filmtörténet fontosabb műfajairól, illetve a szerzői és műfaji film viszonyáról részletesen lásd: Kovács András Bálint: Műfajok a magyar filmtörténetben. *Apertúra* 2018. tavasz. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/> Utolsó letöltés dátuma: 2019. október 27.



2. ábra: A férfi főszereplők számának megoszlása társadalmi pozíció szerint (darab/év)



3. ábra: A női főszereplők számának megoszlása társadalmi pozíció szerint (darab/év)

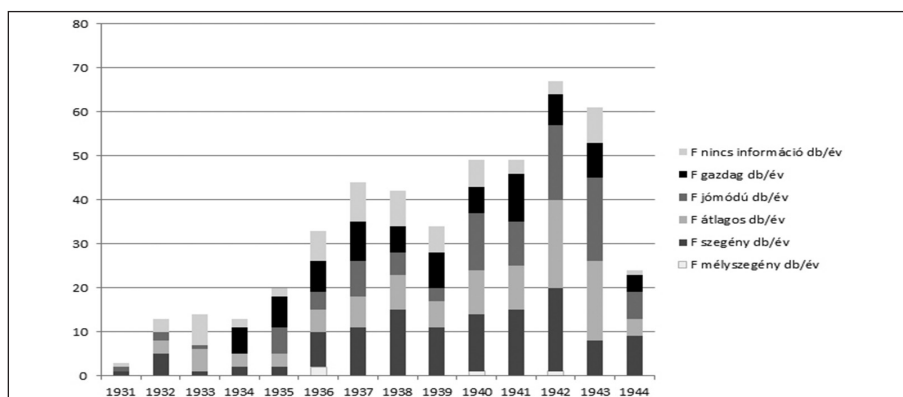
A filmek 1945 előtt egy jóval rétegzettebb társadalom képét mutatták, mint a későbbi korszakokban, tükrözve ezzel a kor társadalmának erőteljes hierarchizáltságát. Bár ebben a korszakban is dominánsak a középosztályt képviselő hősök és hősnők, ekkor még a középosztálybeliek mellett a felső-közép és az elit képviselői is jelentősebb számban jelen voltak a filmekben (lásd 2-3. ábra). Az egyes rétegeket képviselő főszereplők tekintetében nem mutatkozik lényeges különbség a női és férfi szereplők között. Ugyanakkor feltűnő az alsó társadalmi réteghez tartozó személyek (munkások, parasztok, önálló tulajdonnal nem rendelkező, a kereskedelmi vagy szolgáltató szektorban dolgozó, alacsony beosztású foglalkoztattak) kis mértékű megjelenítése. A korabeli társadalmi viszonyokkal összevetve megállapíthatjuk, hogy

a kor filmgyártásának egyik fő tendenciája a felsőbb rétegek számbeli felülreprezentálása és az alsóbb rétegek erős alulreprezentálása a társadalomban betöltött számarányukhoz képest. Az alsó társadalmi réteghez tartozó alakok csak a filmek főszereplőinek 12-13%-át tették ki, miközben a kor társadalmát leíró tanulmányok szerint ez a réteg képezte a kor társadalmának több mint felét⁹. Ezzel szemben az elithez tartozó hősök (arisztokraták, nagy területekkel bíró földbirtokosok, gyárak és bankok tulajdonosai, vezetői stb.) adták a főszereplők 15%-át, miközben a kor társadalmának 0,5%-át sem érte el az ehhez a csoporthoz tartozó személyek száma¹⁰. Ez az ábrázolási tendencia azt eredményezte, hogy a felsőbb társadalmi csoportok valós számukhoz képest nagyobb jelentőséget kaptak a kor filmjeiben, társadalmi

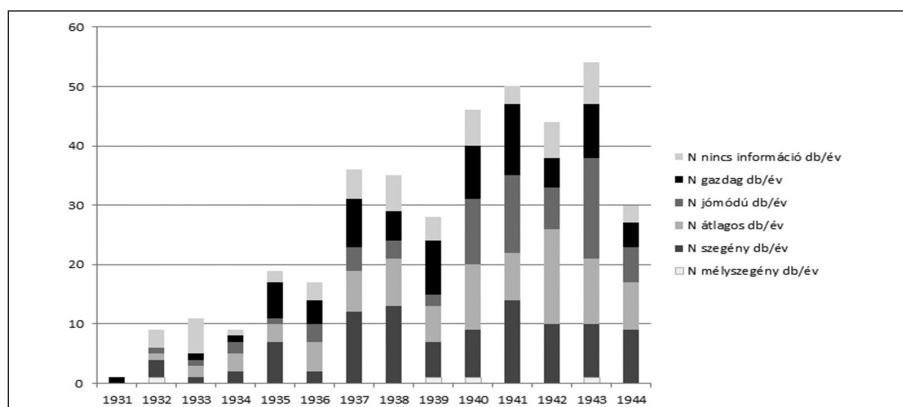
9 Lásd: Kövér György – Gyáni Gábor: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Osiris, 2006. https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 15.) p. 205.

10 Erről lásd: Vajdovich Györgyi: Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók. Az elithez tartozó férfi hősök az 1931–1944 közötti magyar játékfilmekben. *Metropolis* 22 (2018) no. 3. p. 25. 8. lj.

4. ábra: A férfi főszereplők számának megoszlása vagyoni helyzet szerint (darab/év)



5. ábra: A női főszereplők számának megoszlása vagyoni helyzet szerint (darab/év)



szerepük felülértékelődött. Ez alapján úgy tűnik, hogy a kor filmgyártása nem számbeli arányuk, hanem a magyar társadalomban betöltött politikai és gazdasági érdekérvényesítő erejük alapján preferálta az egyes csoportok ábrázolását. Ez azonban nem indokolja a középosztálybeli alakok túlsúlyát, amely valószínűleg a korabeli filmgyártó réteg és a piac sajátosságaival is magyarázható. A kor filmfinanszírozóinak és filmkészítőinek jelentős része a középosztályt alkotó vállalkozói és művész/értelmiségi réteghez tartozott, és a mozik közönségét is túlnyomó részt ezen rétegek tagjai tették ki, így feltételezhető, hogy a középosztálybeli hősök többségi szerepeltetése részben a közönség elvárásait elégitette ki.

Ha szemügyre vesszük a férfi és női hősök vagyoni helyzetét, megállapíthatjuk, hogy a főszereplők vagyoni pozíciója párhuzamba állítható a társadalmi helyzetükkel. A magyar hangosfilmgyártás 2015-ig tartó időszakában az átlagos vagyoni helyzetű hősök vannak jelen a legnagyobb számban, de 1945 előtt a hősök vagyoni helyzete változa-

tosabb, a különböző vagyoni állapotok egyenletesebb megoszlásban reprezentálódnak, és a későbbi korszakokkal ellentétben e téren sincs lényeges különbség a férfi és női főszereplők között (lásd 4-5. ábra). Ugyanakkor a társadalmi rétegek nem teljesen korrelálnak a hozzájuk illő vagyoni helyzettel. Miközben azt feltételezhetnénk, hogy az alsó társadalmi réteghez tartozás szegénységgel, a középréteghez tartozás átlagos vagyoni pozícióval, a felsőközép pozíciója jómóddal és a felső társadalmi pozíció gazdagsággal társul, az adatok elemzése azt mutatja, hogy a középréteghez tartozó figurák jelentős része szegény. A korabeli magyar filmek szerint egy olyan középosztályt feltételez, mely nem társadalmi pozíciójának megfelelő körülmények között él, anyagi viszonyai nem felelnek meg az ezen osztálytól hagyományosan elvárt életkörülményeknek. Ez a filmes tendencia reflektál a korabeli társadalom egyik fontos jelenségére, „a középosztályi családok tömeges deklasszálódásának” élményére.¹¹ Emellett feltűnő, hogy a mélyszegénység

11 Kóvér– Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. p. 162.; Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris Kiadó, 2010. https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_

bemutatása csak egy-egy film erejéig bukkan fel a főszereplők vonatkozásában, vagyis a korabeli magyar filmgyártás kerül az olyan szereplők bemutatását, akiknek nincs fedél a fejük fölött és a napi betevő biztosítása is problémát jelent számunkra. Amellett, hogy a korabeli magyar filmek a kor társadalmának idealizált képét tárják elénk, ezen tematikát feltehetően azért is kerülték, mert a mélyszegénység bemutatása óhatatlanul társadalomkritikát is tartalmazott volna, mely a kor viszonyai között nem volt kívánatos. Bár a kor cenzurális szabályai nem tiltották nyíltan a társadalmi problémák megjelenítését, csak bizonyos csoportok (például a fegyveres erők vagy a magyar hatóság képviselőinek) negatív színben való feltüntetését, a társadalomkritikus művek vagy filmtervek értékeléséből, elbírálásából mégis kiolvasható az ilyen tematikák kerülését elváró politikai nyomás.¹² Ez az ábrázolási tendencia azonban megfelel a kor eszképiista filmkészítési trendjeinek is. Annak ellenére, hogy a korszak filmjeinek 77%-a szinkronidejű¹³, vagyis a cselekmény a film készítésének korában játszódik, és 91%-a egészében vagy nagyrészt magyarországi helyszíneken zajlik, a művek nem törekedtek a valós magyarországi társadalmi viszonyok megmutatására. A férfi-nő kapcsolatokra koncentrált szerelmi konfliktusok dominanciája, a szinte 100%-ban happy enddel végződő történetek, az alsóbb társadalmi rétegek ábrázolásának mellőzése mind olyan filmgyártás képét mutatják, mely erősen idealizálja a kor viszonyait.

A női és férfi hősök jellemző foglalkozásai

Miközben a férfi és női főhősök társadalmi és vagyoni pozíciója tekintetében nem találunk komoly különbségeket, a főszereplőkhöz társított foglalkozások eltérő sémákat mutatnak (lásd 6-7. ábra). Ha a két nem esetében előforduló leggyakoribb foglalkozásokat vizsgáljuk, mindössze kettő olyat találunk, mely mindkét nem képviselőire nagy számban jellemző. Érdekes módon mindkét nemnél a legjellemzőbb az eltartott gyermek státusz, amely valójában a foglalkozás nélkülség sajátos formája, amikor a család tartja el a gyermekkorából már kinőtt, felnőtt, de még nem házas fiatal tagját (akár férfi, akár nő a fiatal felnőtt). Ilyenkor a főszereplő anyagi hátterét a család biztosítja, ugyanakkor az „eltartott gyermek” a család idősebb tagjaitól (legtöbbször az apától) való anyagi függést és alárendelt pozíciót is jelez.¹⁴ A női főhősöknek azonban jóval nagyobb hányadát találjuk ilyen függőségi helyzetben, míg a hősök majdnem egyharmada (32%) eltartott gyermek, addig a férfi hősöknek csak kevesebb, mint egyötöde (18%). A másik mindkét nemnél kimutatható arányban megjelenő foglalkozás mintha ennek a pozíciónak éppen az ellentétét képezné, ez ugyanis a „művész” kategória, amely egyfelől nem mindig jelent egyben pénzkereseti forrást is (egyes jobb anyagi helyzetben lévő

magyarorszag_tortenete/index.html (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 05.) p. 128.

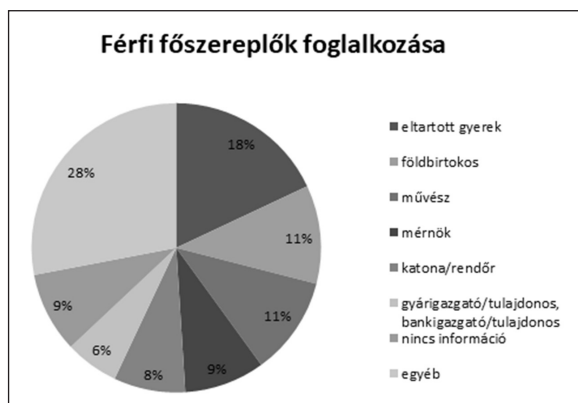
12 Jellegetes példája ennek, hogy az *Emberek a havason* Velencei Filmfesztiválra kiküldött kópiájából ki akarták vágatni „az országról negatív képet festő jeleneteket” – lásd Fazekas Eszter – Pintér Judit: Szóts István. *Metropolis* 2 no. 2. (1998 nyár) pp. 72–90. i. h. p. 74. <http://www.metropolis.org.hu/szots-istvan-2> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 12. 20.) A korban nem kapott gyártási engedélyt Ranódy László filmterve Darvas József *Szakadék* című művéből a korban jellemző társadalmi ellentétek bemutatásának szándéka miatt (lásd: Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő*. p. 579.); Záhonyi-Ábel Márk pedig számos olyan esetet idéz a cenzúrahatározatokból, ahol egy filmet azért vágattak meg vagy azért nem engedélyezték külföldi kivitelét, mert a korabeli magyar társadalom negatívumait mutatta be, vagy rossz színben tüntette volna fel a külföldi közönség előtt. Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. pp. 376–382.

13 Ezen százalékok megállapításánál nem vettük figyelembe azon filmeket, melyeknél nincs információnk a cselekmény idejéről vagy helyszínéről. A kor 354 filmjéből kb. 30-ról nem rendelkezünk részletes információkkal, mivel elvesztek vagy csak nagyon rövid töredék maradt fenn belőlük. Ezek némelyikénél bizonyos információkkal rendelkezünk a korabeli leírások vagy pár perces töredékek alapján, de nem áll rendelkezésre elegendő információ minden paraméter megállapításához.

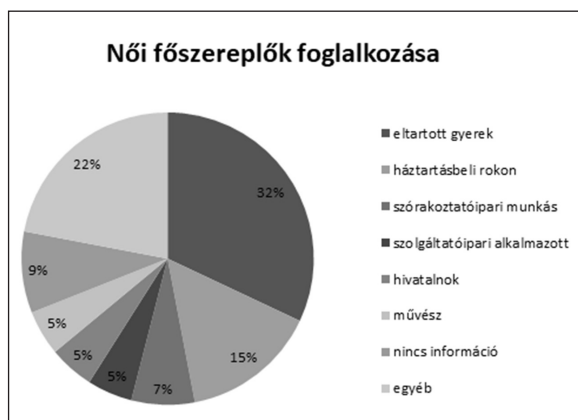
14 A kor filmgyártásának feltűnő sajátossága, hogy az „eltartott gyermek” kategóriába tartozó főhősök között alig találunk gyermeket vagy kamasz hőst. Elvéve előfordul néhány diák, azonban ezekben az esetekben is végzős, a felnőtté válás küszöbén álló diákokat választanak főhősnek. Ennek oka szintén a szerelmi történetek és a házasság intézménye iránti érdeklődés – az eltartott gyermekek elsősorban mint házasulandó/megházasítható karakterek érdekesek a kor filmje számára, ezért ez a kategória az esetek többségében fiatal felnőtteket takar.

hősök ezt nem megélhetési forrásként, hanem hivatásként üzték), másfelől a művész státusa leggyakrabban éppen a társadalmi kötöttségektől mentes, a konvencióktól eltérő, valamiféle egyéni életutat jelentett, vagyis a szabadság, a kötetlen életforma egyfajta megtestesítőjeként jelent meg a filmekben. Valószínűleg a két nem eltérő önmegvalósítási lehetőségei tükröződnek abban, hogy a művészek aránya a nőknél kevesebb mint a fele (5%) a férfi hősök esetében megfigyelhető aránynál (11%).

A női hősök esetében azonban a második leggyakoribb „foglalkozás” a háztartásbeli feleség vagy rokon (vagyis ismét egy nem pénzkereső elfoglaltság), ez a női hősök 15%-ára jellemző, csak ezt követik a szórakoztatóipari munkások¹⁵ (7%), a szolgáltatóipari alkalmazottak¹⁶ (6%), hivatalnoknők (5%) és a fent említett művészek (5%). A férfi hősök esetében viszont a második leggyakoribb foglalkozás a földbirtokos (11%), amelynek nagyságrendje megegyezik a művészekével. Csak ezt követik az olyan klasszikus foglalkozások, mint a mérnök (9%), a katona és rendőr (együtt 8%), vagy a gyár- vagy bankigazgató és -tulajdonos¹⁷ (6%). Ugyanakkor sajátos tény, hogy mindkét nem esetében 9%-ot tesz ki azon hősök száma, akiknek nem rendelkezünk információval a foglalkozásáról (és ezzel együtt megélhetési forrásáról). Ezen esetek csak kisebb hányada tudható be annak, hogy egyes filmek elvesztek vagy erősen töredékes formában maradtak fenn, nagyobb részét azok a darabok teszik ki, ahol a hősöket tudatosan családi és társadalmi kontextusuktól megfosztva ábrázolják, ezzel az egyedi karaktertulajdonságokra és a szereplőben zajló érzelmi folyamatokra irányítva a figyelmet.



6. ábra: A férfi főszereplőknél előforduló leggyakoribb foglalkozások



7. ábra: A női főszereplőknél előforduló leggyakoribb foglalkozások

15 A „szórakoztatóipari munkás” és a „művész” egymással rokon kategóriák, mivel mindkét csoportban található énekeseket és énekesnőket, színészeket és színésznőket, illetve táncosnőket. A két csoport azonban a kor ábrázolási tendenciái okán került megkülönböztetésre: míg a művészeket elhivatottság és a kultúra szolgálata jellemzi, addig a szórakoztatóipari munkások mindig a pénzkereset egyfajta formájaként üzik tevékenységüket, legtöbbször valami olcsó szórakoztatási formában és általában alacsony beosztásban. A két csoportot társadalmi megítélése választja el egymástól a legélesebben: míg a szórakoztatóipari munkásokat lenézik és számos filmben a ledér, könnyen megkapható, kitartott nővel azonosítják, addig a művészeket nagy tisztelet övezi és a társadalom felnéz rájuk.

16 A „szolgáltatóipari alkalmazott” kategória olyan, a szolgáltatóiparban dolgozó nőket takar, akik nem rendelkeztek saját tulajdonnal és alacsony, beosztotti pozícióban dolgoztak, mint manikűrös, kozmetikus, postáskisasszony, masamód, bolti eladó stb.

17 A gyár- és bankigazgató, valamint -tulajdonos a kor filmjeiben nehezen elválasztható kategóriák. A korabeli gazdasági életben gyakran maga a tulajdonos vagy a tulajdonos család egyik tagja töltötte be a vezérigazgatói, vagy igazgatói posztot, más esetekben az igazgató a tulajdonos által megbízott ügyvezető volt, aki legtöbbször a tulajdonoséhoz fogható társadalmi pozícióval és keresettel rendelkezett (ez utóbbira jó példa a *Meseautó* [Gaál Béla, 1934] bankigazgató hőse). A kor filmjeiben gyakran nem derül ki, hogy a főszereplő pontosan melyik csoporthoz tartozik, és az igazgatók és tulajdonosok a gazdasági elit hasonló társadalmi ranggal és jövedelemmel bíró tagjai voltak, ezért az elemzéskor egy csoportként vizsgáltuk őket.

A leírt foglalkozástípusok erősen tükrözik a kor társadalmi viszonyait, és megmutatják a két nem lehetőségei között fennálló komoly különbségeket. Míg a női hősök majdnem fele passzív pozícióban jelenik meg a kor filmjeiben, nem aktív termelő tagja a társadalomnak és tevékenységi köre jórészt a család és háztartás szférájára korlátozódik (ez a fiatal lányok esetében kiegészülhet a társasági élet és szórakozás különböző formáival), addig a férfiaknak csak kevesebb mint ötöde eltartott, és egy jelentős részük vagy hatalmi pozíciót is biztosító foglalkozást űz, vagy kreatív, a társadalom számára hasznos tevékenységet végez.

Ezek az ábrázolási tendenciák részben megfelelnek a kor társadalmi viszonyainak. A korabeli foglalkoztatási statisztikák körülbelül hasonló arányt mutatnak a nők foglalkoztatottságát illetően, 1930-ban a nők kevesebb mint egyharmada dolgozott országosan, Budapesten ennél magasabb az arány, majdnem 40%.¹⁸ Bár a nők az I. világháború idején jelentősebb számban léptek be a munkaerőpiacra a férfiak kiesett munkaerőjének pótlására, ezt az 1920-30-as években a konzervatív erők igyekeztek visszaszorítani és a nőket visszakényszeríteni korábbi pozíciójukba. Ennek egyrészt hatalmi okai voltak, mivel az eltartott gyermek és háztartásbeli nőrokon nem bírt önálló jövedelemmel, és alá volt rendelve a család megélhetését biztosító férfirokonának, másrészt a növekvő munkanélküliség idején féltették a férfiak keresetét biztosító állásokat a nőktől (mivel a kor elvárásai szerint a férfinak kellett eltartania családját).¹⁹

Ugyanakkor a legjellemzőbb foglalkozások tekintetében a filmes ábrázolások a főszereplők esetében nem követték a valós viszonyokat. Bár a korból részletes adatokkal csak a budapesti foglalkoztatottságról rendelkezünk, ezen belül a nők között a két legnagyobb foglalkoztatási

csoportot a női cselédek és gyári munkásnők adták²⁰, és csak fokozatosan jelentek meg mellettük a női tisztviselők és más magasabb végzettséget igénylő szakmák képviselői. A korabeli magyar filmekben éppen ezen csoportok reprezentációja nem jelenik meg, a női főszereplőknek mindössze 1,5%-a cseléd, míg a munkásoké az 1%-ot sem éri el. Pedig a korban készült filmek fele legalább részben Budapesten játszódik, és ez adott volna lehetőséget a nagyvárosi élet eme jellegzetes alakjainak bemutatására. A cselédek mellékszereplőként számos esetben felbukkannak, gyakori elemei a polgári háztartások és családok ábrázolásának, akik időnként a főszereplőnő egyfajta segítőiként működnek, de legtöbbször humorforrásként szolgálnak. A munkásnők azonban még mellékszereplőként sem bukkannak fel, így a kor filmgyártása nem reflektál a modernizálódó városi élet egyik fontos jelenségére. Ez egyfelől egybevág a korábban leírt, elsősorban a középosztálybeli figurákra fókuszáló történetmesélési trendekkel, másfelől erősíti a korabeli magyar filmgyártás konzervativizmusát. A nők munkavállalása az ipar különböző területein (elsősorban a textiliparban) és ennek növekvő aránya jellegzetes modernizációs jelenség volt, és egyben nagyobb önállóságot és szabadságot is biztosított a faluról városba érkező, munkát kereső nőknek, mint a cselédi alkalmazás. Mivel a korabeli jogi szabályozás szerint a cselédség nemcsak munkaviszonyt jelentett, hanem a cseléd munkába állásával a saját személye fölötti önrendelkezési jogáról is lemondott, és gazdája hatalma alá került, ami még a kisebb testi fenytést is megengedte²¹, nem csoda, hogy a városba érkező vidéki nők egyre nagyobb arányban mentek ipari munkásnak cseléd helyett. Az ipari munkásnők ábrázolása azonban majd csak a sztálinista korszakban válik népszerű témává, ahol valóban megjelenik ezen munkakör felszabadító, emancipációs jellege is,

18 Lásd Nagy Beáta: A nők keresőtevékenysége Budapesten a 20. század első felében. In: Hadas Miklós (ed.): *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiokról, feminizmusról*. Budapest: Replika kör, 1994. p. 159., p. 164. Az országos és budapesti adatok nem vethetőek össze egymással teljes mértékben, mivel országosan a 7 éven felüli nőlakosság foglalkoztatottsági adatait vizsgálták, míg Budapesten a 10 éven felülit.

19 Karády Viktor: A társadalmi egyenlőtlenségek Magyarországon a nők felsőbb iskoláztatásának korai fázisában. In: Hadas Miklós (ed.): *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiokról, feminizmusról*. Budapest: Replika kör, 1994. p. 179.

20 Gyáni Gábor adatai szerint a nők között a házi cselédek aránya 1920-ban 18% volt, ami fokozatosan csökkent, de még 1941-ben is 14%-ot tett ki. A gyári munkásnők száma közel hasonló arányt tett ki, de az 1910-es évektől kezdve a munkásnők aránya minimálisan nőtt, míg a cselédeké csökkent. Gyáni Gábor: *Család, háztartás és városi cselédség*. Budapest, Magvető, 1983. pp. 26–27.

21 Ibid. pp. 17–19.

mivel az ötvenes évek termelési filmjeiben a nők gyakran a férfakkal egyenrangú munkát végeznek, van esélyük a feljebb lépésre, és egyes esetekben még többet is kereshetnek párjuknál. Hasonlóképpen alulreprezentált 1945 előtt a parasztnők csoportja, a női főszereplők mindössze 3%-a parasztlány, és őket is a legritkább esetben látjuk mezőgazdasági munkát végezni, több esetben csak az idealizált vidéki élet tiszta, romlatlan megtestesítői (pl. *János vitéz* [Gaál Béla, 1938], *Gyimesi vadvirág* [Ráthonyi Ákos, 1938], *Dr. Kovács István* [Bánky Viktor, 1941], *Menekülő ember* [Ráthonyi Ákos, 1943]).

Feltűnő még a pedagógusszakma erős alulreprezentáltsága a nők esetében. Mindössze négy olyan filmet találunk a korszakban, melynek főszereplője tanítónő²², holott az értelmiségi munkakörök közül ebben a szakmában dolgozott a legtöbb nő ekkoriban. A tanítói pálya e korban kezdett elnőiesedni, más szakmákkal ellentétben, az 1930-as években már az e területen dolgozók majdnem fele a nők közül került ki.²³ Hogy a filmek miért kerültek a foglalkozási terület ábrázolását, arra nehéz pontos választ adni, mindenesetre tény, hogy éppen a pedagógusnők ábrázolása adhatott volna lehetőséget női emancipációs történetek bemutatására. Gyáni Gábor megfogalmazása szerint „A tanítói pálya feminizálódása készítette elő a talajt a nők értelmiségiként is megvalósuló majdani emancipálódásához.” Ez volt ugyanis az egyik olyan szakma, ahol a nők nem adták fel kereső tevékenységüket/hivatásukat a házasság után, hanem egyre többen maradtak meg a pályán a házasság és család mellett (az 1930-as évek elején már a tanítók egyharmada dolgozott házasság után is).²⁴ Ők mutattak tehát példát arra, hogy az „élethossziglan vállalt értelmiségi kereső munka” nem feltétlenül kell együttjárjon a nő hajadon státuszban maradásával.²⁵ A kor konzervatív ábrázolási tendenciáit erősíti, hogy ennek a női pályának az ábrázolási lehetőségét a korabeli filmek mellőzik, ráadásul abban a négy filmben, ahol tanítónő a főszereplő, a történet befejezéséből erősen valószínűsíthető, hogy a hősnő férjhez menetele után felhagy hivatásával.

A társadalmi mobilitás ábrázolása

Míg a társadalmi pozíció és vagyoni megoszlás tekintetében nem tapasztaltunk jelentős különbséget a két nem megjelenítése között, addig a filmek által feltételezett mobilitási pályák jelentős különbségeket mutatnak. A kutatás igyekezett felmérni a társadalmi mobilitás megjelenítését is oly módon, hogy az egyes filmeknél adatként rögzítette a szereplők pozíciójának változásait a kiinduló állapothoz képest. Bár a kutatás egyéb szereplőváltozásokat is leírt (például jellemfejlődés, szakmai siker vagy erkölcsi lecsúszás), a társadalmon belüli mobilitás megjelenítését négy tényező írja le: a szereplők társadalmi felemelkedése vagy lecsúszása, illetve anyagi felemelkedése (gazdagodása) és lecsúszása (elszegényedése).

Az 8. és 9. ábra alapján megállapítható, hogy az ebben a korban készült filmek eltérő mobilitási pályákon ábrázolták a női és férfi főhősöket. Ezek természetesen nemcsak a kortárs magyar társadalom sajátos szűrőn keresztül tükröződő képét mutatják, hiszen a filmek 21%-ában a cselekmény régebbi korokban vagy fiktív időben, és kis részük (legalább részben) külföldi helyszínen zajlik, a művek mégis megjelenítik a kor értékrendjét és általános elképzelését a két nem mobilitási lehetőségeiről. Érdekes megfigyelni, hogy mobilitás tekintetében a kor filmjei a nők esetében lényegesen pozitívabb lehetőségeket mutatnak.

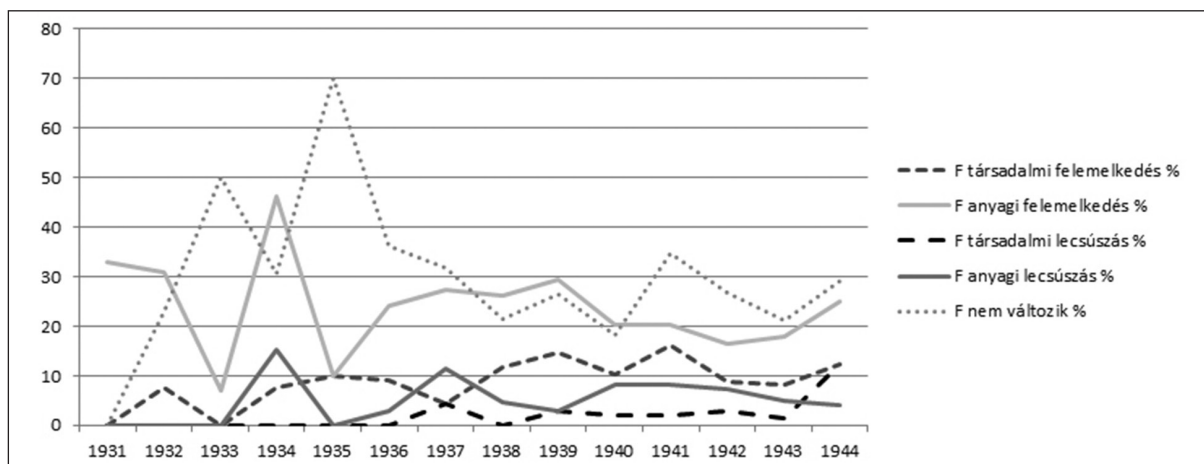
A férfiak esetében az 1931–44 között készült filmekben a jellegzetes mobilitási pálya az anyagi felemelkedés. Mindkét nem esetében megfigyelhető, hogy 1931 és 1935 között jóval nagyobb kilengéseket mutatnak az adatok. Úgy tűnik, hogy a kezdeti korszakban még kevésbé kialakult sémák szerint ábrázolták a filmek a szereplők mobilitását. Ennek egyik oka a filmek alacsony száma, amely csak 1934-ben éri el az évi tíz darabot, és kis minta esetén egy-egy eset sokkal erősebben befolyásolja az arányokat. A másik ok feltételezhetően az erőteljesebb kísérletezési

22 Ezek a filmek: *Segítség, örökölttem* (Székely István, 1937), *Magdát kicsapják* (Vajda László, 1937), *A pusztai királykisasszony* (Csepregy Béla, 1938), és *Futóhomok* (Deésy Alfréd, 1943).

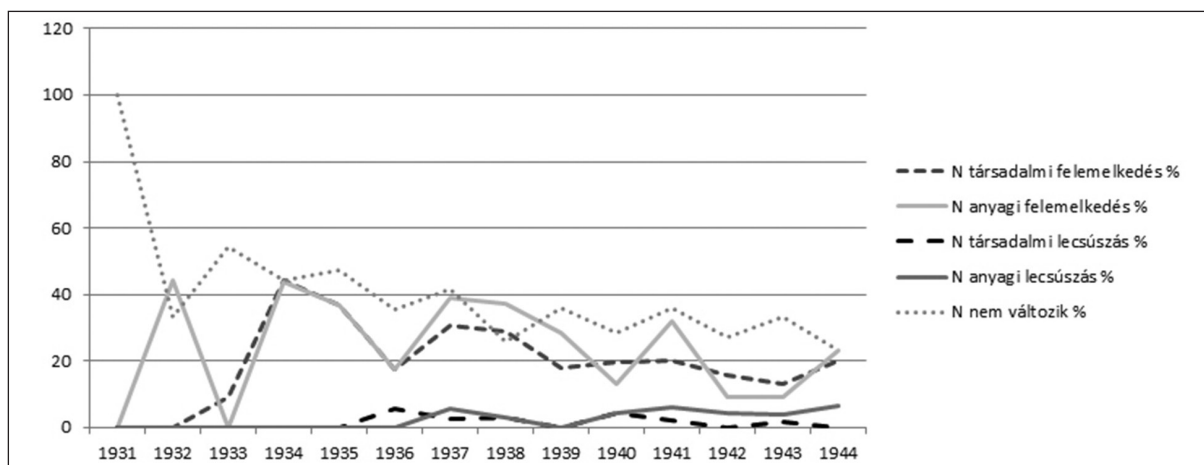
23 Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. pp. 181–182.

24 *ibid.* p. 182.

25 *ibid.*



8. ábra: A férfi főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása az adott évben megjelenő férfi főszereplők százalékos arányában



9. ábra: A női főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása az adott évben megjelenő női főszereplők százalékos arányában

kedv: a korai időszakban tematikusan és műfajilag is nagyobb változatosság figyelhető meg a filmek között, mint 1935-től kezdődően.²⁶ 1935 után a domináns férfimobilitási pályává az anyagi felemelkedés válik, mely minden évben a férfi főszereplők 16–30%-ára jellemző. A férfiak esetében a társadalmi felemelkedés jóval kisebb arányban figyelhető meg (a férfi főszereplők 5–16%-ánál), ezek alap-

ján a filmekben megjelenő társadalomkép jóval kevésbé mutatja átjárhatónak a férfiak számára az egyes társadalmi rétegek közötti korlátokat, mint amennyire elképzelhetőnek tartja az anyagi felemelkedést. A férfi főszereplők pozíciójának romlását csak lényegesen kevesebb film ábrázolja: az anyagi lecsúszás a férfi hősök 3–11%-ánál jelenik meg, míg a társadalmi lecsúszás ennél is kevesebb

26 E tekintetben elsősorban Balogh Gyöngyi és Király Jenő kötete ad útmutatást, mely a könyv témájával választott periódust, az 1936-ig tartó időszakot kísérletezés időszakának tekinti, a szerzők szerint ez „az alapítók és felfedezők kora, a magyar filmstílus kialakulásának, a műfajrendszer és sztárrendszer kiépítésének ideje”. Lásd: Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ”. A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 61. Egy másik tanulmány pedig a vígjátékon belüli változatosabb témákat és a műfaji kísérletezést írja le az 1934 előtti, korai időszakban: Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 8–22.

esetben, a társadalmi lecsúszást elszenvedő hősök aránya 1944-et kivéve sosem emelkedik 5% fölé. A legdominánsabb azonban az a történettípus, ahol a szereplő pozíciója nem változik, ez jellemző a férfi főszereplők közel egyharmadára (az egész korszak átlagában 29%). Vagyis a férfi hősök lehetséges pályáira vonatkoztatva egy meglehetősen merev, rögzült társadalom képe jelenik meg, mely kevés esélyt ad a felemelkedésre, s ha mégis adódik ilyen lehetőség, akkor is inkább a hősök anyagi helyzetének a javulását tartja lehetségesnek. Tekintve, hogy a filmekben megjelenő hősök jelentős része középosztálybeli figura volt, ez a tendencia valamennyire reflektál a társadalom valós viszonyaira, ahol éppen a középosztály elől voltak leginkább elzárva a felemelkedés útjai.²⁷ A társadalmi pozíciók merevségét az is mutatja, hogy a filmek lecsúszás tekintetében is inkább ábrázolják lehetségesnek az elszegényedést, mint a társadalmi pozíció romlását. Mint arra a korábbi tanulmányok is kitérnek, ez az ábrázolási tendencia erősen eltér azoktól a társadalmi jelenségektől, melyek a korban megfigyelhetőek voltak, hiszen mind a középosztály, mind az elit egyes csoportjainak lecsúszása jelentős társadalmi problémaként jelentkezett a korban.²⁸

A női főszereplők mobilitási lehetőségeiről jóval pozitívabb képet rajzolnak a művek, és azt sugallják, hogy a nők előtt egyformán nyitva álltak a társadalmi felemelkedés és a meggazdagodás útjai. A pozitív változásokon áteső hősnők aránya eleve magasabb tartományba esik, mint a férfiaké, vagyis a nőknél nagyobb esélyt tételeznek a filmek a felemelkedésre. A gazdagodás révén jobb helyzetbe kerülő női főszereplők aránya 9–39%, míg a társadalmilag felemelkedő női hősök aránya 1935 után 13–31% közé esik. A nők esetében nem figyelhető meg jelentős eltérés a kétféle felemelkedési pálya előfordulási gyakorisága között, mindkettő körülbelül a hősnők egyötödére jellemző. A lecsúszás lehetőségének megjelenítése még kevésbé írható le a nők esetében, mint a férfiaknál.

1935 előtt sem a társadalmi, sem az anyagi lecsúszás nem jelenik meg az ő esetükben, 1935 után pedig végig alacsony marad (a társadalmi lecsúszás ábrázolása egyik évben sem haladja meg a 6%-ot, az anyagi pedig a 7%-ot). A nem mobil hősnők száma, akiknek sem társadalmi, sem anyagi pozíciója nem változik, a férfiakéhoz képest magasabb (az egész korszak viszonylatában 5%-kal).

A tendenciák összevetése a két nem esetében azt sugallja, mintha a nők jobb esélyekkel indulnának a felemelkedés tekintetében, ráadásul változatosabb lehetőségekkel bírnának, és számukra jobban áthághatóak lennének a társadalmi korlátok is. Ez azonban nem feltétlenül jelent nagyobb szabadságot vagy szélesebb mozgásteret. A továbbiakban azt fogjuk vizsgálni, milyen mobilitási lehetőségeket tart elképzelhetőnek a kor filmgyártása a két nem esetében, és hogy ez a nők számára látszólag kedvezőbb helyzet miként reprezentálódik az egyes filmekben. Mivel a női felemelkedéstörténetek mintegy kétharmada a vígjátékokban jelenik meg, ezért a továbbiakban a női felemelkedési pályák lehetőségeit ezen filmcsoport keretein belül vesszük alaposabb vizsgálat alá.

Női felemelkedéstörténetek

A kor filmjeiben megjelenő felemelkedéstörténeteket (vagy, ahogy ő nevezte, „sikernarratívákat”) Lakatos Gabriella vette részletes vizsgálat alá, aki megállapította, hogy a főszereplőket és a mellékszereplőket is figyelembe véve ez a történettípus az 1931 és 1944 közötti filmek 52%-ában bukkan fel. Ezen belül 1931–1939 között a filmek 60%-ában, míg 1939–1944 között a filmek 44,6%-ában valósul meg valamelyik alak társadalmi vagy anyagi felemelkedése. Ezzel szemben valamely karakter társadalmi vagy anyagi lecsúszása csak a filmek kevesebb, mint egyötödében jelenik meg, így elmondható, hogy a társadalmi vagy anyagi felemelkedés témája alapvetően fontos szere-

27 Romcsis Ignác szerint az alsóbb néprétegek előtt inkább nyitva álltak a felemelkedés pályái (például a parasztságból az ipari munkásságba, a parasztságból a kisiparos és kiskereskedő rétegekbe, vagy az iparos- és kereskedőrétegekből az értelmiségi pályák irányába). Azonban magasabb értelmiségi pozíciókba (például egyetemi tanár, művész, bíró, orvos stb.) már igen nehéz volt alsóbb rétegekből bekerülni, és a társadalom elitjét alkotó nagybirtokosok és nagypolgárok közé szinte lehetetlen. Romcsis: *Magyarország története a XX. században*. pp. 134–135.

28 Lásd: Lakatos Gabriella: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”. Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között. *Metropolis* 22 (2018) no. 3. pp. 14–17.; valamint Vajdovich: *Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók*. p. 28.



A három galamb
(Kelemen Éva, Gyimesi Pálma,
Kertay Lili)

pet játszott a kor filmjeiben.²⁹ Lakatos elsősorban azt vizsgálta, milyen tényezőknél köszönhető a figurák felemelkedése, és olyan különböző típusokat írt le a felemelkedés okaként (ekkor már a vígjátékok főszereplőire szűkítve a vizsgálat spektrumát), mint házasság, örökség vagy rokoni kapcsolat miatti felemelkedés, míg más esetekben a kiváltó ok lehetett áldíentitás vagy szerepjáték, trükk vagy szerencse, és egyes esetekben az egyéni kompetenciák (illetve ennek kombinálódása más okokkal).³⁰ Feltűnő, hogy az egyéni kompetenciák, illetve ezek kombinálódása más faktorokkal is csak az esetek alig több, mint egyötödében forrása a felemelkedésnek, miáltal a filmek azt sugallják, hogy a feljebbjutás ritkán függ az egyén valós teljesítményétől, sokkal inkább meghatározzák az egyén családi és rokoni kapcsolatai, a véletlenül vagy tudatosan választott áldíentitás, vagy akár a vak szerencse. Így aztán nem véletlen, hogy a vígjátéki hősök esetében a felemelkedés leggyakoribb oka a jó házasság, és a továbbiakban látni fogjuk, hogy ez a tényező a női hősök esetében még dominánsabb.

A vígjátékokban megjelenő női felemelkedéstörténetek még szűkebb keretek közé szorítva ábrázolják a hősnők mobilitási lehetőségeit. Először is leszögezhetjük, hogy ezekben a vígjátékokban a női főszereplők sosem

állnak önmagukban, minden egyes történetben találunk mellettük egy férfi főszereplőt is. Ez egyfelől mutatja a szerelmi tematika fontosságát (még azokban a művekben is jelen kell lennie a szerelmi konfliktusnak, ahol nem ez a központi történetvonal), másfelől viszont azt is sejteti, hogy a nők felemelkedése ritkán független a férfi főhős jelenlététől. Emellett minden ilyen felemelkedéstörténet happy enddel végződik, és ezen darabok 97%-ában házassággal, vagy feltételezhetően házassággal zárul (a fennmaradó két film esetében csak azért nem, mert azokban már a film elején házasok a felek). Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a nők társadalmi és anyagi felemelkedése szűk keretek között valósul meg a vígjátékokban, és sosem képzelhető el a házasságon kívül. Ezzel szemben a férfi hősök felemelkedési pályái változatosabbak, igaz, a mobilitást vizsgáló adatelemzésünk azt mutatta, hogy a filmek a férfiak esetében sokkal inkább csak anyagi felemelkedést feltételeznek, mint a társadalmi ranglétrán történő feljebbjutást.

A vígjátékokban megjelenő női felemelkedéstörténetek, vagyis a női főszereplő társadalmi vagy anyagi felfelé mobilizálódása a cselekmény során 70 filmben és 72 hősnő esetében valósul meg (egy filmben, a *Három galambban* [Bán Frigyes, 1944] három lánytestvér párhuzamos törté-

²⁹ Lakatos: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”. p. 12.

³⁰ ibid. p. 13.

netét látjuk, és mindhármukat érinti a felemelkedés; más, több női főszereplőt is tartalmazó filmekben mindig csak egy hősnőnek sikerül felfelé mobilizálnia.) Ez a korabeli filmtermés 20%-át és a női főszereplők 18,5%-át jelenti³¹, tehát annak ellenére, hogy csak egy műfajra szűkíti a vizsgált korpuszt, a kor filmgyártásának elég jelentős szegmensét képviseli.

A vígjátékban megvalósuló női felemelkedéstörténetek jellemzően középosztálybeli vagy alsóbb réteghez tartozó nőfigurákat állítanak a középpontba, mindössze nyolc olyan hősnőt találunk, akik felsőközép vagy felső réteghez tartoznak (ez az érintett női főszereplők egykilencede). Közülük négy gazdag, ezek a filmek azt a tipikus történetsémát jelenítik meg, amikor egy vagyonnal bíró lány(örökös) házasodik össze egy elszegényedett arisztokrátával vagy nemessel, vagyis a házasság a kölcsönös előnyök mentén, vagyon és rang egyesítését valósítja meg. A grófi cím, mint a születési arisztokrácia öröklött jelképe, önmagában is elég vonzó, eleve társadalmi feljebb lépést jelent a gazdag lányok számára, így az *Egy éj Velencében* (Cziffra Géza, 1933) és a *Zenélő malom* (Lázár István, 1943) című darabokban a férfi félnek a címén kívül nem kell más módon bizonyítani, hogy partiképes agglegény. A másik két esetben, ahol csak elszegényedett nagybirtokos nemesi család sarja a férfi, a vagyoni különbségeket némileg ki kell egyenlíteni ahhoz, hogy a házasság elég vonzó legyen (nem elsősorban a lányok, hanem apjuk számára): A *kölcsönként kastélyban* (Vajda László, 1937) a férfi családja visszakapja családi örökségét, a *Hétszilvafában* (Podmaniczky Félix, 1940) pedig a hősnék Amerikában karriert kell csinálnia ahhoz, hogy visszaszerezze apja birtokait. A frigy csak ezután jön létre, így már a nemesi cím is elég vonzerőt képvisel a vagyonos, de polgári származású nők számára. Hasonlóképpen a *Makkhetes* (Bánky Viktor, 1944) jómódú polgárlánya csak akkor mehet hozzá szerelméhez, amikor az már jól kereső festővé válik.

Az elszegényedett felső vagy felsőközéposztálybeli lányok történetei viszont érdekes kivételeknek számítanak a korban. Mindhárom ilyen sorsú hősnő meglehetősen öntörvényű, fellázad a társadalmi elvárások ellen, és nem a hagyományos módon, jó házasság révén kerül vissza

korábbi pozíciójába. A *vén gazember* (Heinz Hille, 1932) hősnője egy csődbe ment báró lánya, aki az intézőjük unokájába szerelmes, és nem hajlandó szülei kívánsága szerint egy gazdag arisztokratához férjhez menni. Sok szempontból jobban kedveli az egyszerű embereket a saját úri társaságánál, és a film végén sajátos csavarral az intézőtől öröklí meg saját örökségét – amit az öreg azért lopott el költekező apjától, hogy számára megmentse. Bár szerelme katonatisztként nagy jövő előtt áll, a bárókisasszony mégiscsak rangon aluli házasságot köt, miután visszakapta apja alkalmazottjától saját örökségét. A másik két esetben (*Egy lány elindul* [Székely István, 1937]; *Te csak pipálj, Ladányi!* [Keleti Márton, 1938]) a lecsúszott család lánya a sarkára áll, vállalkozásba kezd, és ezáltal nemcsak saját maga számára biztosítja a lehetőséget, hogy kedve szerint választhasson férjet, hanem családjának is új megélhetési forrást teremt. Mindkét esetben a család pozíciója a lány leleményességének, ügyességének és kemény munkájának köszönhetően áll helyre, még ha a filmek úgy is állítják be, hogy a megvalósítás nem pusztán az ő érdeme (az *Egy lány elindulban* az időközben öt elvevő férfi lesz a vállalkozás feje, a *Te csak pipálj, Ladányi*ban a család együtt üzemelteti a panziót). Mindkettő komoly emancipációs történet, ahol nemcsak a női kompetenciák kapnak hangsúlyt, de lehetővé teszik a lányok kikerülését a családi kontroll alól fizikailag is, mivel mindkettőjüknek el kell költöznie otthonról és teljesen új életet kell kezdenie ahhoz, hogy újfajta módon biztosítsák a megélhetésüket. Miután ez megtörtént, saját tetszésük szerint választhatnak férjet, olyan férfit, aki anyagi értelemben nem jó parti, és mindketten folytatják üzleti tevékenységüket házasságuk után is. Mindkét történetben azért kap a fiatal nő önállóságot, mert a család már annyira rossz anyagi helyzetben van, hogy a lány munkába állása az egyetlen mód a túlélésre. Az *Egy lány elindulban* különösen hangsúlyossá válik a hősnő családmegmentő szerepe. A film elején a család csak abból él, hogy ő, a felsőközéposztálybeli lány, egy gyárban szalag mellett robotol, később megpróbál pénzt szerezni, majd fokozatosan a család minden tagjának állást kerít. Később kitalálja a vállalkozás ötletét a beléserető, addig léhűtő életmódot élt földbirtokosfiú számára, akivel saját céget hoznak létre, majd a film végén keresetükből megmentik a fiú apjának

31 354 filmből 70 film képviseli a női főszereplő felemelkedését tartalmazó vígjátékokat, valamint 389 női főszereplő közül 72 emelkedik feljebb ezen művekben.

birtokát is az árverezéstől. Ily módon a család hagyományosan passzivitásra ítélt tagja, az eladósorban lévő leány válik a legaktívabbá, aki végül saját maga és szerelme családját is megmenti a lecsúszástól.

A női felemelkedéstörténetek háromnegyed részében a hősnő középosztálybeli lány, akik (három kivétellel) átlagos vagyoni helyzetűek vagy szegények. Az esetek majdnem felében a nő társadalmi és anyagi felemelkedése együtt jár, ennek is köszönhető, hogy a férfi hősökkel ellentétben a nőknél a társadalmi és az anyagi felemelkedés egyaránt jelentős számban van jelen. A kettős felemelkedés leggyakoribb oka a jó házasság. A legnépszerűbb vigjátéki történettípus szerint a középosztálybeli hősnő megismerkedik egy nála magasabb társadalmi pozíciójú és jómódúbb férfival, és különböző szerelmi bonyodalmak után a film végén hozzámegy feleségül (ez a Nemeskürty által többször kárhoztatott *Meseautó*-történeteséma). Ez a dramaturgiai séma az egész korszakban megtalálható, de 1934 és 1938 között dominánsabb a női felemelkedéstörténeteken belül, mint később. Jellegzetes példái a *Meseautó*, *Az új rokon* (Gaál Béla, 1934), *Barátságos arcot kérek* (Kardos László, 1935), *Címzett ismeretlen* (Gaál Béla, 1935), *A csúnya lány* (Gál Béla, 1935), *Úrilány szobát keres* (Balogh Béla, 1937), *Lovagias ügy* (Székely István, 1937), *Péntek Rézi* (Vajda László, 1938), *Az utolsó Werczkey* (Szlatinay Sándor, 1939) vagy a *Jómadár* (Ráthonyi Ákos, 1943). Ez a narratívátípus azt sugallja, hogy ebben a társadalomban a nők számára a feljebbjutás a társadalmi ranglétrán és a jobb anyagi helyzetbe kerülés csak jó házasság révén érhető el. Előfordul, hogy a házasság csak vagyoni feljebb lépést eredményez, ez az eset gyakoribb a szegény, anyagilag rosszabb helyzetből induló hősnőknél (erre példa az *Eladó birtok* [Bánky Viktor, 1940] hősnője, vagy a *Három galamb* középső lánytestvére). Egyes esetekben a pár egyik fele örökséghez jut a történet során, és bár csak ezt követően házasodnak össze, a házasság így nemcsak társadalmi, de anyagi felemelkedéssel is együtt jár (pl. *Segítség, örökölttem*; *Álomkeringő* [Podmaniczky Félix, 1942]). Néhány filmben a hősnő valamilyen módon pénzhez jut és ez teszi lehetővé a házasságot (pl. *Kölcsönkért férjek* [Bánky Viktor, 1941], *Kádár kontra Kerekes* [Ráthonyi Ákos, 1941]), vagy a férfi kerül jobb anyagi helyzetbe, és így tudja elvenni szerelmét (*Garszonlakás kiadó* [Balogh Béla, 1939], *Balkezes angyal* [Ráthonyi Ákos,

1940]). Bármelyik történetváltozattal is állunk szemben, közös elemünk, hogy a házasság megkötésének feltétele az anyagi biztonság, ami vagy eleve adott a leendő férjnél, vagy a párnak valamilyen módon (sokszor szerencse vagy trükközés révén) el kell érnie ezt az állapotot ahhoz, hogy frigyre léphessen. Az a fajta, későbbi korszakokból ismert szerelmitörténet-séma, amelyben a szerelem győz, és a pár összeházasodik, mit sem törődve azzal, hogyan fognak megélni, ebben a korban nem elfogadható narratíva. A *Garszonlakás* kiadóban fel is merül ez problémaként, ahol a lány állástalan kozmetikus, a vőlegénye pedig kezdő orvos, aki nem képes beindítani a praxisát. A hősnő hiába unszolja szerelmét, hogy ennek ellenére házasodjanak össze, a férfi erre nem hajlandó, amíg nem keres annyit, hogy mindkettőjüket el tudja tartani. Ezek a narratívák teljesen egyértelműen közvetítik a kor azon társadalmi elvárását, miszerint a férfi a családban a kenyérkereső, és az ő dolga eltartani a feleségét és a családot.

A korszak idealizált társadalomképét jól mutatja, hogy mindössze egy vigjáték meri tematizálni azt a problematikát, hogy mi a helyes választás akkor, ha a társadalmi pozícióval szembeni elvárások ellentmondanak a vagyoni érdekeknek. A *Süt a nap* (Kalmár László, 1938) sok tekintetben kivételnek számító darab a korszak filmgyártásában. Hőse egy parasztember, aki a háborúban annyira kiténtette magát, hogy hazatérve vitézi címet és földet kap, ezzel hirtelen gazdag paraszttá válik, és kiemelkedik falubeli társai közül. Egy véletlen során megismerkedik a tiszteletes lányával, aki egy színlelőadás miatt éppen parasztlánynak öltözött, és megtetszik neki a lány, aki szintén felfigyel a fess kiszolgált katonára. Amikor azonban a férfi megtudja, hogy a tiszteletes lányába szeretett bele, vérig sértődik, hogy egy felsőbb körökbeli kisasszony csak gúnyt űzött belőle, és soha többet nem akar hallani róla. Végül a lánynak kell megküzdenie vele is és a saját családjával is, hogy a férfi feleségül vegye. A film nyíltan tárja a nézők elé a társadalmi osztályok közötti áthághatatlant határokat. Hiába kölcsönös közöttük a vonzalom, abban a pillanatban, hogy megismeri a lány származását, a férfi kizárja a házasságnak még a gondolatát is, még a falut is ott akarja hagyni. A lány sokkal lázadóbb, bár családját a falu egyetlen partiképes középosztálybeli férjéhez, az állomásfőnökhöz akarja adni (akiért versengenek a lányos anyák), szívesebben választaná párnak a parasztembert, aki sokkal érdekesebb, jóképűbb, vonzóbb, és bár a film-



Mai lányok

ben ezt nyíltan nem mondják ki, ekkor már gazdagabb is, mint a másik férjjelölt. A kapcsolatban kódolva van a leendő problémák sora, a férfi és a lány neveltetése, életmódja és életkörülményei annyira radikálisan eltérnek egymástól, hogy a szerelem ellenére nehéz elképzelni kettejük jövőbeli életét. A lány családjá is hosszasan tanakodik, hogy merjék-e ennyire durván áthágni a társadalmi korlátokat és egy paraszthoz adni a lányukat. Végül egy erősen propagandaízű szólammal a tanító meggyőzi őket, hogy a mai világban már üdvös a társadalmi rétegek keveredése, ezért végül beleegyeznek. Ez azonban nem tudja elfedni azt a tényt, hogy a történet szerint a lány családjá alig bírja fenntartani magát, míg ezzel a társadalmi lecsúszást jelentő házassággal a lány mindannyiuk megélhetését biztosítani tudja majd. A film ugyanakkor egy politikai problémát is felvillant: bár feltehetően a filmkészítők szándéka éppen az ellenkezőjének a bizonyítása volt, a történet azt sugallja, hogy hiába igyekezett a Horthy-rendszer a Vitézi Rend alapításával felülírni a korábbi társadalmi hierarchiát és az alsóbb rétegek egyes tagjait politikai alapon felemelni, ez nem volt elegendő az évszázadok óta rögzült társadalmi korlátok megszüntetéséhez.

Az alsóbb társadalmi rétegekhez tartozó kisszámú hősnők esetében hasonló történetsemákat figyelhetünk meg, mint a középosztálybelieknél (a házasság mindig anyagi felemelkedéssel jár, de ez gyakran társul társadalmi feljebb lépéssel is), azzal a különbséggel, hogy ezen körök számára már egy középosztálybeli férfival létrejött házasság is jó partinak számít. Így komoly előrelépés

A miniszter barátjában (Bánky Viktor, 1939) a szegény manikűröslánynak az akkor már rendes állásban dolgozó vegyész mérnök feleségévé válni, a *Péntek Réziben* a nincstelen árva lánynak a rosszul kereső, léha orvoshoz menni, vagy az *Afrikai völgényben* (Balogh István, 1944) a szegény kozmetikusnak a jól kereső olajkutató mérnökkel frigyre lépni.

Összességében elmondhatjuk, hogy a női főszereplők felemelkedéstörténetei általában véve a jó házasságot tételezik a női feljebb lépés alapvető módjaként. A „jó házasság” elsősorban a hosszú távú anyagi biztonságot jelenti, az a férfi tekinthető tehát jó partinak, aki ezt előreláthatóan biztosítani tudja a felesége és leendő családja számára, azonban ennél is jobb, ha a házasság egyúttal a társadalmi ranglétrán való feljebb jutást is jelent. Az anyagi szempontokat csak az igazán gazdag lányok hagyhatják figyelmen kívül, tőlük azonban azt várja el a családjuk, hogy anyagi tőkájukat a társadalom legmagasabb elit rétegeibe való bejutásra használják fel. A női felemelkedéstörténetekre jellemző, hogy a nők egyéni előrelépését, szakmai sikerét háttérbe szorítják, a szakmai karriernek nem adnak teret. Ha a hősnőnek van sikeres ötlete, azt más kamatoztatja vagy ő csak részese a vállalkozásnak. Jellemző példa erre a korábban már említett *Te csak pipáldj, Ladányi!* vagy az *Egy lány elindul*. Más esetekben, ha a nő korábban elért sikereket és karriert csinált, azt fel kell adnia a házasság kedvéért. Ezek a történetek általában művésznőkről vagy szórakoztatóiparban dolgozó nőkről szólnak. Több olyan darabot



Az új rokon
(Perczel Zita, Delly Ferenc)

is találunk, ahol a jól kereső, sikeressé vált színésznő/énekesnő feladja a karrierjét, és hozzámegy egy nála magasabb rangú férfihoz (*Az okos mama* [Martonffy Emil, 1935], *Három sárkány* [Vajda László, 1936], *Régi keringő* [Bánky Viktor, 1941]), vagy lemond a sikeres színpadi karrier lehetőségéről a férfi kedvéért (*Az új rokon*, *Borcsa Amerikában* [Keleti Márton, 1938]). Ritka az olyan hősnő, aki szakmai karrierjét más területen érte el. A *Mai lányok* (Gaál Béla, 1937) hősnője lakberendezővé képezi magát (még az asztalosinaságot is vállalva), majd barátnőivel sikeres lakberendezési áruházat nyit; míg *Az utolsó Werezkeyben* a női főszereplő egy szállítmányozási vállalat kulcsembere, aki nélkül a cég nem is tud működni. A hősnő szakmai sikerét azonban mindkét film elbagatellizálja, és azt sugallja, hogy a házasság perspektívájának fényében a karrier semmit sem ér, és nem is folytatható. Igaz, hogy ezek a házasságok egyben anyagi biztonságot is nyújtanak, azonban ezzel a nőfigurák lemondanak önállóságukról, azon szabadságukról, amelyet az önálló kereset biztosított számukra.

A filmek sajátos szempontból adnak teret a női önállóságnak és kezdeményezőkézségnek: az ügyeskedés, a „női praktikák” terén. Bár a kor ideálja szerint egy nőnek szerénynek, visszafogottnak kellene lennie, és öltre

tett kézzel kellene várnia a kezére pályázó vőlegényt, a női felemelkedéstörténetek felében a hősnő igenis aktív, és maga tesz azért, hogy a frigy létrejöjjön. Egyes esetekben az elvárások ellenére ő kezdeményez, és a szerény, visszafogott lány álcája alatt tevékenyen próbálja behálózni a férfit (pl. *Köszönöm, hogy elgázolt* [Martonffy Emil, 1935]; *Maga lesz a férjem* [Gaál Béla, 1937]; *Mai lányok*). Más esetekben féltékennyé teszi a már érdeklődő férfit, hogy az őt válassza vagy minél gyorsabban rászánja magát a lánykérésre (pl. *Az új rokon*; *Marika* [Gertler Viktor, 1937]; *Édes ellenfél* [Martonffy Emil, 1941]). Ezenkívül találunk olyan darabokat is, amelyekben valahonnan várt öröksége megszerzéséért küzd (pl. *Az utolsó Werezkey*; *Kölcsönkért férjek* [Bánky Viktor, 1941]), vagy az ő ügyeskedésének köszönhetően tesz szert a férfi annyi vagyonra, hogy utána már össze tudjanak házasodni (pl. *Pepita kabát* [Martonffy Emil, 1940], *Egy lány elindul*). Ezek a filmek azt sugallják, hogy a nőnek munka és szakmai karrier helyett arra kell felhasználnia egyéni képességeit, hogy sietesse férjhezmenetelét, vagy esetleg maga segítse elő a házasságot az anyagi feltételek megteremtésével (de nem azáltal, hogy maga is kenyérkeresővé válik).

A nőszerepek média-reprezentációja

Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról a tényről, hogy a konzervatív házasságkép eme narratívái mindig idealizált formában jelentek meg. Miközben a korabeli társadalomban nagyon is racionális gazdasági érdekek vezérelték a párválasztást, és a filmekben ezen elvárások öltének testet, a művek ezeket a szerelmi házasság populáris mítoszába burkolva közvetítették. Bár a fent elemzett női felemelkedéstörténetek mindig valamiféle előnnyel (legtöbbször anyagi, máskor anyagi és szociális előnnyel) jártak a női fél számára, ezt a filmek sosem deklarálják nyíltan. Ezeket a kapcsolatokat mindig a felek közötti vonzalom beteljesüléseként prezentálják, aminek csak járulékos eleme a házassággal járó mindenféle haszon. Az, hogy a korban a (jó) házasság kényszerre minden mást felülír, különösen feltűnő a mai néző számára az olyan történetekben, ahol a két fél között nagyon nagy a korkülönbség (pl. *Márciusi mese* [Mattonffy Emil, 1934], *Péntek Rézi, A harapós férj* [Keleti Márton, 1937], *Orient express* [Cserépy László, 1943]), vagy ahol a „megszerzett férfi” a nézőnek is és eleinte partnerének is ellenszenves (pl. *Segítség, örököltem!*; *A harapós férj, Tisztelet a kivételnek* [Ráthonyi Ákos, 1936], *Édes ellenfél*). Még az is előfordul, hogy a hősnő egy másik férfihöz megy hozzá, mint aki után epekedett (és akihez végül hozzámegy, éppenséggel sokkal jobb parti, mint korábbi kedvese). Például a *Márciusi mese* hősnője addig próbálja rávenni szerelmét, hogy győzze meg nagybátyját, hogy engedje őt feleségül venni, míg végül a jóval öregebb, de sokkal gazdagabb nagybácsi felesége lesz. A *Nincsenek véletlenek* [Kalmár László, 1938] még bizarrabb narratívájában a frissen férjhez ment hősnő a nászéjszakáján végig egy gyűrűt keres, hogy férjének bizonyítsa ártatlanságát, míg reggelre (az egyébként rideg és ellenszenves) férje helyett egy sokkal gazdagabb és magasabb rangú férfi karjaiban köt ki, aki feleségül kéri. Így boldogan válik el a férfitől, akinek a megtartásáért egész éjjel loholt és küzdött, és megy hozzá egy vadidegenhez, akivel alig pár órával korábban találkozott először.

A filmes narratívák ezeket a történeteket mindig a női vágyak beteljesüléseként prezentálják. A kor összes vígjátéka (nemcsak a női felemelkedéstörténetek) a szerelmes pár egymásra találását, a szerelem boldog beteljesülését hirdeti, a kor populáris képzeletének elvárásai nem teszik azt lehetővé, hogy ezt a filmek komikusan, netán kritikusan, szatirikus hangvétellel ábrázolják. Különösen erős ez a tendencia attól, hogy a tárgyalt női felemelkedéstörténetek fele kifejezetten nőfókuszú narratíva, vagyis a női főszereplő szemszögéből mutatja be a történetet, az ő életének eseményeire, érzelmi fejlődésére koncentrál, és a nő szempontjából mutatja az így elért házasságot ideális beteljesülésnek. A tárgyalt filmek további negyede kétfókuszú, vagyis egyforma hangsúlyt helyez a férfi és a női hős cselekedeteinek és érzelmeinek bemutatására, és csak negyede ábrázolja ezeket a történeteket a férfi hős szempontjából. A női felemelkedéstörténetekről szóló vígjátékok nagy része tehát úgy mutatja be ezt a konzervatív, patriarchális férfi-nőviszonyt, mint a női psziché egyfajta kivetülését, a női vágyak filmes reprezentációját. Ha figyelembe vesszük azt a körülményt, hogy a kor filmjeit elsősorban középosztálybeli alkotók hozták létre és célközönségük is elsősorban a középrétegek csoportjaiból került ki, akkor ezeket a narratívákat értelmezhetjük úgy, hogy a korabeli középosztály társadalmi mobilitás iránti vágyának egy aspektusa, a lánygyermek házasságán keresztül megvalósuló felemelkedés vágya jelenik meg bennük sajátos formában.

Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról a tényről, hogy a korszak populáris mítoszait elsősorban férfiak formálják és prezentálják, a korabeli filmiparban szinte kizárólagosan. Az 1931–44 között készült 354 filmből mindössze kettőt rendezett női rendező (*Pókháló*, Balázs Mária, 1936 és *Fény és árnyék*, Tüdös Klára, 1943). A kor filmjeinek közel fele kortárs vagy klasszikus irodalmi mű adaptációja volt, melyek közül szintén elenyésző számot, kilenc művet adaptáltak női szerző művéből. A korszak más kulturális területein is jellemző volt a férfidominancia, az újságírók között például 1930-ban csak 34% volt nő, és a magyar írók korabeli lexikona csak 8,1%-ban sorol fel nőket az írók között.³² A kor egyik leghíresebb írónője, Török Sophie így látta ennek

következményeit: „Az irodalomban a férfi rajzolta meg a nő képét is, s a nők elfogadva a férfiszempontokat legtöbbszörre nem magukról vallottak, hanem az előírt irodalmi-nőt másolták.”³³ Hasonló jelenséget ír le a kor egyik legnépszerűbb, elsősorban női közönséget megcélzó igényes folyóirata, az *Új Idők* kapcsán Kádár Judit. Elemzése szerint bár a lap időnként teret adott női szerzőknek, néha még feminista jellegű, modern női véleményeknek is, a lap nőképet alapvetően a főszerkesztő Herczeg Ferenc határozta meg, aki nemcsak a kor egyik legelismertebb írója, de konzervatív kormánypárti képviselő, majd felsőházi tag is volt, és konzervatív nézeteket vallott a nők társadalomban és családban betöltendő szerepéről.³⁴

Mindezek a művészeti és médiareprezentációk részét képezték annak a diskurzusnak, mely a korabeli közbeszédben folyt a nők szerepéről. Papp Barbara és Sipos Balázs számos példát hoznak a korabeli médiából a nők szerepéről alkotott különböző véleményekre, melyek nagy része még a hagyományos nőképet fogadja el. A kor uralkodó nézete a nők és a férfiak különbözőségét hirdette, megkülönböztette a férfias és nőies tulajdonságokat. Az esszencialista felfogás azt tartotta, hogy a nők biológiai adottságaik miatt más lelki struktúrával rendelkeznek, érzelmeik vezérlik őket, ezért nem képesek racionálisan gondolkodni és írni, így alkalmatlanok bizonyos pályákra vagy logikus gondolkodást igénylő művészetekre (mint építészet, szobrászat vagy zeneszerzés), és a tudományokban is sokkal kevesebben képesek a férfiakéhoz hasonló teljesítményre.³⁵ Jellemző megnyilvánulás Bognár Cecil Pál

vélekedése, miszerint „a nő igazi hivatása a házastárs és anya szerepének betöltése”³⁶, vagy Halasy-Nagy József filozófusé, aki szerint a nő „boldogtalan, ha nem talál valakit, akihez egész lényével csatlakozzék, őt szolgálja”³⁷, illetve véleménye szerint annak ellenére, hogy a férfi és a nő két olyan fél, akik a szerelem által alkotnak egészet, a házasságban mégsem egyenrangúak, és ez a női lélek igényéből fakad.³⁸ Papp és Sipos szerint a korabeli lexikonszócikkek már valamennyire tükrözik a modernizálódó társadalomban megjelenő alternatív nézeteket, mivel a hagyományos elképzelések mellett már leírják a feminista mozgalmak eszméit és kitűzött céljait is. A szélsőségesen konzervatív álláspont a *Katolikus Lexikon* szócikkében ölt testet, mely szerint a nő „bizonyos szociális alárendeltséget mutat a férfival (a családfővel) szemben”, és a férfiakra és nőkre egyaránt hátrányos, ha a nők keresőmunkát vállalnak.³⁹ Ezzel szemben a többi lexikon már nemcsak ismerteti a feminista érveket, hanem a nők helyzetét kifejezetten egyenlőtlen társadalmi pozícióként írja le. Ezt az álláspontot egyfajta ambivalencia jellemzi, mert miközben továbbra is a két nem biológiai különbözőségét veszi alapul, és eltérőnek tekinti a férfiak és nők képességeit, elismeri a nők egyenjogúsításának szükségességét is.⁴⁰

A kor társadalmában egyre több olyan jelenség tapasztalható, mely már a nők egyenjogúsításának irányába mutat, illetve az erre irányuló női törekvéseket tükrözi. A női munkavállalók aránya folyamatosan nőtt a kereső népesség körében⁴¹, ezen belül emelkedett a házasságkötést követően is aktív nők aránya, miközben egyre nagyobb számban léptek a munkaerő-

33 Török Sophie: Kaffka Margit halálának 20. évfordulójára. *Magyar Női Szemle*, 1939/9–10. p. 163., idézi: Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 66.

34 Kádár Judit: „Otthonod az uradé”. Három 20. századi magyar képes hetilap nőképe. *Médiakutató* 2002 tél. https://mediakutato.hu/cikk/2002_04_tel/07_otthonod_az_urade/ (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 22.)

35 Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. pp. 66–67.

36 Bognár Cecil: *Mi és mások. A mindennapi élet lélektana*. Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, é. n. p. 261., idézve: Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 66.

37 Halasy-Nagy József: *Ember és világ*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, é. n. pp. 108–114., idézve: Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 67.

38 Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 67.

39 *ibid.* p. 69.

40 *ibid.* pp. 69–71.

41 Nagy: A nők keresőtevékenysége Budapesten a 20. század első felében. pp. 158–162.



Hotel Kikelet (Tökés Anna)

piacra elvált asszonyok, és továbbra is jelen voltak a már korábban is gyakran munkát vállaló özvegyek⁴². Emellett a férfiak és nők gazdasági ágak szerinti szegregációja csökkenő tendenciát mutatott, vagyis egyre több nő vállalt állást korábban kizárólag férfiaknak fenntartott szakmákban.⁴³ Bár a nők iskolázottsági aránya és szintje az egész korszakban jóval alulmaradt a férfiakéhoz képest, mégis egyre inkább megnyíltak a nők előtt is a magasabb fokú iskolák, és korábban a nők elöl elzárt egyetemi képzések (először a tanárképzés, a bölcsészeti, orvos és gyógyszerészeti képzések, majd később kis számban a mérnöki képzések és a korszak végén a jogi pályák).⁴⁴ Ugyanakkor a nők felsőbb iskolákba és különösen az egyetemekre jóval erősebb szelekció után kerülhettek be, mint férfiak, rendre magasabb eredményekkel végeztek, és egyéb kulturális tudásuk is kiterjedtebb volt (például több nyelvet beszéltek).⁴⁵ Mindezek ellenére a munkaerőpi-

acon sokkal rosszabb eséllyel indultak, még azonos végzettség esetén is,⁴⁶ ami erőteljes frusztrációt okozott. Mindezek a tényezők elindították a női emancipációs törekvéseket, melyeknek radikálisabb irányzatai a hagyományos családképet is megkérdőjelezték. Mindehhez hozzájárult, hogy az I. világháború idején a nők nagy számban léptek ki a munkaerőpiacra, és sokan a férfiak visszatérése után sem kívánták megszűnteti keresőtevékenységüket. Eközben a munkanélküliség nőtt, ami újabb társadalmi feszültségeket generált, mivel sokan úgy érezték, hogy a nők elveszik a családfenntartó férfiak elöl a munkalehetőségeket. Így nemcsak a konzervatív keresztény ideológiák, hanem gazdasági kényszerek is indokolták, hogy a kor közbeszédjében a hagyományos férfi- és női szerepeket hirdessék, és megpróbálják a nőket meggyőzni a hagyományos női szerepekhez való visszatérésről, illetve azok fenntartásának szükségességéről.

42 *ibid.* pp. 162–163.

43 *ibid.* p. 164.

44 Karády: A társadalmi egyenlőtlenségek Magyarországon a nők felsőbb iskoláztatásának korai fázisában. p. 178., p. 185.

45 *Ibid.* pp. 181–182.

46 *Ibid.* p.



Ez történt Budapesten
(Muráti Lili)

Ez a kettősség a kor filmtermésében is megjelenik, mely időnként helyt ad modern, emancipálódott nőalakok bemutatásának, de az ilyen darabok csak kisszámú kivételt képeznek és meglehetősen ambivalens képet sugároznak. A dolgozó, önálló nő képe ritkán teljesen pozitív a kor filmes reprezentációjában. A felelős, vezető pozícióban lévő nőket inkompetensnek, nevetségesnek vagy rossz vezetőnek mutatják be. Legjellemzőbb példája ennek a nőtípusnak az *Elnökkisasszony* (Marton Endre, 1935) az általa örökölt családi textilgyár vezetésére teljesen alkalmatlan hősönője; a *Kétezer pengős férfi* (Cserépy László, 1942) vegyigyár-tulajdonosnője, aki férfias megjelenésével és indokolatlan vasszigorával akarja bizonyítani cégvezetői képességeit; vagy a *Hotel Kikelet* (Gaál Béla, 1937) hotel-tulajdonosnője, aki csak házassága feláldozása árán tudja sikeresen működtetni a szállodáját.⁴⁷ Azokat a nőket, akik férfias pályára kerültek, legtöbbször nem szakmai tevékenység közben, hanem magánemberként ábrázolják.

Jellemző példája ennek az *Ez történt Budapesten* (Hamza D. Ákos, 1944) ügyvédnője, aki a film cselekményének szinte egészében csak vacsoraszervezéssel, a háztartás berendezésével, vendégek előtti reprezentálással, a férfi elcsábításával foglalkozik, és csak a film legelején és legvégén látjuk munka közben pár jelenet erejéig. Az *Úrilány szobát keres* (Balogh Béla, 1937) női főszereplője ambiciózus végzős jogázhallgató, akit a nézők csak csinos albérlői minőségében ismerhetnek meg. A szakma gyakorlása mindkét esetben arra szolgál, hogy a hős nő megismerkedjen egy férfi kollégájával és hozzámenjen feleségül, és egyik mű sem veti fel annak lehetőségét, hogy ezt követően folytassák szakmai karrierjüket. A férjhez menés és az önálló munkavégzés legtöbbször kimondva vagy kimondatlanul egymást kizáró léthelyzetekként kerülnek bemutatásra, és a női munkavégzés a kor elfogadott gyakorlatának megfelelően csak mint a házasságig tartó, átmeneti állapot jelenik meg.⁴⁸ A szegény középosztálybeli hivatalnoknők

⁴⁷ Az *Elnökkisasszony* és a *Hotel Kikelet* nőalakjainak részletes elemzését lásd: Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. pp. 13–14 és pp. 16–17.

⁴⁸ A kor általános jelensége volt, hogy a nők nagy része csak a házasságkötésig vagy gyerekszülésig dolgozott aktívan, utána már csak jóval kisebb arányban vagy alkalmilag végzett keresőtevékenységet. Lásd: Nagy: A nők keresőtevékenysége Budapesten a 20. század első felében. p. 162.; Karády: A társadalmi egyenlőtlenségek Magyarországon a nők felsőbb iskoláztatásának korai fázisában. p. 179.;

vagy a szolgáltatóiparban alacsony beosztásban dolgozó nőalakok különösen alkalmasak voltak e klasszikus nőkép közvetítésére, mivel a valós életben sem kerestek annyit, hogy abból önállóan megéljenek, és számukra valóban egyetlen perspektíva a férjhez menés volt.

A nők művészeti és médiareprezentációi egy „diszkurzív teret” hoztak létre, melyben „különféle nőtipusok bukkantak fel és kerültek mérlegre”.⁴⁹ A filmek különböző nőábrázolásai is hozzájárultak e diszkurzív térben folyó vitákhoz, meglehetősen konzervatív álláspontot közvetítve. Miközben a valós életben már számos területen elindult a nők emancipálódása, ezt a nőreprezentációk alig követték, továbbra is a klasszikus, patriarchális családmodellt és a férfiaknak alárendelt feleség és anya szerepét hirdették. A kor vígjátéktermése szintén ezt az irányvonalat követte, az aláztos, naiv, magát férfiaknak alárendelő, tisztességére mindenkefelett vigyázó és fiatal, vonzó külsejű nőket idealizálta, akik a férfiak szemszögéből jó feleségjelöltek lehettek. A házasságot, mely a női önállóság elvesztését (vagy elnyerésének képtelenségét) is jelentette, a női vágyak beteljesüléseként, a feleség- és anyaszerepet a nő küldetéseként jelenítette meg. Ezáltal a kor konzervatív ideológiáját hirdette, és hozzájárult a konzervatív társadalmi rend, a „férfiuralom” fenntartásához.

A fenti kép értelmezésénél azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy jelen esetben a női mobilitás ábrázolásának vizsgálata a vígjátékok műfajára korlátozódott. Az idealizált, a házasságot egyértelműen pozitív végkifejletként beállító ábrázolásmód így részben műfaji kényszer is, hiszen a vígjátékoknál elvárás volt a happy end és a férfi-nő kapcsolatok boldog aspektusainak ábrázolása, mely nyugati műfaji mintákat is követett. A melodramák és kis számban előforduló más műfajú filmek vizsgálata nyilván módosíthatja ezt a képet. A vígjátékok szinte kizárólag a házasságkötés előtti párkapcsolatokat mutatják be, ezzel szemben a melodramák gyakran a kapcsolat későbbi szakaszára koncentrálnak, így teret adnak a házasságon belüli problémák bemutatásának is. Benke Attila elemzései azonban azt

mutatják, hogy bár a melodramák egyes típusai a vígjátékoknál jóval erősebben megkérdőjelezik a patriarchális családi rendet és a férfiakhoz és nőkhez fűződő klasszikus szerepeket, néhány kivételtől eltekintve a filmek rendre a hagyományos értékrend stabilizációjával, helyreállításával érnek véget.⁵⁰ A szubverzív darabok arányáról és a konzervatív értékrend dominanciájáról azonban csak a korszak teljes filmtermésének vizsgálata után lehetne egészen pontos képet alkotni.

Györgyi Vajdovich

Good Wives, or Emancipated, Working Women? Female Roles and Female Mobility in Hungarian Films between 1931 and 1944

Györgyi Vajdovich's article aims to describe the representation of female roles in Hungarian feature films between 1931 and 1944. The study is based on the analysis of the database created in the framework of the research project "The Social History of Hungarian Cinema" registering data of the films' production (year of production, format, most important crew members etc.), of the films' narratives (genre, time and location of the narrative, typical conflicts etc.), and of the characteristics of the main figures of the film (age, gender, profession, social and financial status, character changes etc.). Concentrating on the representation of female protagonists, it first analyses the presence and prevalence of female figures in Hungarian sound films until 2015. Then it narrows the scope of analysis to the films of the period between 1931 and 1944, describing the typical professions, the social and financial position of female protagonists compared to that of the male heroes. The second half of the text examines the representation of upward female mobility in comedies, showing that according to the popular myths of the era upward female mobility is principally realised through good marriage, and that films' narratives rarely present the professional success of female protagonists and their possibilities of emancipation. Comparing the gender roles in films to other media representations of the time, the text concludes that cinema of the period represented a very conservative image of female roles and possibilities of emancipation in contemporary society, and it served to maintain and strengthen the patriarchal order of the era.

Kövér— Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. p. 166.

49 ibid. p. 72.

50 Benke: *Hazatérések*.

Margitházi Beja

Felfelé a lejtőn

Női mobilitástörténetek a rendszerváltás utáni magyar filmben*

A magyar filmszakma rendszerváltás utáni átrendeződésének egyik kevésbé látványos, ritkábban elemzett hozadéka volt, hogy az előző évtizedek gyakorlatához képest jóval több nő jelent meg filmrendezők között, a korábban tipikusan jegyzett szerzői filmek mellett a szórakoztató populáris műfajokban is, még ha ez a jelenlét arányaiban továbbra is nagyon alacsony maradt.¹ A női főszereplők gyakorisága ugyan nem változott a korábbi évtizedekhez képest,² de minőségi változások annál inkább feltűntek, legyen szó akár a női perspektíva hangsúlyozottabb megjelenítéséről vagy a több főszereplőnőt mozgó filmek trendjéről³ – azzal együtt, hogy a kortárs magyar filmek többségében továbbra is perifériára kerülnek, háttérbe szorulnak a nők szempontjai és problémái. Ebben a tanulmányban azt a kérdést vetem fel, hogy e változások mellett hogyan alakult át a nők társadalmi szerepeinek és lehetőségeinek filmes megjelenítése a rendszerváltás után, milyen mozgástérben, milyen élettörténetek alanyaiként jelentek meg az 1990 és 2015 között készült filmekben. Ezen belül elsősorban a nők mobilitástörténeteire

koncentrálok, a különböző társadalmi és vagyoni helyzetű nők felemelkedési és lecsúszási történeteire, melyeken keresztül egyszerre tanulmányozható a kortárs film nőképe és társadalomrajza. Olyan kérdésekre keresem a választ, mint hogy a nők egyéni képességeinek vagy a külső körülményeknek tulajdonítható sorsuk, történetük alakulása, azaz kinek vagy minek van a legnagyobb szerepe Emma és Böbe, Sánta Gizi, Ormos Kati, Weisz Gizella, Aglaja, Iszka vagy Liza és társai sikereiben, illetve kudarcaiban?

A tanulmány a magyar játékfilmek társadalomtörténetét statisztikai módszerekkel is vizsgáló csoportos kutatás része, mely az 1931 és 2015 közötti filmek adatbázisba gyűjtött gyártási- (alkotók, gyártási év, forrásmű, nézőszám stb.), cselekményvezetési- (műfaj, idő, helyszínek, konfliktustípusok) és a szereplőkhöz kapcsolódó (nem, kor, foglalkozás, társadalmi és vagyoni helyzet, változások) adatait felhasználva a magyar filmtörténet új megközelítésére, a korábbi koncepciók felülvizsgálatára és új kérdések fölvetésére tesz javaslatokat.⁴ Az ebben a szövegben tárgyalt téma a kutatás két

* A szöveg a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

1 A rendszerváltás utáni időszakban megduplázódott a játékfilmet rendező nők száma, részben a korábban induló, de továbbra is aktív generációknak (Mészáros Márta, Gyarmathy Lívia, Elek Judit, Szabó Ildikó, Enyedi Ildikó, Deák Krisztina), és a kilencvenes évektől folyamatosan csatlakozó fiataloknak köszönhetően (Incze Ágnes, Kocsis Ágnes, Groó Diána, Goda Krisztina, Faur Anna, Almási Réka, Szederkényi Júlia, Cserhalmi Sára, Zomborác Virág, Horváth Lili, illetve legutóbb Nagypál Orsi és Szilágyi Zsófia). A huszonöt filmrendezőnő így is csak a rendszerváltás utáni játékfilmek 10%-át jegyzi. Erről bővebben lásd: Margitházi Beja: Rendszerváltás? A kortárs magyar film nőképe. *Korunk* 30 (2019) no. 6. pp. 13–21. loc. cit. p. 16.

2 A női filmszereplők filmenként 0,6-os értékű átlaga csak az 1945 előtti időszakban volt magasabb (0,8). Az egyes korszakokban konkrétan: 1990–2015 között 448 filmben 274 főszereplő; 1964–1989 között 514 filmben 322; 1946–1963 között 182 filmben 109; 1931–1945 között 396 filmben 341 női főszereplő.

3 Lásd pl. Kocsis, Incze, Enyedi, Goda, Horváth Lili vagy Szilágyi Zsófia filmjeit, vagy az olyan csoportos női főszereplőket felvonultató filmeket, mint pl. a *Csajok* (Szabó Ildikó, 1995), *Presszó* (Sas Tamás, 1997), *Csak szex és más semmi* (Goda Krisztina, 2005), *Lányok* (Faur Anna, 2007), *Presszó 10 év múlva* (Sas Tamás, 2009), *Szélcsend* (Sas Tamás, 2009), *Szinglik éjszakája* (Sas Tamás, 2010), *Nejem, nőm, csajom* (Szajki Péter, 2012), *Swing* (Fazekas Csaba, 2014), *Free Entry* (Kerékgyártó Yvonne, 2014), stb.

4 A kutatás általános leírását lásd: Vajdovich Györgyi – Varga Balázs: Bevezető „A magyar film társadalomtörténete 1.” című

részterületébe, a rendszerváltás utáni filmek társadalomképének⁵ és a magyar játékfilm nőképének⁶ vizsgálatába is illeszkedik.

Kutatásunkban a társadalmi mobilitás vizsgálata annak az elemzését jelenti, hogy az adott filmek milyen anyagi, illetve társadalmi felemelkedési- vagy lecsúszás-történetek aktív, illetve passzív szereplőivé teszik a nőket, milyen lehetőségeket vagy akadályokat állítanak eléjük, és ezekhez a szereplők hogyan viszonyulnak. A filmekben megjelenített mobilitás az adatbázisban rögzített információk kombinálásával vizsgálható, amennyiben egyaránt felhasználhatóak hozzá a karakterek státuszára és a cselekmény alakulására vonatkozó adatok, amelyek tovább árnyalhatóak a műfajok, konfliktustípusok, helyszínek stb. szempontjaival. A női szereplők esetében ennek az 1989-1990-es rendszerváltás vonatkozásában azért van jelentősége, mert így a kérdést egy olyan korszakhatár vonzáskörében lehet vizsgálni, melyet változatos és ellentmondásos megítélése ellenére olyan fordulópontként tételezhetünk, ami gazdasági, politikai és társadalmi változási folyamatok elindítója volt. A továbbiakban először a rendszerváltás társadalmi mobilitásra gyakorolt hatását foglalom össze röviden, majd áttekintem a korszak filmjeinek nőképet osztály- és vagyoni helyzetük alapján, hogy végül, a vonatkozó filmek rövid cselekményelemzéseinek segítségével, a szituációk, konfliktusok, okok és motivációk, valamint végkifejletek összevetésével⁷ a női mobilitástörténetek sajátosságaira térjek ki.

Rendszerváltás és társadalmi mobilitás

Az (állam)szocializmusból a kapitalizmusba való békés átmenet Magyarországon az elképzeltnél jóval nagyobb társadalmi és gazdasági árat követelt; az a gyakori közvélekedés, mely szerint a rendszerváltás a vesztesek számát gyarapította, nem valamiféle nemzetspecifikus általános pesszimizmussal magyarázható, hanem az egész kelet-európai régiót érintő, kimutatható, valóságos tapasztalaton alapult.⁸ A Kádárkori tervezettségéből örökölt nehézségekhez hozzájárult az is, hogy a kelet-európai rendszerváltások időszaka egybeesett a globalizációs folyamatok felgyorsulásával, így a piacgazdaságra áttérő magyar társadalom több olyan kihívással szembesült, amelyre nem volt felkészülve, és amelyek nyomán a kilencvenes években bekövetkező első válság borítékolható volt. Míg a politikai és piaci változás (pártrendszerű diktatúrából parlamenti demokráciába, illetve tervezettségéből piaci gazdaságba) lényege egzakt módon leírható, a társadalmi változások jóval összetettebb és bonyolultabb összképet mutatnak.⁹ A rendszerváltás kori társadalom sokkal több tényező (regionalitás, jövedelem, iskolázottság, foglalkozás, illetve a magángazdaságban való részvétel) mentén vált rétegzetté, mint korábban, és a változások nyomán a „*várt, vágyott jólétet megteremtő, tartósan biztosítani képes, kiegyensúlyozott, modern társadalom helyett erősen polarizált, fragmentált, markánsan dezintegrálódó társadalom jött létre.*”¹⁰

A társadalmi mobilitás, szociológiai értelemben, azokra a különféle irányú státuszváltozásokra utal, melynek során egyének és családok társadalmi osztályok és rétegek

összeállításához. *Metropolis* 22 (2018) no. 3. pp. 7–9. Illetve: Kovács András Bálint: Műfajok a magyar filmtörténetben. *Apertúra* (2018 tavasz) <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 29.)

5 Erről korábban lásd például: Varga Balázs: Többszörös szorításban. Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban. *Metropolis* 20 (2016) no. 4. pp. 40–57.

6 Ehhez kapcsolódik például: Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1945 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* 20 (2016) no. 4. pp. 8–23.; Margitházi: Rendszerváltás? A kortárs magyar film nőképéről. pp. 13–21.

7 Mivel a filmek cselekménye a kutatás nyersanyaga, az elemzések egyes részei kimerítik a spoiler fogalmát.

8 Valuch Tibor: *A jelenkori magyar társadalom*. Budapest: Osiris, 2015. p. 13. Az egész régiót érintő veszteségek országokénti negatív megítéléséről több összehasonlító felmérés is készült, mely a romló gazdasági helyzet kiváltotta csökkenő elégedettséget regisztrálta a kilencvenes években a környező országokban is. Lásd például: Djankov, Simeon – Elena Nikolova – Jan Zilinsky: The happiness gap in Eastern Europe. *Journal of Comparative Economics* 44 (2016) no. 1. pp. 108–124.

9 *ibid.* p. 21.

10 *ibid.* p. 15.

között mozdulnak el.¹¹ A mobilitási lehetőségek a társadalmi szerkezet dinamikáját jelzik, rálátást adnak az adott korban, politikai berendezkedésben a társadalmi nyitottság, az előrejutási lehetőségek, az elért pozíciók megtartásának esélyeire, és így összevethetővé válnak a korábbi korszakok hasonló adataival.¹² Láthatóvá lesz tehát, hogy egy gazdasági, politikai rendszer milyen társadalmi mozgásokat tesz lehetővé, kiket és milyen módon hoz inkább helyzetbe, hogyan változtatja meg a rétegződést, és az így létrejött társadalmi szerkezet mennyiben nyitott vagy zárt, azaz mennyire biztosít hasonló mozgásteret a különböző csoportokba tartozók számára.

A modern mobilitáskutatások több különféle kategóriában (az osztály- és vagyoni helyzeten túl a foglalkozás, jövedelem, iskolai végzettség, lakóhely, életmód, megbecsültség, presztízs) történő változást egyaránt mobilitásként határoznak meg.¹³ A társadalmi hierarchiában felfelé vagy lefelé tartó vertikális mozgás mellett a mobilitás horizontális is lehet (ugyanazon vagyoni- és osztályhelyzeten belül pl. csak a foglalkozást érinti), stagnálhat is, amennyiben a résztvevők státusza állandóságot mutat. Az életpályán belüli (intragenerációs) változásokon túl a szociológusok a nemzedékek közötti (intergenerációs) mobilitást nagy mintákon, az „apák” és „fiak” statisztikai adatainak összevetésével vizsgálják, és különbséget tesznek objektív és szubjektív mobilizálódás között, mely a valódi és érzékelt státuszváltozásra, az azzal való megelégedettség mértékére utal.¹⁴ A mobilitásvizsgálat a nemek közötti

státuszkülönbségekre és esélyegyenlőségekre, valamint a férfiak és nők eltérő mobilitási mintázataira is rávilágíthat, amelyet például a két nem esetében a családalapítás más-másképpen befolyásol.¹⁵

A rendszerváltás után a magyar társadalom rétegződése, az egyes csoportok mérete és összetétele fokozatosan alakult át, részben a Kádár-korszak utolsó évtizedében elkezdődött folyamatok nyomán. A főbb trendeket összefoglalva néhány meghatározóbb periódus látszik kiemelkedni. Az 1990–1995 között lezajló politikai átmenetet a piaci viszonyok fájdalmas átalakulása, lelassuló gazdasági fejlődés és sokakat érintő, hirtelen megugró munkanélküliség kísérte. Mint általában korszakváltások után, egy-egy új korszak elején, ekkor is nyitottabbá vált a társadalom szerkezete és nagyobb lett a mobilitás¹⁶: a magyar társadalom heterogénebbé vált, átalakult az elit, csökkent a közép-, és növekedett a kispolgári- és a vidéki egyéni gazdálkodói réteg, miközben a proletalizálódó, marginalizálódó városiak és falusiak egyre jelentősebb létszámú elemét alkották a kilencvenes évek magyar társadalmának,¹⁷ azaz a mobilitási mozgások nagy része lefelé tartó volt.¹⁸

Az 1996 és 2002 közötti időszak az átrendeződések konszolidálódását hozta. Az ezredfordulóra világossá vált, hogy a rendszerváltás egyesek számára felemelkedést, másoknak lesüllyedést jelentett; a társadalmi csoportok ekkorra zártabbá váltak, a „ki- és belépés egyre nagyobb erőfeszítést igényelt”.¹⁹ A férfiak vertikális mobilitása lelassult, sőt visszafordult, de a nőké is romlott,²⁰ ha nem is olyan

11 Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Budapest: Osiris, 2006. p. 233.

12 Bokodi Erzsébet: Társadalmi mobilitás Magyarországon, 1983–2000. In: Kolosi Tamás – Tóth István György – Vukovich György (eds.): *Társadalmi riport 2002*. Budapest: TÁRKI. pp. 193–206. loc. cit. p. 193.

13 Andorka: *Bevezetés a szociológiába*. p. 233.

14 Erről a magyar rendszerváltás vonatkozásában lásd pl. Róbert Péter: Társadalmi mobilitás és rendszerváltás. *Századvég* (1999) no. 15. pp. 73–86.; vagy újabban: Huszár Ákos – Záhonyi Márta: A szubjektív mobilitás változása Magyarországon. *Demográfia* 61 (2018) no. 1. pp. 5–27.

15 Lásd például az oktatásban, munkavállalásban és karrierépítésben tapasztalható különbségeket, vagy a házassági mobilitás esetét, amely a különböző származásúak társadalmi helyzetének házasságkötés révén való megváltozására utal. Andorka: *Bevezetés a szociológiába*. p. 234.

16 Péter Róbert – Bukodi Erzsébet: Changes in Intergenerational Class Mobility in Hungary, 1973–2000. In: Richard Breen (ed.): *Social Mobility in Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2004. pp. 287–314. loc. cit. pp. 287–288.

17 Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 99

18 Péter – Bukodi: Changes in Intergenerational Class Mobility in Hungary, 1973–2000. p. 292.

19 Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 99.

20 Németh Renáta: A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon a rendszerváltás folyamán. *Szociológiai Szemle* (2006) no. 4. pp. 19–35. loc. cit. p. 23.

mértékben, mint a férfiaké.²¹ A kétezres évek elején az európai integrációs törekvések és átmeneti gazdasági konszolidálódás után ismét válság következett (2008). Mindezek nyomán a 2010-es évekre a várakozásokhoz képest nem valósult meg a középosztályosodási folyamat, illetve drasztikus különbségek alakultak ki a fő- és nagyvárosi, valamint a kisvárosi, falusi csoportok között, mindent összevetve pedig súlyuk és arányuk folytán egyre meghatározóbbá váltak az alsó társadalmi rétegek.²² A rendszerváltással beinduló folyamatok nyomán a tízes évekre „a mobilitási lehetőségek nagymértékben egyirányúvá váltak: könnyűvé vált az egyik rétegből lejjebb kerülni, ám a visszalépés, vagy magasabb társadalmi státuszba való kerülés gyakorlatilag majdnem lehetetlen.”²³

Nők, főszereplők, adatok

A társadalmi vonatkozású statisztikai adatok a nők filmes megjelenítésének vizsgálatában új szempontokat kínálnak, egyúttal módszertani kérdések sorát vetik fel. A magyar játékfilmek nőivel foglalkozó korábbi szakirodalom alapvetően a cselekmények és szereplők elemzésére építve

egyes filmek, vagy egy-egy évtized átfogóbb, történeti, szociológiai alapú vizsgálatára,²⁴ vagy adott kultúraelméleti paradigma mentén való problematizálására vállalkozott,²⁵ amit esetenként a gyártási kontextus, illetve a női alkotók szempontja is kiegészített,²⁶ miközben egyik megközelítés sem használt „big data” típusú, kvantitatív, a filmekből szisztematikusan kigyűjtött statisztikai adatokat. „A magyar film társadalomtörténete” kutatás alapját alkotó adatbázis makroperspektívában, az egyedi filmek horizontján túl évtizedeken átívelő folyamatokra, az eddigi kánonok és korszakhatárok átgondolására, új vizsgálati filmcsoportok képzésére ad lehetőséget, ugyanakkor az adatok értelmezése a filmtörténeti, gyártási és kritikai diskurzusokon túl kulturális, társadalomtörténeti, történelmi és szociológiai kontextusok érvényesítésének szükségességét veti fel. A reprezentáció természete, az ideológia, propaganda, cenzúra, illetve a piaci szempontok szerepe, a korabeli társadalmi viszonyokra eltérő módon és mértékben reflektáló fiktív történetek változó valóságreferenciája, a kategóriák alkalmazhatóságának eltérései a filmek különböző közlékenysége miatt mind olyan releváns kérdések, melyek tovább árnyalják az adatok felhasználásának, interpretációjának lehetőségeit.

21 Péter – Bukodi: Changes in Intergenerational Class Mobility in Hungary, 1973–2000. p. 311.

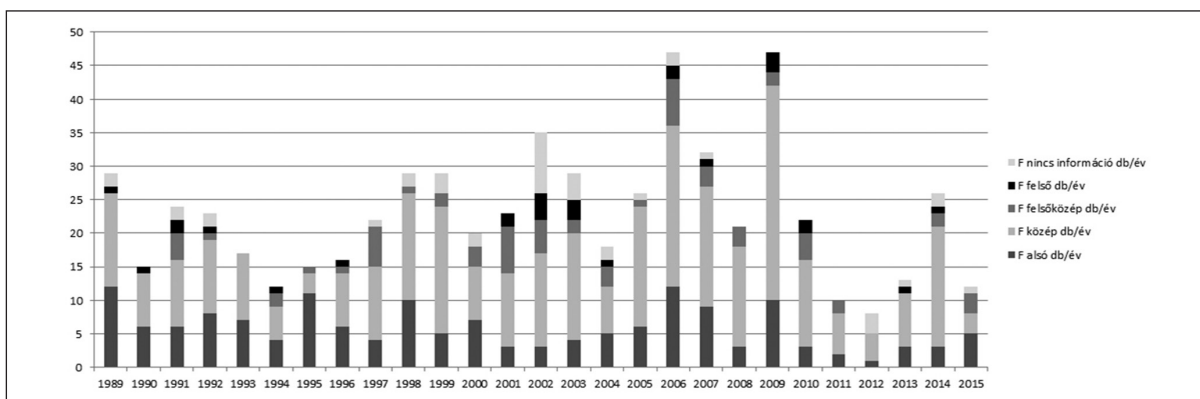
22 Valuch Tibor az MTA TK és a GfK Piackutató Intézet *Osztálylétszám 2014* című felmérésének összefoglalóját, a „körte”-ként is emlegetett társadalmi struktúra adatai idézi. Lásd Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 123.

23 ibid.

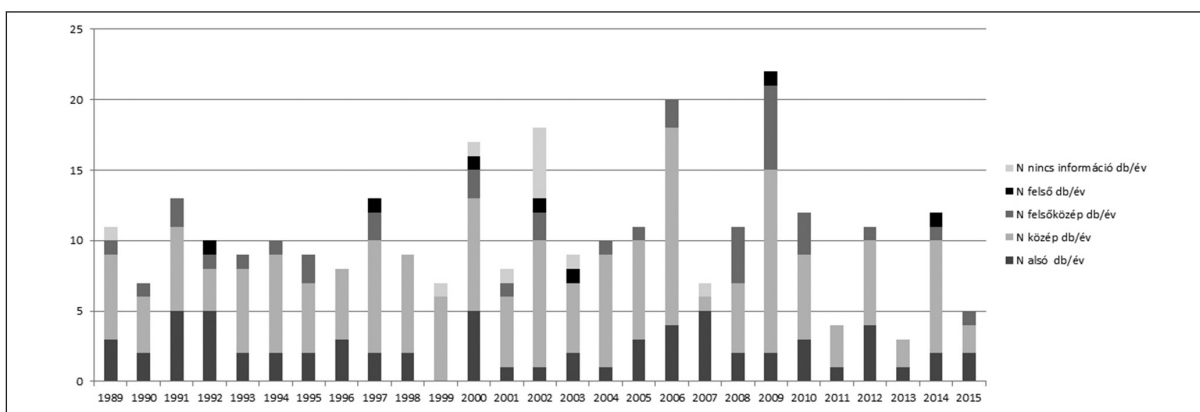
24 Lásd Szilágyi Erzsébet: *A nők otthon és a munkahelyen: az 1970-es évtized magyar filmjeinek nőképe és ennek közönségfogadtatása*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983.; Szilágyi Erzsébet: *Nők az 1970-es és az 1980-as évtized magyar filmjében*. *Filmkultúra* 21 (1985) no. 8. pp. 24–37.; Varga Éva – Kresalek Gábor: *Nők az ötvenes évek filmjeiben*. In: Á. Varga László (ed.): *Vera (nem csak) a városban: tanulmányok a 65 éves Bácskai Vera tiszteletére*. Budapest: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 1995. pp. 361–378.; Gyarmati Gyöngyi: *Nők, játékfilmek, hatalom*. In: Gyarmati Gyöngyi – Schadt Mária – Vonyó József (eds.) *Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben*. Pécs: Asoka Bt., 2004. pp. 26–40.; Schadt Mária: *Ideológia és valóság: Az 1950-es évek nőideáljai a magyar filmekben*. *Kultúra és közösség* 3 (2012) nos. 1–2. pp. 109–120.

25 Például: Hollós Laura: *Nőfilmek – nemcsak nőknek*. *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 69–86.; Havas Júlia Éva: *Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években*. *Metropolis* 14 (2010) no. 1. pp. 66–78.; Havas Júlia Éva: *Test-tanok. Kortárs magyar szerzői filmek nőképe*. *Metropolis* 15 (2011) no. 3. pp. 30–41.; Király Hajnal: *A női és etnikai identitás performanciái a kortárs magyar filmben*. In: Györi Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. pp. 59–69.

26 Hock Bea: *Hídembéré, aki maga hidat nem épít. A magyar mozi esete a nőkkel az utóbbi 60 évben*. *Eszmélet* 19 (2007) no. 73. pp. 81–101.; Beata Hock: *Sites of Undoing Gender Hierarchies: Woman and/in Hungarian Cinema (Industry)*. *Media Research: Croatian Journal for Journalism and Media*. 16 (2010) no. 1. pp. 9–30.; Virginás Andrea – Bíró Emese – Botházi Mária – Kassay Réka: *Kollektív emlékeink a mobilitásról. A női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási kontextusban*. In: Györi Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. pp. 45–58.



1. ábra: A férfi főszereplők számának megoszlása társadalmi pozíció szerint (darab/év)



2. ábra: A női főszereplők számának megoszlása társadalmi pozíció szerint (darab/év)

A nőkre vonatkozó adatok egyik, önmagában is jelzésértékű sajátossága a női főszereplők száma. A főszereplők neme és filmek száma viszonylatában a teljes időtáblán jól látható (lásd az 1. ábrát a 10. oldalon), hogy a férfi főszereplők száma mindig meghaladja a filmek számát, míg a nőké rendszerint alatta marad, vagyis a magyar filmek jó részének egyáltalán nincs, vagy kevesebb női főszereplője van, míg férfi főszereplőből esetenként egy filmben akár több is előfordulhat.²⁷ Ez a tendencia korszakonkénti eltér-

rő arányokat mutat, de a negyvenes évek végétől, néhány trendmentes ingadozást leszámítva, mindvégig hasonló paraméterek mentén halad; a rendszerváltás után a férfi főszereplők és a filmek száma időnként egybeesik, sőt a férfiaké néha a filmek száma alá esik (pl. 1994), míg a női főszereplőké, egyetlen kivételtől (2012) eltekintve, mindkettőhöz képest alulmarad.²⁸ Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy a főszereplő gyakoriságán túl elbeszéléstechnikai megoldásoktól függ az, hogy az adott filmben valóban

27 Az adatbázisban szereplő 1509 filmben összesen 4452 férfi- és 2573 női szereplő fordul elő, melyek 43-44%-a főszereplő (1946 férfi, illetve 1101 nő). Ez egyébként nemcsak a magyar filmre jellemző sajátosság. Janet Thumim például hasonló arányokat talált a brit populáris film női főszereplőinek vizsgálatakor: a negyvenes-, ötvenes- és hatvanas évek legnépszerűbb, legnagyobb nézőszámot produkáló típusfilmjeiben a férfi és női főszereplők aránya 2:1, de a mellékszereplők között, illetve az utcai vagy egyéb tömegjelentekben is alapvetően több férfi volt látható a jelenetek tereiben, mint nő. Thumim, Janet: *Celluloid Sisters: Women and Popular Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 1992. pp. 86–88.

28 A női és férfi főszereplők arányának korszakonkénti rövid áttekintéséhez lásd Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–44 közötti magyar filmben. *Metropolis* 23 (2019) no. 4. pp. 8–29. loc. cit. p. 10.

központi szerepet kap-e a női karakter látásmódja vagy értékrendje, árnyalódik-e a jelleme, kiderülnek-e gondolatai és érzései, teret kapnak-e valódi problémái. A szerelmi kapcsolatokat középpontba állító műfajok (melodráma, romantikus vígjáték) esetében például különösen gyakori az, hogy a heteroszexuális párkapcsolat cselekményalakító jelentősége miatt a pár mindkét tagja „főszereplőként” jelenik meg, a narráció mégis a férfi főszereplőhöz igazítja a nézőpontját.²⁹ Az itt tárgyalt mobilitástörténetekben a nők időnként férfiak oldalán, „társult főszereplőként” jelennek meg, szerepük az elbeszélésben másodlagos (pl. *Noé bárkája* [Sándor Pál, 2007], *Feri és az édes élet* [Czabán György, 2001], *Bakkermann* [Szőke András, 2008]), míg több más esetben „abszolút főszereplőként” tűnnek fel (pl. *A család gyönyöre* [Gyarmathy Livia, 1992], *Édes Emma, drága Böbe* [Szabó István, 1992], *Majdnem szűz* [Bacsó Péter, 2008], *Castig minden* [Timár Péter, 2008], *Swing* [Fazekas Csaba, 2014], *Liza, a rókatünder* [2015]), így a tetteiket vezérlő okok és motivációk is átláthatóbbak.

Ahogy a magyar filmben általában, a női főszereplők között a rendszerváltás után is felülreprezentált a felnőtt, fiatal,³⁰ középosztálybeli, átlagos jövedelmű nő, de ezen túl társadalmi és vagyoni helyzetük széles skálán mozog. A férfi és női főszereplők társadalmi pozícióinak összevetésében a diagramokból (lásd 1. és 2. ábra) a rendszerváltás után mindkét nem esetében az alsó- és középosztály rendszeres és folyamatos jelenléte olvasható le: egyetlen kivétellel (nők, 1999) ez a két osztály az, amely minden évben nagyobb számú főszereplővel képviselteti magát a magyar játékfilmekben, kevesebb alsó osztálybeli szereplővel, és kiemelkedően a középosztály felé eltolódó arányban, ami nincs teljes összhangban a rendszerváltás utáni társadalmi rétegzettségi tendenciákkal, melyek a középréteg karcsúsodása és az alsóbb rétegek fokozatos növeke-

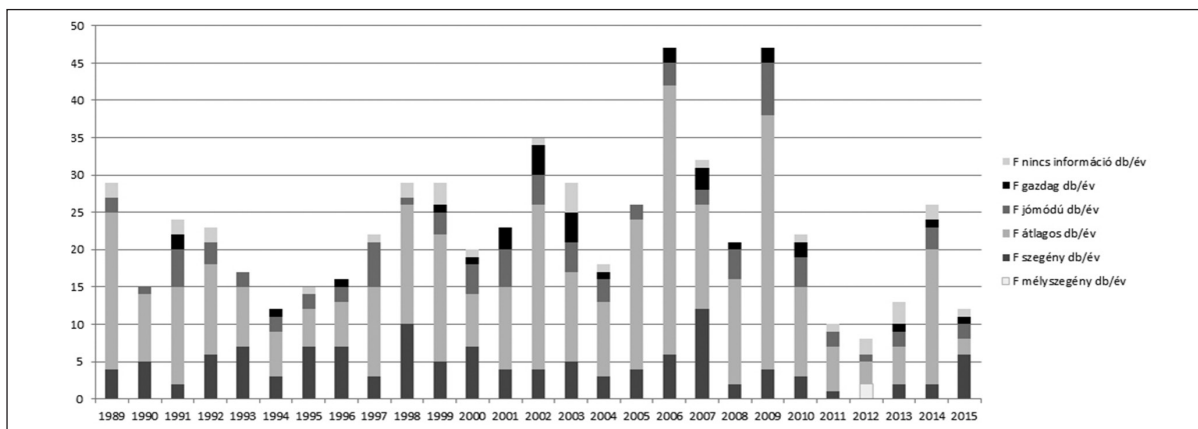
dése felé mutatnak.³¹ Nemek közötti különbség a felsőbb osztályú szereplők esetében jelentkezik: míg a felső középosztály rendre vissza-visszatérő módon és arányaiban hasonlóan van jelen mind a férfiak, mind a nők esetében, a hierarchia csúcsán álló osztály inkább férfi-, mint női szereplőkkel reprezentálja magát: felső osztálybeli női főszereplők csak bizonyos években tűnnek fel (összesen 7 évben), míg a férfi főszereplők esetében a jelenlétük a jellemzőbb (összesen 11 évben hiányoznak).

A vagyoni helyzet árnyaltabb képet és több nemek szerinti különbséget mutat (lásd 3. és 4. ábra). Az átlagos vagyonú szereplők száma mindkét nem esetében kiugróan a legmagasabb, a szegénység viszont csak a férfi szereplőknél mutat (2012 kivételével) állandó, egyenletes jelenléte, a nők esetében több évben (1989, 1995, 1997, 2002, 2012) is elmaradnak a szegény főszereplők. A jómód ellenben majdhogynem gyakrabban kíséri a hősnőket, mint a szegénység: arányaiban nagyon hasonlóan, ugyanakkor sokkal egyenletesebben jellemzi a nők anyagi körülményeit. A magyar filmtörténetben mindvégig alulreprezentált mélyszegénység viszont gyakrabban (lásd 1999, 1992, 2007, 2008 és 2012) társul női szereplőkhöz, mint férfiakhoz (2012). A legjobban anyagi helyzetet jelölő „gazdagság” reprezentáltsága jellemzően a kétezres évek után ugrik meg mindkét nem esetében, de összértékben többször és kitartóbban társul férfiakhoz, mint nőkhez. A női főszereplők osztálybeli és vagyoni pozíciói nagyvonalakban tehát követik a férfiaknál érvényesülő tendenciákat, ez alól a társadalmi struktúra spektrumának két végpontján láthatóak különbségek: a felsőbb osztályokból inkább hiányoznak, a legszegényebbek között inkább jelen vannak a nők, miközben a „jómódú nő” főszereplőként szintén a rendszerváltás utáni magyar film jellegzetes kategóriájaként jelenik meg.

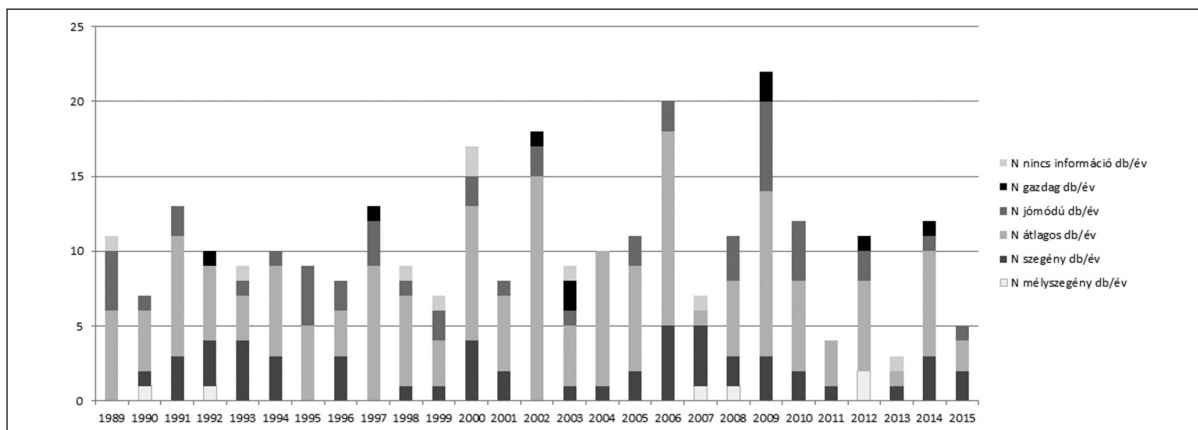
29 A kortárs romkomok szerelmi történeteiben például a pár mindkét tagja főszereplőként jelenhet meg, de a narráció ritkán kettős fókuszúságú; míg néhány esetben a női főszereplő oldaláról követhetjük a párkeresés viszonyosságait (pl. *Állítsatok meg Terézanyut* [Bergendy Péter, 2004], *Csak szex és más semmi* [Goda Krisztina, 2005], *Szinglik éjszakája* [Sas Tamás, 2010], *Liza, a rókatünder* [Ujj Mészáros Károly, 2015]), több esetben is a férfi karakter vívódásain és problémáin keresztül követjük az eseményeket (pl. *Pizzás* [Balogh György, 2001], *SOS szerelem*, [Sas Tamás, 2007], *9 és fél randi* [Sas Tamás, 2008]) *Poligamy* [Orosz Dénes, 2009], *Coming out* [Orosz Dénes, 2013], *Megdönteni Hajnal Tímeát* [Herczeg Attila, 2014]).

30 827 felnőtt nő, 191 fiatal, 31 gyerek, 49 idős.

31 Ezzel kapcsolatban azért is nehéz pontos kijelentéseket tenni, mert a rendszerváltás utáni magyar társadalom rétegzettségéről, eltérő felmérési módszerek és koncepciók alapján, különböző strukturális leírások születtek, amelyek sokszor nem konvertibilisek az ebben a kutatásban használt kategóriákkal.



3. ábra: A férfi főszereplők számának megoszlása vagyoni helyzet szerint (darab/év)



4. ábra: A női főszereplők számának megoszlása vagyoni helyzet szerint (darab/év)

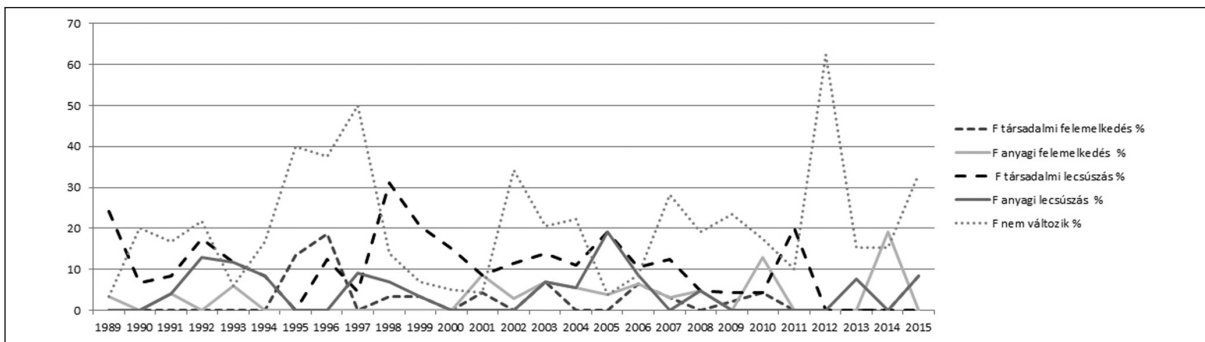
A női főszereplők társadalmi mobilitásának főbb jellemzői

36

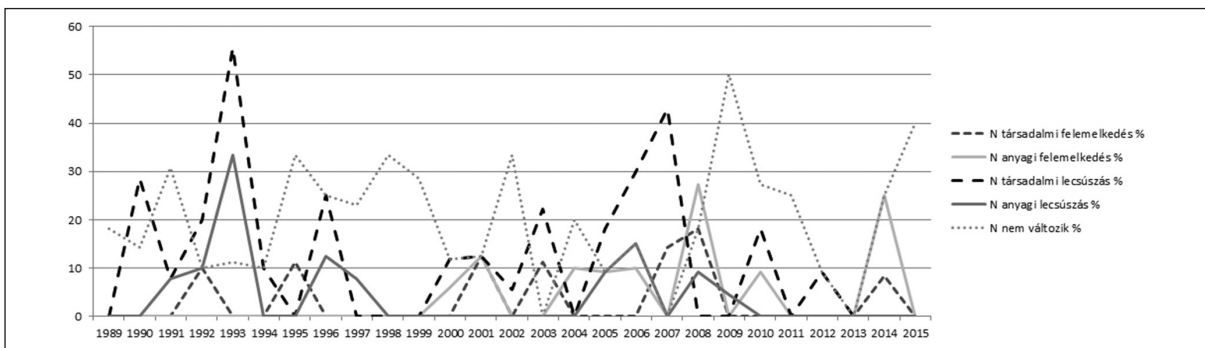
A szereplők társadalmi mobilitásáról az adatbázis „változások” kategóriája tudósít, mely a cselekmény során, a történet végére átélt főbb állapotváltozásokat rögzíti. Ezek egy része a vagyoni helyzet (‘anyagi siker, gazdagodás’; ‘anyagilag tönkre, csődbe megy’), illetve a társadalmi státusz (‘társadalmi lecsúszás’; ‘társadalmi felemelkedés’) változásaira, valamint egyéb állapotmódosulásokra (‘elismerés, siker’; ‘erkölcsi leépülés’; ‘jellemfejlődés’; ‘halál’), illetve ezek hiányára (‘nem változik semmilyen szempontból’; ‘nincs erre vonatkozó információ’) utal. A felfelé tartó mobilitást a vagyoni és társadalmi státusz pozitív

változásaival (anyagi siker és társadalmi felemelkedés), a lefelé tartó mobilitást ezek negatív párjainak (anyagi csőd, társadalmi lecsúszás) összegzésével mértük. Ezek a szereplőkhöz köthető változások a filmekben különféle konfigurációkban jelennek meg, mivel egy karakterhez a kategórián belül több különböző változástípus is társítható. A számítások során az adott változástípus előfordulását vettük figyelembe, a kontextustól és más változástípusoktól függetlenül.

A rendszerváltás utáni időszakban mindkét nem esetében (lásd 5. és 6. ábra) a társadalmi lecsúszás kategóriája éri el a legmagasabb, legszélsőségesebb értékeket, de míg a férfiak esetében korábban ez a hatvanas évek végén, majd a kilencvenes évek utolsó felében tetőzött (30%), a női főszereplőknél erre a kilencvenes évek elején (58%),



5. ábra: Férfi főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása (az adott évben megjelenő férfi főszereplők százalékos arányában)



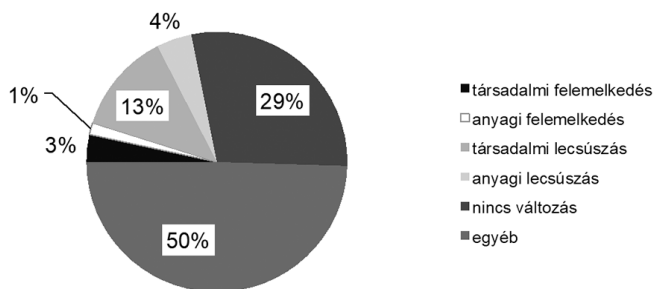
6. ábra: Női főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása (az adott évben megjelenő női főszereplők százalékos arányában)

majd a kétezres évek közepén (40% felett) került sor, a férfiakét is meghaladó mértékben. A korszak sajátosságának látszik, hogy a társadalmi lecsúszás kategóriája a két nem esetében szinte komplementer módon jelentkezik: a kilencvenes évek elején a nők értékei nagyon magasan, a férfiakéi viszonylag alacsonyan állnak, az évtized végére ez a trend megfordul, hogy a kétezres évek közepére ismét visszaváltszon a kezdeti viszonyokra.

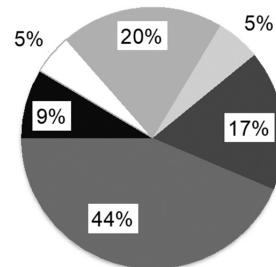
A kevesebb női főszereplő ellenére az anyagi lecsúszás szintén sokkal gyakrabban fordul elő nőknél a kilencvenes évek eleji „mélypontra”, amikor ez a társadalmi lecsúszással együtt megugrik – igaz, az anyagi siker is nagyobb gyakorisággal és nagyobb számban társul nőkhez, például a kétezres évek végén, és a kéteztizedes évek közepén. A társadalmi felemelkedés a két nem esetében máskor éri el a legmagasabb értékeit: férfiaknál 1993–1997, nőknél 2006–2009 között látunk kiugró értékeket. Az anyagi siker viszont mindkét nem vonatkozásában csak a kétezres évek második felétől mutat kiemelkedő értékeket, és az is jól látható, hogy a változások hiánya a férfi szereplőknél jelentkezik gyakrabban.

A százalékos kördiagramon (7. ábra) összesített számítások alapján az válik láthatóvá, hogy a mobilitási faktorok közül összértéken az anyagi lecsúszás volt az egyetlen, ami mind a férfi-, mind a női főszereplők esetében rendszerváltás előtt és után hasonló mértékű volt (az összes változástípus 5–6%). A négy vizsgált szempont közül a legmagasabb arányú társadalmi lecsúszás viszont más-másképp alakul a két nem esetében: a nőké körülbelül annyit növekedik, mint amennyit a férfiaké csökken (4%). Ugyanakkor az anyagi felemelkedés előfordulása mindkét nem esetében növekedett, de a nők esetében sokkal számottevőbben (1%-ról 6%-ra), mint a férfiakéban (5%-ról 6%-ra). A társadalmi felemelkedés előfordulásának gyakorisága éppen fordítva alakul: a nők esetében alig változik (3%-ról 4%-ra), a férfiaknál jelentősen csökken (9%-ról 4%-ra). A „nincs változás” vagyis semmilyen típusú változást nem mutató főszereplők kategóriája nem feltétlenül jelent semlegességet; mivel ennek a „változástípusnak” a jelenléte kizárólagos az adott szereplő esetében, a kiugró mennyiségek esetében felmerülhet egyfajta immobilitás, stagnálás megjelenítése, ami a filmek cselekmé-

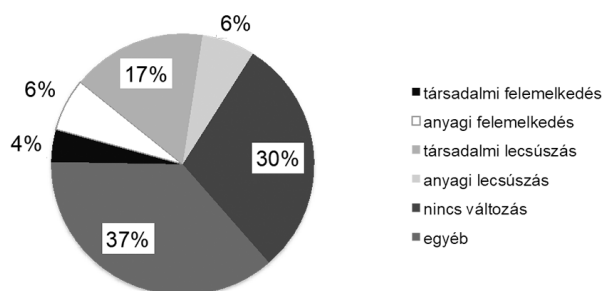
Női főszereplők 1964–1989



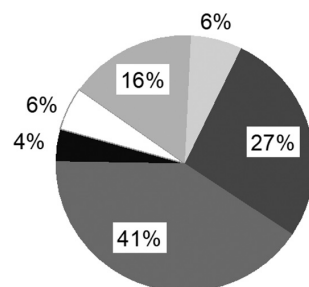
Férfi főszereplők 1964–1989



Női főszereplők 1990–2015



Férfi főszereplők 1990–2015



7. ábra: Női és férfi főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása 1964–1989 és 1990–2015 között (százalékos arány)

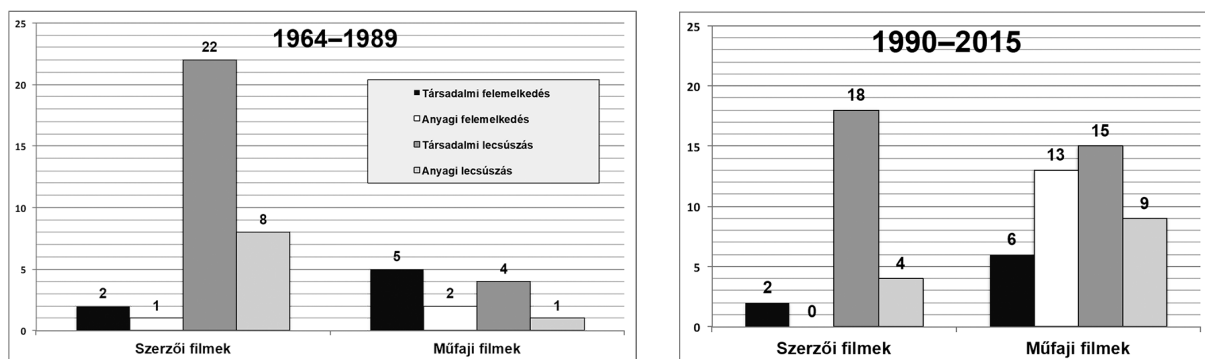
nyének ismeretében eltérő jelentésű lehet: ez a nőknél, összesített értékben nem változik (30% környékén marad a rendszerváltás előtt és után), a férfi protagonisták esetében viszont 10%-al növekedik.

Összegezve tehát a nők esetében egy pozitív és egy negatív mobilitási érték, az anyagi felemelkedés és a társadalmi lecsúszás fordul elő a leggyakrabban a rendszerváltás utáni filmekben, miközben a férfiaknál a társadalmi lecsúszás és felemelkedés értékei egyaránt megtorpannak, amit másfelől a változások hiányát rögzítő kategória jelentős számszerű növekedése is megerősít. Az adatok alapján úgy tűnik tehát, mintha a női főszereplők mobilitási mozgásai jobban megtestesítenék, átfognák azokat a mobilitási kilengéseket, melyeket a rendszerváltás társadalmát élt, míg a férfiak értékei inkább az immobilitást, a társadalmi szerkezet zártabbá válását jelenítenék meg.

Más csoportosítású lekérdezésekből kitűnik, hogy az, ami a rendszerváltás után a leginkább, leglátványosabban megváltozik, az a női felemelkedés és lecsúszási történe-

tek megoszlása, polarizálódása a műfaji és szerzői filmek közötti (8. ábra). Az 1964–1989 közötti időszakban a női lecsúszási történet egyértelműen a szerzői film terepe, amelyben főleg a társadalmi lecsúszás értéke kiugróan magas, ugyanakkor szinte alig (1 illetve 2 szereplő esetében) látunk példát pozitív mobilitásra (anyagi vagy társadalmi felemelkedés). Ezzel szemben a műfaji filmben valamivel gyakoribb a társadalmi felemelkedés, amihez közelebb állnak a társadalmi lecsúszás értékei. A rendszerváltás utáni két és fél évtizedben ez rendeződik át drasztikusan: miközben a szerzői filmek preferenciája a társadalmi (és anyagi) lecsúszási történetek iránt változatlan, a műfaji filmek mind számukat, mind a megjelenített mobilitásfajtákat nézve sokat alakulnak: a társadalmi lecsúszás itt is abszolút vezető érték, de ezt rögtön az anyagi felemelkedés, majd az anyagi lecsúszás, illetve a társadalmi felemelkedés követi. Mindez tehát két párhuzamosan zajló, társadalmi és filmszakmai átalakulási folyamatot jelez, melyben egyfelől a populáris műfajok gyakoribbá válnak,³² a társadalmi

32 Míg a hetvenes években (1970–1979) a filmek 68%-a (202 filmből 137), a nyolcvanas években pedig 72%-a (201-ből 145) volt szerzői film, a kilencvenes évekre ez az arány 45%-ra esik vissza (171 filmből 77), a kétezertizes évek közepéig pedig a szerzői filmek aránya 38%-ra csökken (2000 és 2015 között 297 filmből 112).



8. ábra: A női főszereplők mobilitási értékeinek megoszlása a műfaji és szerzői filmek között (a filmek darabszáma szerint)

változások pedig sokrétűbbé. A negatív és pozitív mobilitási példák száma növekszik, és a műfaji filmek jobban lefedik, kiegyensúlyozottabban látszanak megjeleníteni a társadalmi változások spektrumát.

A továbbiakban a női főszereplők siker- és kudarc történeteit Bernard Weiner szociálpszichológus nyolcvanas években kidolgozott attribúciós elméletének fogalmai segítségével tekintem át. Weiner modelljében a sikerekkel vagy kudarcokkal összefüggésbe hozható okokat három dimenzió mentén, az okok eredete (külső vagy belső), időtartama (állandó, tartós vagy alkalmi, ideiglenes) és kontrollálhatósága szerint osztályozta (lásd 9. ábra).³³ A belső, az egyénből kiinduló, személytől függő okok lehetnek állandóak (egyéni adottságok) vagy alkalmiak (erőfeszítések), ahogyan a külső, az egyéntől független okok között is lehetnek stabilan fennállóak (társadalmi, gazdasági körülmények) vagy alkalmiak (szerencse, véletlen). Látható, hogy a négyosztatú rendszerben az egyén szempontjából az egyetlen kontrollálható elem a belső, alkalmi faktor (erőfeszítések), míg a többi három tényező az egyéntől függetlenül hat; másfelől a belső állandó (adottságok) és a külső alkalmi (szerencse) okokon túl a külső állandó (körülmények) okok kapcsolódnak legszerveesebben a társadalmi kontextushoz. A filmek cselekményében ezek az okok gyakran kombinálódnak, de a mobilitástörténetek többségében különbséget lehet tenni szituációs vagy disztribúciós attribúció között. A következőkben először női anyagi-, majd a társadalmi felemelkedésének, utána pedig

a társadalmi, illetve az anyagi lecsúszásának történeteit ezen mobilitások okainak csoportosításával tekintem át.

	Állandó, tartós (stabil)	Alkalmi, ideiglenes (instabil)
Diszpozíció (Belső, személyes)	képesség, adottság, tehetség	erőfeszítés, akarat, szorgalom, hangulat
Szituáció (Külső, körülmények)	származás (nem, osztály, stb.), egyéb gazdasági, társadalmi tényezők, más külső körülmények	véletlen, szerencse, balszerencse

9. ábra. Bernard Weiner attribúciós modellje

Anyagi sikerek: örökség, nyeremény, tehetség és önerő

Míg a sikernarratívák, vagyis a társadalmi felemelkedés és anyagi gyarapodás történetei az 1931 és 1944 közötti időszakban az összes szereplő viszonylatában a filmek felében tematizálódtak,³⁴ 1989 után a felfelé mobilizálódásra mindkét nem esetében jóval kevesebb példát találunk.

³³ Csepeli György: *Szociálpszichológia*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997. pp. 254–255.

³⁴ A kor játékfilmjeinek 52%-ában (354 filmből 183-ban), szemben a negatív mobilitási tényezőkkel, melyek csak a filmek 18%-ában tematizálódnak. Lásd: Lakatos Gabriella: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”. Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között. *Metropolis* (2018) no. 3. pp. 10–23. loc. cit. p. 12.

A korszakban a női főszereplők viszonyában a pozitív és a negatív mobilitási értékek között nincsenek átfedések, csak a kategóriákon belül: anyagi és társadalmi felemelkedés kéz a kézben járhat, ahogyan a lecsúszási értékek is megjelennek együtt időnként, de nem látunk példát kereszteződésekre (lecsúszási és felemelkedési érték társulására). Bár itt nem vettük számításba, de a negatív értékek közül az 'erkölcsi leépülés' kísérhet még mobilitási kategóriákat, jellemzően például az anyagi gyarapodást, meggazdagodást.

Anyagi siker nőknél a rendszerváltás után jellemzően inkább csak a kétezres évektől fordul elő és kizárólag műfaji filmekben: leggyakrabban vígjátékban és bűnügyi filmekben, ez utóbbiban mindig erkölcsi lecsúszással párhuzamosan. A történetek tanulsága szerint a nők nem foglalkozásuk körében, kemény munkával, hanem inkább tehetségük, ügyességük, kitartásuk jutalmaként gazdagodnak meg, úgy, hogy a belső állandó és alkalmi okok mellé időnként külső alkalmi okok (szerencse) is társulnak, a pénz forrása pedig jellemzően szerencsejáték, lottónyeremény, pénzjutalom vagy örökség, az anyagi bukás történeteiben pedig bankrablásból vagy drogüzletből származik.

A pusztaszerencse önmagában egyetlen filmben jutatta nagyobb összeghez az egykori gyármunkás címszereplő feleségét: a *Feri és az édes élet* (Czabán György, 2001) ötvenhez közeledő Jolija (Dózsa Erzsébet) váratlanul lottónyereményhez jut, amivel a lakótelepen élő, gürcölve magát épphogy fenntartó család fokozatosan kezdheti el a gazdagok életmódját élni, ám a lottóötös mégsem hozza el a vágyott boldogságot. A családtagok még jobban izolálódnak, Joli pedig a természetgyógyászat világába merülve távolodik el végképp családjától, környezetétől és a hétköznapi valóságtól. Örökség várományosa három másik női főszereplő, de két esetben morális határhelyzetben jelenik meg a vagyoni kérdés. Az *Ennyiből ennyi* (Maár Gyula, 2000) a kilencvenes évek elején egy erdélyi faluban játszódó történetében Szapolyai Klára (Fazakas Júlia) az elhanyagolt kastély bárói leszármazottjának adva ki magát akarja elfoglalni a falusi kúriát. A forradalom után átrendeződő kisközösségben a helyi vállalkozó és a mérnök is az újraelosztás nyertese szeretne lenni, és Klára sikeresen száll be a pozícióharcba: bár több jel is arra mutat, hogy semmi köze az egykori bárói családhoz, női vonzerejét is bevetve, ügyeskedéssel maga mellé állítja a mérnököt, hogy végül valóban átvehesse az irányítást. A

Halálkeringő (Köves Krisztián Károly, 2010) várandós rendőrnője, a harmincas Elza (Dobó Kata) rendőr férje és annak bűnöző barátja között örlődik, egy morálisan züllött és anyagilag is tönkrement közegben, amikor váratlanul meglátogatja rég nem látott apja. Gyilkosság, csalás és drogügyek fogságában vergődő lányán az egykori nyomozó apa úgy próbál segíteni, hogy a terhelő nyomokat eltünteti és egész vagyonát rátestálja, de a filmvégi lövöldözést csak Elza újszülött gyermeke éli túl. Az örökség a megérdemelt munka jutalmaként jelenik meg a *Liza, a rókatündér* (Ujj Mészáros Károly, 2015) szürreális-fantasztikus történetében, melyben a magányos cseléd-lány (Balsai Mónika) több évig ápolja kitartó alázattal a japán nagykövet özvegyét, aki végrendeletében pénzües rokonai helyett Lizára hagyja a lakását.

A filmek egy másik csoportjában a női szereplőknek egyéni vagy közösségi cél eléréséhez van szükségük pénzre, amit nyereséggel vagy pénzjutalom formájában, ügyességgel, kitartással és némi szerencsével tudnak megszerezni. A *Noé bárkájában* (Sándor Pál, 2006) a nagyapa veszi rá lányunokáját, Katit (Stefanovics Angéla), hogy vegyenek részt az ország legjobb nagyapáját kereső tévés vetélkedőben, melynek ötmillió forintos fődíjjával megvehetné negyven éve áhított Harley Davidson motorját. A bulizó, lázadó Kati inkább csak hol dinamizáló, hol akadályozó mellékszereplő a nagyapa akciójában, és végül a nyereségből is csak áttételesen részesül. A tehetség és kitartás mellé némi szerencsére is szüksége van a *Montecarlo!* (Fisher Gábor, 2004) tanárhőseinek, hogy megnyerjék az iskola megmentéséhez szükséges milliókat. A franciataánő Annamari (Pikali Gerda) úgy lesz kulcsszereplő ebben a folyamatban, hogy bár a montecarlói szerencsejátékozás során a nyereséget kollégája csodás megérzéseinek köszönhetik, a sorozatos veszteségek után a lány stratégiát váltva egy francia játékos mellé szegődik, aki megosztja vele a társaságában nyert milliókat – vagyis a közös szervezésen, kitartáson és képességeken túl végül mégis a női szereplőhöz szegődő szerencsére van szükség a megálmodott összeg elnyeréséhez. Egyfajta jutalomként jut pénzhez a rendszerváltás utáni években játszódó *A család gyönyöre* (Gyarmathy Lívia, 1992) főszereplője, Jutka (Für Anikó) is. Miután elhagyja az érdekből és számításból főnöke lányával félrelépő férjét, új munkahelyén a vendéglői maffia összecsapásainak kellős közepén találja magát; mivel nem veszti el a hidegvérét, kiállását és kitartását, főnöke végül

egy komolyabb összeggel honorálja – így tud saját lakásban, függetlenül és önállóan új életet kezdeni.

A leginkább autonóm női főszereplők sorsukat kezükbe véve, keményen megdolgoznak az anyagi sikerért és függetlenségért, így felemelkedésüknek elsősorban állandó és alkalmi diszpozíciós okai vannak (tehetség és erőfeszítések). Bacsó Péter éttermek világában játszódó bohózatának (*De kik azok a Lumnitzner nővérek?*, 2005) férfi főszereplői között Milica (Hegyí Barbara) addig addig nyomoz a rejtélyes étteremkritikusok után korrupt munkaadója megbízásából, míg végül szerelmes lesz egyikükbe; ennek nyomán hagyja ott a „piszkos” milliós mozgató étteremegyletet, így végül azt a lapot is fel tudja vásárolni, amelybe a gasztroszakértők ezután szabadon és őszintén megírhatják kritikáikat. A *Majdnem szűz* (Bacsó Péter, 2008) nevelőintézetben felnőtt Árva Borókája (Urbankovics Júlia) járja be a leghosszabb felemelkedési pályát: prostituáltból küzdi fel magát „reklámszakértővé” részben talpraesettségének köszönhetően, részben barátja támogatásával, és frissen szerzett szakmájában úgy válik sikeressé, hogy közben korábbi klienseit és „futtatóját” is megleckézteti.

Az anyagi sikerhez a szórakoztatóiparon keresztül vezet az út két zenés vígjáték főszereplői számára is, ami tipikusan nemcsak a tehetség, hanem az alkalmi külső körülmények, a kapcsolatok és a szerencse, a véletlenek együttes erejét hangsúlyozza. A *Casting minden* (Timár Péter, 2008) roma Ormos Katija (Oláh Ibolya) népmesei elemekkel tűzdelt mobilitástörténet hőseként nevelőintézeti takarítónőből lesz egy kereskedelmi tévé tehetségkutató műsorát megnyerő, országosan ismert énekes, de ehhez a tehetségen túl végtelen kitartásra és megfelelő támogatókra (tanár, Dadus) van szüksége. Fazekas Csaba *Swingjében* (2014) három különböző korú és hátterű nő kezd énekes karrierbe egy nyár erejéig a Balaton körül egy egykori, tekintélyes diva támogatásával. A lányát egyedül nevelő Katinak (Ónodi Eszter) pénzre, a dúsgazdag, hűtlen férjét hátrahagyó Ritának (Csákányi Eszter) időre és eltávolodásra, az óvodai munkahelyét hátrahagyó, pályakezdő énekes Angélának (Töröcsik Franciska) önállóságra, kitörési lehetőségre van szüksége. Az egyenári haknizás, reflektorfény, csillogás mindenkinek elhozza, amire várt, ráadásként a közönség- és anyagi sikert is. A

Swing az individualista, egyéni teljesítményeket és a női együttműködést nyomatékosító történetében a tanulás, alkalmazkodás és a pártfogók segítségének fontosságát hangsúlyozza, akár a tehetség ellenében; egyedül Angéla képességei kiemelkednek, a befejezés is őt jutalmazza meg a komolyabb karrierlehetőség ígéretével.

Társadalmi státuszváltás, férfisegítség

Dramák és vígjátékok mesélnek el női karakterekről társadalmi felemelkedési történeteket, melyeknek gyakran az anyagi siker, meggazdagodás is velejárója lesz, bár különböző kombinációkban: míg a *Majdnem szűz* a tanulás fontosságát hangsúlyozza a felfelé mobilizálódásban, a *Casting minden* a tehetség, kitartó munka és pártfogók szerepét, a *Csalás gyönyöre* a lojalitás erejét, melynek jutalmaként, ugyan nem „tisztá” pénzből, de a hősnő önálló életet kezdhet.

Ha anyagi sikereket a nők elérhettek képességeik alapján is, társadalmi felemelkedés – a filmek tanulsága szerint – időnként férfiak oldalán lehetséges. A házassági mobilitás az 1945 előtti magyar film tipikus felfelé mobilizálódási útja volt,³⁵ a rendszerváltás után a házasság nem kizárólagos oka és egyedüli garanciája a társadalmi státuszváltásnak, de a párkapcsolat vagy férfitársaság több filmben is felgyorsítja a folyamatokat. A *Liza a rókatündér* groteszk-szürreális, mesészerű világában a cselédlány hiába öröklí meg egykori munkaadója lakását, ettől nem lép automatikusan feljebb a társadalmi ranglétrán; az átokkal sújtott párkeresés gyötrelmei közepette végül megtalálja igazi szerelmét, felemelkedése a nyomozó Zolival kötött házassága után teljesedik ki, ekkor lesz személyautóval a világot járó, modern feleség. A *Bakkermann* (Szőke András, 2007) falusi közössége egy iskolamentési akció keretében akar minden addigi világrekordot megdöntő óriáskenyeret sütni, de tervük már a lopott téglyából felépített kemence összerokkadásával csődöt mond, miközben a munkanélküli tanítónő, Tündike (Kerekes Vica) némi gondolkodás után inkább elfogadja a falun átutazó, menedzser „sztárcsináló” férfi ajánlatát, és egy jobb

35 Vajdovich Györgyi „szerelmikarrier-történeteknek” nevezi azokat az 1931 és 1945 közötti filmeket, amelyekben a nők házassá-

jövő reményében vele tart. A *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla, 2000) Tünde nénije (Hanna Schygulla) Eszter úr, az öreg zenetudós egykori felesége, a növekvő káoszban egyre meghatározóbb szereplővé lép elő. A férfakkal egyenrangú félként, aktívan vesz részt az események irányításában; új élettársával, a rendőrkapitánnyal és a hadsereg parancsnokaival közösen hoz stratégiai döntéseket a romboló tömeg megbabolásának módjáról. A házassági mobilitás a 'nyugati nő – keleti férfi' párosában némiképp fordítottan érvényesül a *Bolse Vitában* (Fekete Ibolya, 1996), melynek egyik főszereplője, a kalandvagyból Budapestre látogató angol Maggie (Helen Baxendale) itt ismerkedik meg, majd házasodik össze az orosz zenész Jurával, akivel a kaotikus, rendszerváltási káoszban tobzódó magyar fővárosból együtt utaznak vissza Angliába.

Társadalmi lecsúszás: külső körülmények és érzelmek

A társadalmi lecsúszás a női főszereplőknél gyakran önállóan szereplő változsfajta; az egyéb változáskategóriák közül jellemfejlődés vagy anyagi lecsúszás, ritkábban erkölcsi leépülés vagy halál is kísérheti. Ha a nők felemelkedési történetei gyakran hangsúlyozták a diszpozíció, az egyéni képességek szerepét, a lecsúszási történetek jó részében a szituáció, a sötét összképet mutató külső okok, a körülmények felelősek a stagnálásért, vagy lecsúszásért, melyben az egyéni kompetenciáknak esélyük sincs kiderülni, vagy eleve kudarcra vannak ítélve, ahogy ez az idetartozó szerzői filmek zömében látható.

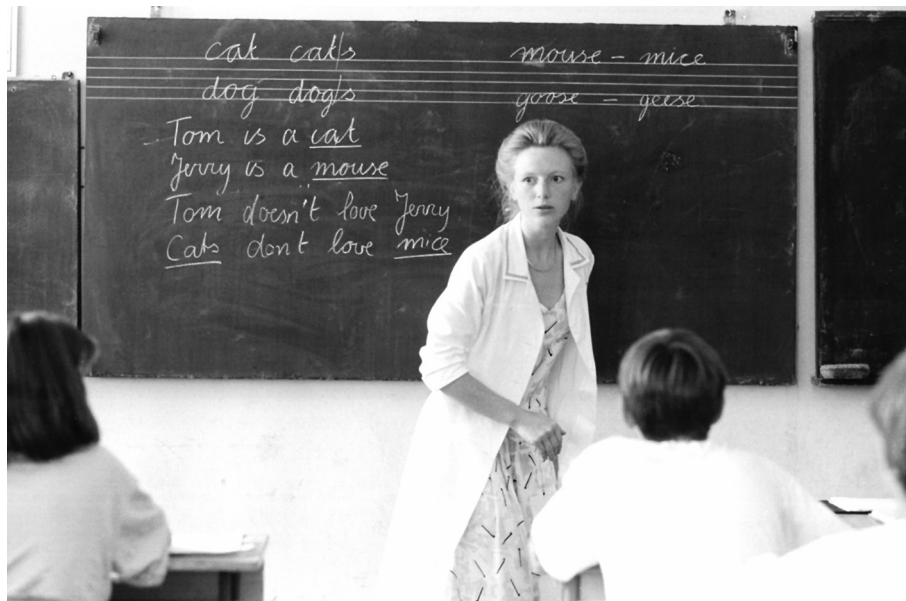
A filmek egy részében politikai, ideológiai okok állnak a lecsúszás háttérében, a főhősnők a körülmények áldozataiként tehetetlenül sodródhatnak egyre lejjebb. A nem szinkronidejű filmek esetében ez a huszadik század első

felének olyan tragikus eseményeihez kapcsolódik, mint a holokauszt, a sztálini tisztogatások vagy 1956.³⁶ A *Senki földje* (Jeles András, 1993) Évája (Fischer Cora) kislánként nézi végig, és naplójában is dokumentálja, ahogy 1944-ben a kisvárosi zsidó szomszédait sorra hurcolják el, míg végül nekik is menniük kell; Mészáros Márta *Kisvilma – Az utolsó napló* (1999) című filmje a címszereplő (Ladányi Cleo) történetét a kirgiziai táborba visszalátogató felnőttkori énjé (Monori Lili) szemszögéből rekonstruálja, felidézve szülei elvesztésének stációit és árvaházi éveit. De hasonlóan reménytelenül kiszolgáltatott a helyzete a két jelenhez közelebbi történet női főszereplőinek. A „valahol Kelet-Európában”, a nyolcvanas években játszódó, Bodor Ádám novellája alapján készült *A részleg* (Gothár Péter, 1994) értelmiségi Weisz Gizellája (Nagy Mari) mindenét elveszíti a látszólag kitüntetésként kapott „küldetésben”, amit az arctalan hatalom érdemeiért cserébe utal ki számára. A világ végére, egy havasi kalyibába való száműzetését méltósággal viseli ugyan, de a történet nem hagy kétséget afelől, hogy ez egy megfordíthatatlan lecsúszási történet, amiben a főszereplő cselekvési lehetőségei végképp beszűkültek. A férjét és fiát is elvesztő Mária (Romanstowska Anna), a kilencvenes évek elején játszódó *Halál sekély vízben* (Gyöngyössy Imre – Kabay Barna, 1994) hősnője szintén tehetetlen a rendszerszintű túlerővel szemben: megtaláló férjét, majd külföldön tanuló fiát besúgók jelentései nyomán KGB ügynökök fojtják vízbe, Anna pedig hiába akarja szembesíteni tetteivel az időközben a rendszerváltás hőseként fellépő, egykori barát-besúgót, a férfi rutinosan szereli le, majd mentővel viteti el a nőt.

A lecsúszástörténetek legnagyobb csoportjában a hősnők valamilyen hátrányos helyzetből, vagy társadalmi peremvidékről próbálnak ki- vagy feljebb lépni, vagy egyszerűen túlélni, de nemcsak hogy kitörni nem tudnak, hanem gyakran tovább csúsznak a lejtőn. A többszörös függési vagy marginális helyzetben lévő nők bukástörténe-

ság révén kerülnek jobb anyagi helyzetbe és (vagy) magasabb társadalmi pozícióba. Lásd Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. p. 9. Ebben a korszakban a vigjátéki sikernarratívák felére (109 film 52%-a) jellemző az, hogy a főszereplők így lépnek feljebb; ez zömében nőkkal fordul elő (az esetek 69%-a), de a férfi főszereplőkkel is gyakran megessik. Lásd Lakatos: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”. p. 13.

36 Az 1956-os forradalomra emlékező filmekben a női főszereplők anyákként (lásd Teréz [Marozsán Erika] a *Rózsadombban* [Cantu Mari, 2003], Mansfeldné [Maia Morgenstern] a *Mansfeldben* [Szilágyi Andor, 2006]), vagy a fiatal férfihősök szerelmeiként (pl. Falk Viki [Dobó Kata] a *Szabadság, szerelem* [Goda Krisztina, 2006] vagy Júlia [Veres Mónika] az *56 csepp vér* [Bokor Attila, 2007] protagonistái) az eseményekkel sodródva kerülnek egyre inkább vesztes pozícióba.



Édes Emma, drága Böbe
(Johanna Ter Stege)

teikben gyakran aktív szerepe lesz a férfiaknak, akár párkapcsolati negatív mobilitás formájában, akár azért, mert szembekerülnek egy erősebb, a hierarchiában felettük álló féllal, vagy egyszerűen azért, mert érzelmeikre hallgatva a férfiakért kudarchelyzeteket is bevállalnak.

A két nem szinkronidejű film közül az 1910-es években játszódó *Ópium – Egy elmebeteg nő naplójában* (Szász János, 2007) a morfinista, szexualitásba menekülő pszichoanalitikus és író, Brenner doktor új betege egy különös, fiatal grafomán lány, Klein Gizella (Kirsti Stubo) lesz. Az alkotói válsággal küzdő orvos és zavart elméjű páciense egymásra talál és nehezen titkolható viszonyt kezd a zárt intézetben; a történetből Gizella kerül ki vesztésként: kérésére Brenner, mielőtt végleg távozna a kórházból, lobotómiát hajt végre rajta. A harmincas években egy szovjet faluban játszódik Bacsó Péter *Sztálin menyasszonya* (1990) című drámája, melynek félkegyelmű hősnője Paranya (Básti Juli). A beszédképtelen, zavart nővel a falubeliek nem tudnak mit kezdeni, hol segítik, hol zaklatják. A hercehurcát, érzelmi manipulációt és fenyegető terror-hangulatot megelégtelve a falubeli Zorka vet véget a meggyötört, de végül furcsa hatalommal felruházott nő életének.

A női kudarc-történetek nagyobbik hányada a rendszerváltás utáni Magyarországon játszódik. Az *Édes Emma, drága Böbe* (Szabó István, 1991) orosz tanárnő egy jobb élet reményében költözik fel vidékről, de 1989

Budapestjén sem feleslegessé vált tudásuk, sem beilleszkedési, túlélési stratégiáik nem válthatóak sikerre. Pedagógusszállón meghúzódva angol nyelvtanfolyamokra járnak, munkát és szerelmet keresnek, de sem a megalkuvó igazgató szeretőjévé váló, finom lelkű Emma (Johanna Ter Stege), sem a bevállalósabb, végül prostitúció és valutaügyletek miatt a börtönt is megjáró Böbe (Börscsök Enikő) nem találja meg a számítását. Bár Emma belevág egy új kapcsolatba, a kilátástalanságot erősen nyomatékositja Böbe öngyilkossága, akit barátja sem tud megmenteni. Szomjas György ugyanebben az évben játszódó *Roncsfilmjében* (1992) a nyolcadik kerületi, piszkos, lepukkant kocsmá és lakótömb zárt, kaotikus világában mindenki túlél mindent, de eleve reménytelen bármiféle mobilitást emlegetni. Sánta Gizi (Szirtes Ági) régi albérlőjét kirúgja és új férfit fogad be a lakásába, de az alkoholmámorban, verekedésekben és balhéban dagonyázó kisemberek mindennapjaiban semmi sem hoz áttörő változást.

A vidéken játszódó *Vérvonaltól* (Erdöss Pál, 1993) és *Paszport – Útlevelem a semmibe* (Gothár Péter, 2001) hősnői számára sem vezet felfelé út a mélyszegénységből és perifériáról. Erdöss filmjének árva és félárva kamaszlányai sikertelen öngyilkosság után, nevelőintézetből megszökvé keresik fel egyikük alkoholista apját egy Isten háta mögötti tanyán. A lányok terve szerint, valamiféle bosszú jegyében, Marianna (Anabela Teixeira) elcsábítja Marilyn

(Micaela Gardoso) apját; a teherbe ejtett lány barátnőjével elmenekül a felgyújtott tanyáról, hogy új életet kezdjen és felnevelje a születendő gyermeket. Gothár filmjében a be-regszászi téglagyárban robotoló Jelizaveta (Börcsök Enikő) távoli rokona, a súlyosan alkoholista tanyasi gazda, Jóska felesége lesz, akitől időközben apja és nővére is elmenekül. Az alkalmazkodó és optimista Jelizaveta örömmel költözik át Magyarországra, kislányt is szül Jóskának, de kénytelen belátni, hogy az erőszakos férfi mindent és mindenkit lerombol és elpusztít maga körül. Az asszony lakást és egzisztenciát hátrahagyva menekül, de kálváriája hosszúra nyúlik, lányát is majdnem elveszíti, és a törvénytől sem remélhet segítséget. Bollók Csaba 2007-es filmje szintén egy mélyszegénységbe süllyedt peremvidékre, a romániai Zsil-völgyébe helyezi történetét, ahol az *Iszka utazása* címszereplője (Varga Mária) alkalmi fémgyűjtőként keres pénzt alkoholista szüleinek a bányák körül. Az anyja által többször is bántalmazott kislány ebből a helyzetből csúszik még mélyebbre a film végére: egyik csavargása alkalmával emberkereskedők rabolják el, és minden jel szerint gyerekprostituátnak adják majd el.

A szereplők másik csoportja belső, egyéni okok miatt kerül kiszolgáltatott helyzetbe, akár egy rossz pillanatban hozott hibás döntés nyomán, ahogyan a *Homo novus* (Erdőss Pál, 1990) elvált matematikatanárnője, Galina (Kupcsenko Irina), aki tehetetlen dühében megüti egyik beszédképtelen kamasz tanítványát, melynek nyomán a kisvárosban elszabadulnak az indulatok, őt és fiát is elsodorva és durván meghurcolva. Szendrői Hanna (Maja Komorowska) az idős, özvegy primadonna, *A hét nyolcadik napja* (Elek Judit, 2006) középosztályból lecsúszó főhőse budai kertészvilágából azért kerül a Keleti pályaudvar hajléktalanjai közé, mert nem lát át az őt megkörményező szélhámosokon, és a lakásmaffia sikeresen kifogatja vagyonából. Fliegaufer Benedek egy valamikori jövőben játszódó drámájának (*Womb – Méh*, 2010) hősnője, Rebeca (Eva Green) pedig képtelen beletörődni szerelmébe, Thomas elvesztésébe, ezért úgy dönt, hogy kihordja annak klónját, ami mind a nő, mind fia számára társadalmi izolációt, és végzetes, feldolgozhatatlan érzelmi terhet jelent majd. Szandra (Nagy-Kálózy Eszter) Makk Károly *Így, ahogy vagytok* (2010) című filmjében új szerelemre talál, de nem tudja tétlenül nézni korábbi pártfoglalt meggyilkolását, ezért bosszúból nyilvánosan lelövi a kisváros alpolgármesterét, ami az erkölcsileg züllött közegben még kétszínesebbé teszi jövőbeli kilátásait.

Megfeneklett életéből, fojtogató kapcsolataiból próbál kiszabadulni a középosztálybeli szereplők egy másik csoportja, de a kitörés nem minden esetben hozza el a remélt felszabadulást; bár spirituális élményekkel, sorsfordító felismerésekkel gazdagodva gondolhatják újra életüket, az anyagi, társadalmi lecsúszás sokszor visszafordíthatatlan. Az érzelmeknek, illetve a férfiaknak itt is fontos szerepe lesz a kudarctörténetekben. A színész Juli (Tóth Ildikó) látszólag rendezett, középosztálybeli életéből kilépve, férjét és lányát hátrahagyva keresi új önmagát, és költözik össze a drogfüggő Andrással a *Felhő a Gangesz fölöttben* (Dettre Gábor, 2001), hogy ketten járják meg a függőség hagyományos hétköznapiinak poklát. Később hiába rángatja vissza a valóságba férje, Juli néhány hét múlva újra András mellett köt ki a kórházban. A jómódú Csilla (Cseh Annamária) *A fény ösvényei* (Mispál Attila, 2005) kiégett fotómodelljeként magányosan vergődik a felületes kapcsolatok és drogos partik világában, mígnem egy furcsa, hajléktalan férfival történő végzetes találkozása nyomán súlyos égési sérüléseket szenved. A továbbiakban arcán maradandó hegekkel kell újragondolnia szakmáját, családi kapcsolatait és jövőjét. Az *Anarchisták* (Tóth Tamás, 2000) eleinte magányos hősnője, Majka (Csatári Éva) meg hasonlít a jótékonyági szervezeti korrupciótól, de hiába tiltakozik és forrong, egyedül semmire sem megy – a szintén lázadni készülő Gavriloval együtt állnak bosszút a korrupció vezetőikön, de az anarchista akciókban nincs megállás: a fiú fegyverekhez jut, és végül Majka szintén „anarchista” apját is lelövi, majd együtt szöknek tovább. Nincsenek konkrét terveik, az alkalmat használják ki kitörési kísérleteikhez a *Miskolci bonniésklájd* (Deák Krisztina, 2005) és a *Lányok* (Faur Anna, 2007) fiatal kamaszhősei is, akiket az sem zavar, ha a törvénnyel ütköznek össze. A miskolci Lili (Ráczkevy Ildikó) bántalmazó apja elől is menekülve fog össze Palival, hogy életük nagy kalandjaként belevágjanak a bankrablásba, hogy a kezdeti sikerek után végül börtönben végezzék. Faur filmjében a két fővárosi kamaszlánynak, Dininek és Anitának ugyan van otthona és családja, mégis egész nap a kilencvenes évekbeli Budapesten lézengenek, kisebb-nagyobb lopásokba keverednek, és némi ellenszolgáltatásért cserébe vezetni tanulnak a taxisoktól. Svájci útról álmodoznak, és az ehhez szükséges autóért végül meggyilkolnak egy taxist – a rendőrség szinte azonnal elkapja őket.



Érzékek iskolája
(balra Gryllus Dorka)

Egyértelműen az érzelmeik vezetik az *Érzékek iskolája* (Sólyom András, 1996) és a *Sztracsatella* (Kern András, 1996) hősnőit, akik mindent egy lapra tesznek fel – és veszítenek el, amikor szerelmesek lesznek. Lili, a fiatal cigánylány (Gryllus Dorka) élete első szerelmét veszi véresen komolyan, szélsőséges odaadással vetve bele magát a kapcsolatba; miközben takarítónőből pincérnővé avanszál, a családi vállalkozó számára egyre terhesebbé válik ragaszkodása. A veszekedésük utáni autóbalesetben Lili elveszíti a lábait, tolókosiban tengődik egy panellakásban, a szomszéd férfi, Naxos kitartottjaként, végül néhány lövéssel áll bosszút sikeres és jómódú szerelmén. Kern vigjátékában dr. Lantos Andrea (Eszenyi Enikő) és az idegösszeomlásból lábadozó, középkorú karmester a kezelés közben szeretnek egymásba, de a családi férfi nem mer mindent felrúgni új szereleméért. Amikor szakít vele, a pszichiátertől elbocsátják állásából, így vissza kell térnie szülőfalujába.

Két esetben látunk példát arra, hogy a hősnők valódi választási helyzetbe kerülve dönthetnek arról, hogy hogyan akarják folytatni az életüket. Maár Gyula *Hoppá* (1993) című filmje a rendszerváltás utáni állapotok olvasatát egy hatvanéves házaspár szemszögéből mutatja be, akik „mindkét” rendszer veszteségeinek látják magukat. Ede vidékre költözne, hogy így tartsa távol magától a kudarcélményeket, de Kati (Töröcsik Mari) többről álmodozik, és

inkább elhagyja férjét – a film végén mégis visszatér hozzá. Az *Aglaja* (Deák Krisztina, 2012) címszereplője (Móga Piroska) felnőve cirkuszi fellépő szülei, azaz anyja szakmáját kénytelen követni, de a családi lecsúszás nyomán csak olcsó vidéki varietékben lép fel, félmeztelenül. Anyja nyomására már-már átveszi tőle az egykori magánszámot, a hajon függés életveszélyes és bizarr mutatványát, végül a németországi nyilvános fellépés előtt hirtelen merész döntéssel levágja megnövesztett haját – ezzel talán megfordítva sorsát.

Anyagi lecsúszás: fentről vagy lentről

45

Az anyagi lecsúszás, a társadalmihoz hasonlóan, gyakran az eleve nehéz helyzetű, rossz anyagi körülmények között, megélhetési gondokkal küzdő szereplőket érinti, akik akkor is lejjebb csúsznak, ha előtte ideig-óráig fellejjebb küzdötték magukat. Az egyéni erőfeszítések rendre megjelennek, és rendre hiábavalóak, mert a szereplők sorsáról a külső alkalmi (szerencsétlen fordulatok) és tartós körülmények (állóvízszerű nehézségek) döntenek.

Ez a megélhetésért, anyagi fennmaradásért való küzdelem határozza meg az *Édes Emma* kudarcot valló ta-

nárhőseinek fővárosi hétköznapjait, és ez köszön vissza a *Fényérzékeny történet* (Erdöss Pál, 1993) és a *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006) anyahőseinek történetében is. Erdöss filmjének főszereplője, az elvált harminc körüli fotós, Juli (Ozsda Erika) éppen egyetemista szerelmével közös háztartásban nevelné fiát, de minden a keserves túlélésről, és a mókuskerékbe zárt, kényszerű, rosszkedvű rohanásról szól. Az állandó anyagi problémák nem kedveznek az élettársi kapcsolatnak sem, de Juli akkor roppan össze igazán, mikor exférjéhez külföldre kiengedett fiát is elveszíti, miközben mindenét pénzzé tette, hogy utána menjen. Kocsis Ágnes filmjében a kamaszodó lányt egyedül nevelő, közvécben dolgozó, tisztaságmániás Violát (Nyakó Júlia) munkahelyén támadják meg és rabolják ki; kórházba került anyja helyett lánya ugrik be kénytelen-kelletlen a helyére, de a befejezés nyitva hagyja, hogy Violának megmarad-e egyáltalán a munkahelye.

Látszólag semmilyen beleszólása nincs a sorsába A *vágyakozás napjai* (Pacskovszky József, 2009) Annájának (Scheffcsik Orsolya), aki fiatal lányként vállal háztartási munkát egy jómódú, de függőségekkel terhelt, önpusztító életet élő házaspárnál. A váratlanul kialakuló egyensúlyi helyzetben a hallgatag lány mintha nemcsak otthonra, hanem családra is találna, munkaadói korábban tragikusan elveszített lányukat látják benne. De a látszatboldogság egyik pillanatról a másikra foszlik szét: Anna kapcsolatok, munka, szállás és pénz nélkül marad, amikor udvarlóját megismerik a munkaadói, és a fiú szakít a lánnyal, akit a családhoz tartozónak hitt. De míg Anna története nem totális kudarc és veszteség, csak a szerencsétlen körülményektől való totális függés története, az *Értekek iskolája* Lilije, vagy a *Vérvonalt* kamaszlányai úgy csúsznak anyagilag is lejjebb, hogy eleve alig volt valamijük. Az elkövetett gyilkosságokkal az érzelmi veszteségért bosszút álló fiatal lányokat a körülmények és a rossz döntések összjátéka tolja a törvényszegés és erkölcsi lecsúszás területére. Ehhez hasonlóan a törvénytelen ség mezejére sodródnak a *Miskolci bonnieklájd*, de két vígjáték, A *nagy postarablás* (Sóth Sándor, 1992) és a *Balekok és banditák* (Bacsó Péter, 1996) hősnői is. Sóth krimi-komédiájában egy kisszerű, pitiáner csapat, apja és fia áll elő a nagy ötlettel, amiben a szerető, Mari (Udvaros Dorottya) is tettestárs: a lakótelepi postát megnyitása előtt saját zsebre kezdi üzemeltetni, de az ügyeskedés nyereségét végül saját, még simlisebb ismerőseik fölzik le. Bacsó szatír-

jában Piroska (Györgyi Anna) bébiszitterként egy balek-ként induló, majd egyre piszkosabb ügyekbe keveredő, „sikeres” bűnöző barátnője lesz, míg végül a hazudozásba belefáradva elhagyja őt.

Az anyagi lecsúszás csak néhány kivételes esetben érint jobb anyagi körülmények között élő, magasabb társadalmi osztályú hősnőket. Míg A *hét nyolcadik napjának* hősnője figyelmenlensége és hiszékenysége miatt veszíti el a kertés házát, a *Szűzjáték* (Nyíri Kovács István, 2006) groteszk vígjátékában a harminchoz közeledő Anna (Kenéz Anikó) azért veszi igénybe egy cég szolgáltatásait, hogy ártatlanságát elveszítse, holott a megfelelő partner (szégyenlős albérlője személyében) mindvégig ott volt a lakásában; a Szűzítő Kft. horribilis számlája miatt összes ingóságát elveszíti, de a megtalált szerelem mindenért kárpótolja. Az 1930-as években játszódó *Eszter hagyatéka* (Sipos József, 2008) idősödő, jómódú címszereplője (Nagy-Kálózy Eszter) szintén nem bánja, ha szerelméért mindent elveszít: önként vonul szeretetotthonba, és mond le vagyonáról egykori kedvese és annak gyerekei javára.

Összefoglalás

A rövid cselekményösszefoglalók nem pótolhatják a filmek alapos elemzését, de fontos részletekkel finomítják az adatok makroperspektívájából látszó trendeket. Ezek alapján elmondható, hogy a rendszerváltás utáni magyar film, a női főszereplők szempontjából a társadalmi lecsúszás történeteinek kiemelkedő többségével reagált a veszteségek és kudarcok reális, társadalmi tapasztalataira, és a kilátástalan körülményekkel esélytelenül hadakozó alsóbb rétegekhez tartozó szereplőkkel ennek a csoportnak a növekedésére, és a társadalmi szerkezet egyre csökkenő nyitottságára. A korszak filmjei a női emancipációról felemás képet mutatnak, amennyiben a nehezített, lefelé lejtő társadalmi terepen fennmaradni, netán feljebb jutni próbáló hősnők felemelkedési vagy lecsúszási mobilitástörténeteinek többségében a férfiak szerepét hangsúlyozza. A diszpozíció, a szereplők stabil vagy instabil, alkalmi jellemzői egyedül az anyagi siker történeteiben szállnak szembe a szituáció felállította akadályokkal: a műfaji filmek tipikus női felemelkedési története, a meggazdagodás valósulhat meg saját erőből, a főhős mellé szegődő pártfogók és némi szerencse segítségével, igaz nem munkáért

kapott jövedelem, hanem nyereség, jutalom formájában. A többi mobilitástípusban a szituáció állandó és alkalmi (szerencse, véletlen) formái jelennek meg nagyobb súllyal, azaz az egyéni kompetenciák mellékessé válnak, mint például a társadalmi felemelkedési történetekben, amelyek gyakran házassági mobilitás útján valósulnak meg, vagyis a feljebb jutás férfigégséggel, párkapcsolatok útján valósul meg. Mindez összhangban van a rendszerváltás utáni filmhősnők társadalmi és vagyoni helyzetének azon sajátosságával, hogy míg a felső osztályba tartozó női szereplők száma igen alacsony, jómódúak gyakran és nagyobb számban előfordulnak, ahogyan a vagyoni spektrum másik végpontját, a mélyszegénységet is nők jelentik meg. A szerzői filmekben tipikusnak mondható, de a műfaji filmek által is gyakran preferált női társadalmi lecsúszástörténetek a leggyakrabban külső okok, a kilátástalan körülmények és időnként az érzelmek befolyásoló erejét hangsúlyozzák, míg az elszegényedési folyamatokban, néhány kivételtől eltekintve, rendszerint döntő szerepet játszanak a nők férfiakhoz fűződő kapcsolatai. A kudarc-történetek gyakran eleve lecsúszóban, társadalmi periférián élő hősnők bukásáról tudósítanak, akik gyakran lentről csúsznak még lejjebb, ennek a rétegnek a szerkezeti zártságát, és ezen a szinten a mobilitás egyirányúságát jelezve.

Beja Margitházi

Up the slope

Women's Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema

Considering the 1989–1990 regime change the beginning of a social and economic transition in Hungary, this investigation seeks to map the changes in the cinematic representation of social mobility performed by female characters in the Hungarian films of the post-transitional era (1990–2015). The examination uses the database built by the Social History of Hungarian Cinema (1931–2015) research project, containing such socially significant data of films as the gender, age, occupation, financial and class/social situation, goals and achievements of main and secondary characters, besides the genre, time, place, and type of conflict presented by the respective narratives. After shortly discussing the general situation of Hungarian society after 1989, the author reviews the class and financial situation of female and male protagonists, exploring the differences between the articulations of their social mobility. The statistical overview of social and financial advancement together with social and financial decline performed by female characters is completed with the analysis of movie plots from the point of view of conflicts, reasons and motivation of protagonists. Using Bernard Weiner's attribution theory the author finally diagnoses the overrepresentation of downward mobility stories in which the characters' disposition is constantly repressed by the power of situations, hostile environmental influences, and rigid social structures.

Mravik Patrik Tamás

Bizonyosság a bizonytalanságban

Kísérletek a szövetkezeti mozgalom narratívájának

megteremtésére a korai Kádár-korszak játékfilmjeiben

„Vasvillával nem lehet,
Szilvát aszalni! Szilvát aszalni!”
(Balogh Bódog)

Vajon hogyan írható le egy olyan társadalmi folyamat története, amely emberek millióinak életét alakította át, ezzel pedig millió egyéni történetet teremtett meg? Az '56 után még bizonytalan lábakon álló korai kádári rendszer számára az egyik legfontosabb társadalmi átalakítási folyamat, ezzel együtt a legfontosabb elbeszélni kívánt történet a téeszésítés – vagy a párt szóhasználatával a „szövetkezeti mozgalom” – narratívája volt. Célom a következőkben nem az, hogy filmekben keresztül rekonstruáljam a téeszésítés históriáját, hanem hogy bemutassam azt a folyamatot, ahogy a téeszésítésről szóló narratíva, tudás megszületik és formálódik. Arra keresem a választ, hogyan és kik által öltöttek formát ezek a történetek, és milyen társadalmi képzetekből, ideológiai normákból állnak össze – ezáltal szeretném árnyalni, jobban megérteni az 1956 utáni és a „hatvanas évek” előtti bonyolult, változó időszak filmművészetét. Ennek érdekében azokat az 1958 és 1965 között született nagyjátékfilmeket elemzem, amelyek a téeszt, a paraszti-szövetkezeti világot ábrázolják.

48

Történet és ideológia

Az ideológia és a filmművészet bonyolult viszonyának megértéséhez először észre kell vennünk, hogy a politikai ideológiák is természetüknél fogva történeteket kreálnak,

még hozzá olyan átfogó, világmagyarázó történetet, ami – Georges Duby szavaival élve – a „társadalomról, annak múltjáról, jelenéről és jövőjéről egységes, egy adott világnézetbe illeszkedő reprezentációt kíván nyújtani”.¹ Az ideológia történetének célja, hogy a világ működését és változásait érthetően, elfogadhatóan mesélje el az embereknek, amiben ők megnyugvásra lelhetnek, elfogadva a társadalom – ideológia által rögzített – állapotát. Ezek mindig egy belső logika szerint épülnek fel, elsősorban nem a külső valósághoz, hanem önmagukhoz próbálnak következtetések lenni. A belső logikát pedig mindig az adott eszme logikája diktálja – ahogy Hannah Arendt a totalitárius ideológiákat elemzi: „egyetlen eszme segítségével adott premissza minden következménye megmagyarázható [...] a tapasztalat nem taníthat semmire.”² A totális ideológia tehát mindent magyaráz, ami „kialakul, születik és elmúlik”, az öt érzékszervünkkel érzékelhető valóságtól megszabadulva egy „igazabb» valósághoz ragaszkodik, ami rejtekhelyéről uralkodik e dolgok felett”.³

A huszadik századi politikai rendszerek gyorsan felismerték, hogy az a művészeti forma, amely a leghatásosabban képes összetett ideológiai üzeneteket, normákat, komplex világmagyarázatot összesűrítve közvetíteni, az a játékfilm. A film mint társadalmi gyakorlat egy adott kor társadalmának életéről, értékeiről, normáiról szól, és szükségszerűen az abban munkálko-

1 Duby, Georges: Társadalomtörténet és társadalmi ideológiák. In: Benda Gyula – Szekeres András (ed.) *Az Annales. A gazdaság, társadalom, művelődéstörténet francia változata*. Budapest: L'Harmattan – Atelier, 2007. p. 403.

2 Arendt, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest: Európa, 1992. p. 589.

3 *ibid.* p. 590.

dó kulturális jelekből épül fel.⁴ Részben a filmek által megteremtett kódokból áll össze az a bizonyos történet, ami lényegében a társadalom önmagáról és a világról alkotott tudását jelenti. A mindenkori ideológia alapvetően határozza meg a létező kulturális eszközkészletet, ahhoz azonban rendkívül nehéz hozzáférni, hiszen – ahogy Greame Turner figyelmeztet – nem létezik ideológiától teljesen független nyelv, amivel az ideológia leírható,⁵ egyben nem létezik olyan filmnyelv, alkotás, ami ne viszonyulna valamilyen módon a korszak ideológiai eszközkészletéhez, mely viszonyulás sokkal bonyolultabb a kiszolgálás versus ellenállás dichotómiájánál.

Az ideológia „télesztörténete”

A Magyar Szocialista Munkáspárt számára 1956-ot követően a történetek szerepe különösen felértékelődött. Egy elfogadható karakterrel rendelkező, sikeres, az ötvenes évek hibáit kijavítani képes, élhető rendszer képét kellett kialakítani a teljes társadalmi bizonytalanság időszakában. Ebben a törekvésben a párt az egyik legfontosabb eszközét a filmművészetben látta,⁶ amit „tömeghatása miatt a legfontosabb művészeti ágnek” tartottak.⁷

A párt az 1958-as kultúrpolitikai irányelvekben egy olyan művészeti beszédmódot szeretett volna elültetni, ami az ötvenes évek „valóságos helyzetet sok vonatkozásban illuzionistán megítélő”, „a dogmatikus, szektás tendenciákat erősítő”⁸ kultúrájával szemben „a mai magyar valóságot”⁹ ábrázolja. A filmművészet esetében mindez azt jelentette, hogy a sematikus, propagandisztikus alkotásokkal szemben olyan filmeket vártak el, amelyek a hatalom által elképzelt társadalmat, rendezőelveket valóságoszerűnek, hitelesnek tűnően tudják ábrázolni – a direkt politikai üzenetek helyett olyan filmes nyelvet kialakítva, amely láthatatlanul, finoman ülteti el az ideológia által konstruált világ magvait, hogy aztán az a néző tudatában álljon össze hihető és elfogadható valósággá. Lényegében azt várták a játékfilmtől, hogy az ideológia által elmondott történetvázat cselekményesítse, töltsse fel tartalommal (karakterekkel, motivációkkal, dramaturgiai fordulatokkal stb.).

A télesztetés esetén az ideológia által megalkotott, számára vasalt történetváz¹⁰ lényegében egy lineáris fejlődési vonalat rajzolt fel, ami a közelmúlt kibillent egyensúlyi állapotától (1956-ban: a párt korábbi „szektás hibái”, a „revizionisták 1953-as fellépése” és az „ellenforradalmi támadás”) a totális győzelemig tart (1961-re: „az ipar után a mezőgazdaságban is uralkodóvá váltak a szocialista termelési viszonyok”).¹¹ A történet szerint az agitáció (a parasztok

4 Turner, Greame: *Film as Social Practice*. London: Routledge, 1999. pp. 47–49.

5 ibid. p. 171.

6 A télesztetés történetének megalkotásában azért is volt különösen fontos a játékfilm szerepe, mert a másik domináns történetmesélő műfaj, az irodalom helyzete igencsak problematikus volt a korszakban. ’56-os szerepük miatt számos íróval – így ami esetünkben kifejezetten fontos – , a népi írókkal is részben szembekerült a hatalom, részben ekkor még tisztázatlan volt a helyzetük. (Standeinsky Éva: *Írók és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996. pp. 363–389. és a párt népi írókkal kapcsolatos állásfoglalása 1958-ban: Vass Henrik (ed.): *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964. pp. 196–224.)

7 Az idézet a hatalmi csúcscsere, a Politikai Bizottság állásfoglalása volt, ez az idézet az 1958. november 12-én ülésről származik (MNL 288-5 f. - 103. ó. e.). Persze nem újdonság, hogy a diktatúrák számára a játékfilm a legfontosabb művészet, Lenin rengetegszer idézett szavaival „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”.

8 Vass (ed.): *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei*. p. 239.

9 ibid. p. 258.

10 Fontos hangsúlyozni, hogy ez a „szövetkezeti mozgalom” hivatalos, ellentmondásokat, a párt belső konfliktusait, hatalmi harcait nem tükröző ideális története. A párton belüli, nem látható konfliktust alapvetően a szövetkezeti módjáról, üteméről folytatott belső vita jelentette. (Erről ld. Varga Zsuzsanna: *Politika, paraszti érdekvédelem és szövetkezetek Magyarországon 1956–1967*. Budapest: Napvilág, 2001)

11 Az első párthatározat a „szövetkezeti mozgalom” alakulásával kapcsolatban 1957-ben született, a párt a győzelmet pedig az 1961. januári párthatározat deklarálta. Az ideológia által megformált télesztörténet bemutatásában az 1957 és 1961 között születő 9 vonatkozó párthatározatot dolgoztam fel, ezek a korabeli sajtóban is megjelenő irányelvek jelentették a korszakban a legfontosabb iránymu-

meggyőzése, hogy adják fel egyéni életüket és lépjenek be a szövetkezetbe) kevés kivételtől eltekintve 1. „erőszakmentesen” ment végbe, a belépések pedig „önkéntes alapon” történtek. 2. A kis- és középparasztok először „vívódtak”, hogy melyik életet válasszák,¹² majd 3. elköteleződtek a kollektív életforma mellett. 4. A falvakban az osztálykülönbségek oldódtak, a korábbi ellenségnek számító „kulákok” helyzete „megoldódott”.¹³ 5. A tömeges belépésekkel egyre inkább a térszen belüli problémákat kellett kezelni. A tagok egy részében a belépés után is megmaradt a bizonytalanság, a jövőtől való félelem. Elkezdődött az „ingadozás”, a szövetkezetek vezetésében „ellentétek feszültek a középparasztok és a szegényparasztok” között, valamint „a régi és az új tagok” között.¹⁴ 6. A „szövetkezeti demokrácia” tudatosításával azonban „javult a hangulat” a térszekben: csökkent a feszültség a volt szegény- és középparasztok között, valamint a régi és az új tagok között.¹⁵ Majd végül 7. 1961 februárjára a szövetkezeti mozgalom győzelmet aratott: „az ipar után a mezőgazdaságban is uralkodóvá váltak a szocialista termelési viszonyok”, a kis- és középparasztok – vívódások után – szakítani tudtak a kistulajdonosi múlttal.¹⁶

Mire jó az ideológia mint történetváz?

Az imént röviden összefoglalt ideológiai direktíva valójában tudatosan szerkesztett, belső következetességre törekedő, narratív fordulatokkal és jellegzetes karakterológiai motívumokkal feldúsított történetváz. Olyan narratív

elemek, mint a gyakran visszatérő „vívódás” egy fordulópontot készít elő, ami az egyéni paraszti életforma felől a szocialista paraszti életforma felé vezet. A narratív felépítés a történet egyes szereplőihöz – amely kategóriák már maguk is az ideológia által konstruáltak¹⁷ – jellegzetes karakterológiai sémákat kapcsol: a kis- és középparaszthoz például, hogy a belépés előtt „vívódik”, a belépést követő „ingadozik”, „konfliktusai” vannak a meglévő „szegényparaszti tagokkal”, végül ezek feloldódnak a „szövetkezeti demokráciában”.

Az ideológia e rövid történetvázának megvan a belső időbelisége, ritmusa. Egyes eseményeihez szigorú időbeli aktualitás tartozott, azok mindig adott időszakra voltak érvényesek. E tekintetben az ideológia narratívája hasonlatos a film narratív felépítéséhez: van eleje és vége, az egyes események nem pontszerűen önmagukban állnak, azok között kronológiai-oksági viszony áll fent, a kezdet kibillent állapotából különböző nehézségek, konfliktusok leküzdésével állhat be az egyensúlyi helyzet.

Az ideológiai történetváz tehát számos ponton kitéendő hiányt hagyott a film számára, de kínált lehetőséget ezek betöltésére: hősöket („szegényparaszt”, „térszelnök”, „kis- és középparaszt”), motivációkat („egyéni parasztból szövetkezeti paraszt”). Amit viszont már nem kínált, az az osztályharcos alapon meghatározott antihős figurája. Az 1950-es évek elején – mikor az osztályharc még a „társadalmon belül” (is) folyt – az ideológia megteremtette a maga többé-kevésbé jól körvonalazható ellenségképét, a kulák személyében.¹⁸ A ravasz, fondorlatos és gátlástalan

tatást. (Az egyes határozatokra a publikálásuk valós dátumának, valamint a Vass Henrik által szerkesztett *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* című kötetben elfoglalt helyük, oldalszámaik megjelölésével fogok hivatkozni.)

12 1958. április 25. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* p. 181.)

13 1959. október 22. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* p. 1964: 355.)

14 1960. április 12. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* pp. 417–418.)

15 1960. október 29. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* pp. 461–472.)

16 1961. február 17. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* pp. 474–475.)

Ahogy Kádár János később leírta, 1961-re egységes parasztsztyá jött létre, ahol még fennmaradtak az emberek között a régi különbségek egyes maradványai, de már nem (a kevésbé jellemző) osztálykülönbségek alapján kell megítélni az embereket, hanem az alapján, hogy ki mit és mennyit tesz a közös ügyért. (Kádár János: *A mezőgazdasági szocialista átszervezése Magyarországon.* (1961. június) In: Kádár János: *Válogatott beszédek és cikkek 1957–1973.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1974. pp. 149–163.

17 Pl. a mechanikus „szegényparaszt, kis- és középparaszt” hármas tagolás.

18 Bolgár Dániel a kulákfigura ideológiai megformálásának vizsgálatában különböző típusokat különböztetett meg: egyrészt az osztályhelyzete alapján meghatározott kizsákmányoló, nem dolgozó, de dolgoztató „osztálykulákok” és a nehezebben körvonalazható, nem osztályhelyzet, hanem különböző képzet- és viselkedésminták alapján felismerhető „viselkedési kulákok”. Bolgár Dániel: *A kulák*

kulák figurája azonban a hatvanas évek elejére „az ellen-séges osztályok felszámolásával” értelmezhetetlenné vált.

Ez volt tehát az a konstruált történet, amelyhez a megszülető – többek között játékfilmes – történeteknek szükségszerűen viszonyulnia kellett. Az eddig elmondottak máris rávilágítanak egy alapvető ideológiai, esetünkben – mondhatjuk – történetmesélési ellentmondásra, miszerint a narratívák formáját a kultúrpolitika a „valóság” bonyolultságának, akár bizonytalanságának ábrázolásával képzelte el, miközben az elmondandó (téesz)történet a kevés bizonytalanság mellett a fokozatosan, de gyorsan és lendületesen végigvitt teljes győzelemről szólt volna.

Játékfilmes téesztörténet(ek)

A „szövetkezeti mozgalom” filmes narratíva-remtésének vizsgálatában azokat a nagyjátékfilmeket elemzem, amelyek valamilyen módon érintették a szövetkezet témáját. Az ötvenes évek elejét idézi a jelenség, hogy egy konkrét kortárs társadalmi esemény vagy csoport ennyire erősen tematizálni tudja egy rövid korszak filmkultúráját: 1959 és 1962 között összesen 13 film szólt a jelen vagy a közelmúlt

paraszti világról,¹⁹ ezek több mint felében (hétben) központi elem a termelőszoövetkezet (*Kálvária* [1960, r. Mészáros Gyula], *Zápor* [1961, r. Kovács András], *Felmegek a miniszterhez* [1962, r. Bán Frigyes], *Amíg holnap lesz* [1962, r. Keleti Márton], *Fagyoszentek* [1962, r. Révész György], *A mi földünk* [1963, r. Magyar József], *Félúton* [1963, r. Kis József]).²⁰ Mellettük Fábri Zoltán *Dúvadja* (1961), és Makk Károly *Megszállottakja* (1962) akarva-akaratlanul (inkább utóbbi) ugyancsak hozzászólt a „szövetkezeti mozgalom” korabeli diskurzusához. Makk klasszikusa több szempontból is kissé kilóg a felsorolásból, hiszen nem téeszben, hanem állami gazdaságban játszódik, és egészen máshová helyezi a hangsúlyt az egyén és közösség viszonyában – mégis kiváló vizsgálati terepe a filmekben felvetett társadalomtörténeti kérdéseknek, részben erős kontrasztot, részben viszonyítási pontot is jelent.²¹ A filmek elemzésénél elengedhetetlen az összevetés a korábbi téesztörténeteket elmesélő, ötvenes években készült játékfilmekkel (*Tűzkeresztység* [1952, r. Bán Frigyes], *Vihar* [1952, r. Fábri Zoltán], *Hintónjáró szerelem* [1955, r. Ranódy László], *Körhinta* [1956, r. Fábri Zoltán]), ezek sokszor erősebb hatással voltak a vizsgált filmekre, mint a korszak ideológiája és az elképzelt „valóság”.²²

érthető arca. Fogalomtörténeti vázlat. In: Horváth Sándor (ed.): *Mindennapok Rákosi és Kádár korában. Új utak a szocialista korszak kutatásában*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2008. pp. 50–93.

19 1959-től 1962-ig négy év alatt összesen 67 játékfilmet gyártottak. Ezek közül 13 film szól a jelen vagy a közelmúlt paraszti világról (a filmek közel 20%-a). A paraszti témájú filmek a korszakban ezzel – kivételesnek mondható módon – nem voltak lemaradva az ideológiai szempontból végig kiemelt jelentőségű munkásmatikájú filmekről. Az ötvenes évek elejére jellemző társadalmi tematizáció visszaköszön, viszont jelentős különbség, hogy – ahogy a filmgyártásban általánosan úgy a paraszti témájú filmek esetén is – jóval több alkotás készült.

20 A dátumok a filmek bemutatásának, nem pedig gyártásának évét jelölik. Néhány esetben ugyanis a cenzurális alakítások miatt az alkotás és a gyártás elhúzódtott: pl. *A mi földünk* c. filmet 1959-ben forgatták, majd csak számos átalakítást követően 1963-ban mutatták be.

21 A vizsgált filmek mind a rendezők, mind az írók tekintetében nagyobb változatosságot mutatnak az ötvenes évekhez képest. A rendezők között képviselteti magát a '45 előttről „megörökölt” idősebb generáció (Bán Frigyes és Keleti Márton), a pályájukat az ötvenes évek elején kezdő középgeneráció befutott alkotói (Fábri Zoltán, Makk Károly), a jól körülhatárolt generációhoz nem tartozó, 1950-as évek közepétől, végétől alkotó, ideológiailag valamivel simulékonyabb filmeket készítő Mészáros Gyula, Kis József, valamint az éppcsak betörő elsőfilmes generáció (Kovács András és Magyar József). A rendezőkhöz hasonlóan az írók is valamivel nagyobb teret kaptak az alkotásban. Míg az ötvenes évek termelőszoövetkezetről szóló filmjeit egy író, Urbán Dezső tolla határozta meg (*Tűzkeresztység*, *Vihar*, *Hintónjáró szerelem*) – a korszakban 6 film 6 különböző szerző regénye vagy novellája alapján készült. A *Kálvária* Tuli József, a *Dúvad* Sarkadi Imre, a *Megszállottak* Kékesdi Gyula és Almási István, az *Amíg holnap lesz* Kékesdi Gyula, a *Fagyoszentek* Püspöki Mihály szövegei alapján készültek.

22 Nem vizsgálom ugyanakkor azokat a filmeket, melyek ugyan paraszti témát érintenek, vidéki közegben játszódnak, de a téesz nem jelenik meg hangsúlyosan bennük. *Akiket a pacsirta elksér* (1959, r. Ranódy László), *Négyen az árban* (1961, r. Révész György), *Oldás és kötés* (1963, r. Jancsó Miklós), *Isten őszi csillaga* (1963, r. Kovács András).



Fagyoszentek
(Tökés Anna, Sallai Tibor,
Blaha Márta)

A filmeknél ekkor is a dráma műfaja az uralkodó (*Kálvária*, *Zápor*, *Dúvad*, *Amíg holnap lesz*, *Fagyoszentek*, *Félúton*),²³ de már olyan – a korszakban még kevésbé bevett – műfajokban is megszólaltak, mint a satirikus vígjáték (*Felmegyek a miniszterhez*) és a dokumentarista játékfilm (*A mi földünk*).²⁴

Annak érdekében, hogy a filmeket az ideológia és a kor képzetei alapján elbeszélte történetkonstrukcióként vizsgálhassam, elsősorban társadalomtörténeti jellegű kérdéseket tettem fel a közösségen belüli konfliktusokra, a hős és antihős attitűdjére, szövetkezetekhez fűződő viszonyára, valamint maguknak a téészeknek a sorsára vonatkozóan. A kérdések megválaszolásához elsősorban a narráció és a dramaturgia elemzését helyeztem a középpontba.

52

Téma, időkeret, helyszín, konfliktus

Összesen hat filmről mondható el, hogy igazán explicit módon igazodott az ideológiai történetváz által kínált téészetematikához. A középpontba olyan, a politikai aktualitásokhoz kapcsolódó konfliktusokat állítottak,

mint 1. valaki a község lakói közül nem akar belépni a téészbe (*Felmegyek a miniszterhez*, *A mi földünk*); 2. mindenki belépett a szövetkezetbe, de az mégsem működik hatékonyan, a tagok között továbbra is ellentétek feszülnek (*Amíg holnap lesz*, *Fagyoszentek*, *Félúton*); és 3. valaki kilép a téészből és egyéni gazdaként próbál boldogulni (*Kálvária*). Első esetben a téész beindítása, míg a második esetben a felállított téész és „termelőszövetkezeti község” helyes irányítása, működtetése jelenti a filmek alapvető tétjét. Ezekben a filmekben a szövetkezet a paraszti lét színvonalának számíthat, a téészhez való viszony határozza meg az egyén helyét a társadalmi térben. A történetekben szükségszerűen összeesnek egymással az egyéni és a kollektív lét, s ez az opponenciapár kijelöli az értékek és normák két tengelyét: a kollektív (téész) a modern, haladó szellemet, míg az egyéni az elmaradottságot szimbolizálja. Látszólag e filmek próbáltak leginkább igazodni az ideológia által kínált történetvázhoz, számos hasonlóságot mutatnak, ezeket a továbbiakban tematikus (téész-) filmeknek fogom nevezni.²⁵ Cselekményükben a konfliktust minden esetben a téészhez fűződő viszony határozza meg.

²³ A *Megszállottak* határozható meg egyedül szerzői filmként.

²⁴ *A mi földünk*höz hasonló szociográfia alaposságot és még bátrabb szókimondó szellemiséget hozott a paraszti világ ábrázolásában a hatvanas évek egyik csúcsteljesítményének számító Kósa Ferenc film, a *Tízezer nap* (1967).

²⁵ Bíró Gyula a karakterábrázolás alapján e filmeket (*Félúton*, *Amíg holnap lesz*, *Felmegyek a miniszterhez*) „új-sematikus” filmek-

A felálló és működésüket éppen elindító szövetkezetek hősei, a téeszelnőkök: Zágón Mihály (*Amíg holnap lesz*) és Czimer András (*Fagyoszentek*), azért kerülnek szembe a falu egyes lakóival, mert azok nem hajlandók kollektív módon folytatni a munkát, a *Felmegyek a miniszterhez* alapkonfliktusa pedig éppen a hős és az őt mindenáron beszervezni próbáló szövetkezeti vezetők között húzódik.

A szövetkezet csak az események díszletét jelenti a *Záporban*, ahol a falu hölgyei körében igen népszerű téeszelnök beleszeret a volt nagygazda, Pató feleségébe. A filmben a magánéleti, szerelmi szál a domináns, annak háttérét ugyanakkor az ideológia által kínált téeszörténet jelöli ki. Pató, a volt nagygazda a téeszbe ugyan belépett, de a feleségét elnyomó, zsarnoki mentalitását nem tudja maga mögött hagyni, ami végül a felesége elvesztését okozza. A tematikus filmekkel ellentétben a *Dúvadban* nem a szövetkezet áll a középpontban, hanem a téesztől minden tekintetben önálló erőt képviselő címszereplő, Ulveczki Sándor. Személyében nem az elmaradottság, hanem egyfajta ősi paraszti erő kel életre, és kerül szembe a szövetkezet világával: Ulveczki megpróbálja erővel visszaszerezni korábbi szeretőjét, Zsuzsit, aki kettejük szerelmi viszonya óta már a szövetkezeti titkár (János) felesége lett. Miután sem a szövetkezet, sem János nem képes megfékezni Ulveczkit, végül Zsuzsinak kell végeznie vele.

A téesztematikától legmesszebb a *Megszállottak* konfliktusa áll. Itt az egyén kontra közösség dilemmájával szemben az egyéni boldogulás lehetősége jelenti a fő kérdést, ami két ambiciózus fiatalember, Bene László (a fővárosból vidékre érkező hidrológus) és Kecskés János (a helyi állami gazdaság igazgatója) bürokratikus rendszerrel vívott küzdelmein keresztül bontakozik ki. A két hős cso-

dába illő módon vezet talál a sivatagos tájon, de az állam rugalmatlan gépezetében nem tudják végigvinni az álmot, hogy kutakkal töltsék meg a kies vidéket.²⁶

A filmek cselekményének időkerete egyetlen kivétellel jelen idejű,²⁷ az 1958 és 1962 közötti időszakokkal foglalkozik. Míg az időkeret a jelenbe sűrítette az elbeszélést, a térkezelés kitágította azok térbeli dimenzióját. A cselekmény legtöbbször egy névtelen, átlagos vagy fiktív magyar faluban játszódik, amely bármelyik lehetne az országban.²⁸ Ezzel a megoldással a filmek azt az érzetet keltik, hogy a néző az egyszeri valóságtól elemelt, általános érvényű történet tanúja, ami ugyanakkor kizárólag az 1958 és 1962 közötti időszakra érvényes. Ezzel egy olyan absztraháló burkot emelnek a narratíva köré, melyet alapvetően az ideológia határozott meg, de amely burokba a kor emberének képzei, valóságról alkotott tapasztalatai mégis képesek betörni.

Karakterformák, motivációk, értékek

A szocialista ideológiai történetváz még mindig osztályalapú karaktermintákat és osztályhelyezethez kapcsolt motivációkat kínált. Ez az osztályszemléletű karakterizáció kizárólagos volt az ötvenes évek tematikus filmjeiben: a kulák mindig fondorlatos, megpróbálja egymás ellen fordítani a falu lakóit és felbomlasztani a szövetkezetet (*Tűzkeresztség, Vihar*), a középparaszt ingadozik, végül azonban nem paktál le a kuláksággal, hanem a szövetkezetet választja (*Tűzkeresztség*), az öntudatos, kommunista figura (téeszelnők a *Tűzkeresztségben*, tanácsitkár a *Viharban*) pedig az igazság bajnokaként képes elnyerni a falu közösségének támogatását az ellenséggel szemben.

nek titulálta, ahol „művészi értelemben vett emberképről nemigen beszélhetünk, legfeljebb bálványképről” (Bíró Gyula: *A magyar film emberképe 1957–1985*. Lakitelek: Antológia Kiadó, 2001. p. 28.). A leegyszerűsítő képpel szemben árnyaltabbnak tartom Gelencsér Gábor érvelését, aki az átmenet filmjeiként tekint az 1954 és 1962 között született filmekre, ahol a hangsúly egyre inkább a politika-társadalom felől a magánélet felé tolódik el (pl. a *Zápor* esetében), de még hordozza magán a szocialista realizmust idéző karakter- és konfliktustípusokat. (Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Metropolis, 2015. pp. 111–114.)

26 A *Megszállottak* mellett a *Zápor* és a *Dúvad* sem sorolom tehát a tematikus téeszfilmek közé, amelyek képesek kitágítani azt a horizontot, amiben a kor a társadalmi változást érzekelte és értelmezte.

27 A Sarkadi Imre *Tanyasi Dúvad* című novellájából készült *Dúvad* 1953-ban (a kollektivizálás második hullámának idején) játszódik.

28 A *mi földünk* az egyetlen film, ami egy ma is létező – egykori Győr-Sopron – most Győr-Moson-Sopron megyei településen, Sokorópátkán játszódik.



Dúvad
(középen: Bessenyei Ferenc)

Míg a kora kádárizmus filmjei a témát, konfliktusokat illetően erősebben igazodtak az ideológiai történetvázhoz, karaktereik megrajzolásánál számos film eltért az ajánlott készlettől. Különösen látványos, hogy a filmek többségében a hős szemben áll a szövetkezeten vagy legalábbis kívül áll azon. A *Felmegyek a miniszterhez* Balogh Bódogja ragaszkodik az egyéni élethez, és a szövetkezettel szembeni ellenállás egész tárházát mutatja be nagyon szellemesen. A nyitójelenetben az agitátorok érkezésekor Balogh Bódog halálra váltan fekszik az ágyában, kezében gyertyát tartva. Miután az agitátorok leróják kegyeletüket és elvonulnak, a hős nagy hévvel hozzákezd várva várt töltött káposztájához – majd miután a beszervezők egy szóra visszatérnek, sietősen, csizmában és maszatos bajusszal újra beleveti magát haláltusájába. A figurával a film képes a szövetkezettel szembeni ellenállás szellemes, humoros attitűdjét megmutatni, jóllehet Balogh Bódog rebellizmusa szatirikus éllel van ábrázolva, ahol az egyéni parasztsághoz való ragaszkodás idejétmúlt, mulatságos dacosságnak hat. Az

erőszakos agitációval szembeni ellenállás központi eleme *A mi földünknek* is, ahol egy kis Győr-Sopron megyei falu lakói a helyi (mint kiderül, nem hivatalosan kiküldött) erőszakos agitátor ellen protestálva, egységesen a közeli dombra vonulnak.²⁹ A rendező az ellenállást humánusabb módon ábrázolja, a közösség jogosnak tekinthető reflexeként az erőszakossággal szemben.

A szövetkezettel szembeni, ha nem is ellenálló, de mindenképpen attól független, autonóm erőt jelent Ulveczki Sándor, a *Dúvad*. A film hőse a nyers, „osztönös” paraszti erő szimbóluma, már a film kezdőjelenetében hatalmas erejéről tesz tanúbizonyságot: egy vélhetően átmulatott éjszaka után egy üveg pálinkát lehúzva, hátán egy kossal átugrat lovával egy magas kerítésen, majd az ünneplő tömeg közé lovagol, hogy aztán a fogadásból így elnyert kost azonnal megfőzze pörköltnek.

A *Felmegyek a miniszterhez* és a *Dúvad* cselekményének alakulását a két karakteres hős, egyben antihős³⁰ tet-

29 Magyar József filmje számos olyan társadalmi viselkedésmódot ábrázolt, amelyek az agitációval szembeni ellenállás formáiként ténylegesen megjelentek a korszakban, így az említett elvonulás, az elrejtőzés vagy a kármentés (ingóságok elrejtése). Az agitációval szembeni individuális és kollektív ellenállás különböző formáit Farkas Gyöngyi vizsgálta több nyírségi faluközösség mintáján keresztül. (Farkas Gyöngyi: *Lázadó falvak – Kollektivizálás elleni tüntetések a vidéki Magyarországon*. Budapest: Korall, 2016. pp. 1951–1961.)

30 Újabb példa az összetettebb karakterábrázolásra, hogy a hősök már jellemzően nem sematikusak, értékeik és gyengeségeik egyaránt megmutatkoznak.

tei határozzák meg, a szövetkezet vezetői szerencsétlenül sodródnak az eseményekkel, nincs valódi tekintélyük és befolyásuk, hogy kezükbe vegyék az irányítást, mindkét filmben igencsak szerencsétlen, tutyimutyi és igazi karakter nélküli társaság benyomását keltik.³¹

A *Megszállottak* két hősenek sorsa kijelöli a hatalmi renddel való szembenállás árnyaltabb horizontját, ahol az nem az alkalmazkodás dacos elutasítása vagy az erőszakra adott ellenállási reakcióként jelenik meg, hanem éppen az alkalmazkodás és a hatalommal való együttműködés lehetetlensége hordozza. A hősök nem tudatosan állnak ellen a rendszernek, mert az sértené egyéni érdekeiket, azért kerülnek szembe vele, mert a rendszer működése ellehetetleníti, hogy egyéni képességeknek megfelelően és egyéni felelősségükhöz mérten jobba tegyék az őket körülvevő világot.

Az új paraszti világrénddel szembeni ellenállás különböző módokon jelent meg a filmekben, ugyanakkor a társadalomkritika és a rendszer finom kritikája nem válhatott rendszerkritikává, fel kellett oldani a feszültséget. Balogh Bódognak szembesülnie kellett a termelőszövetkezet hatalmas komlóföldjeivel, a sokorópátkai faluközösségnek végül hallgatnia kellett az emberi szóra, a homokos tájra oda kellett érnie a megváltó pártvezetőnek, és valakinek le kellett számolni Ulveczkivel is, ha már a szövetkezet nem tudta megvédeni a közösséget.

Kissé meglepő módon a tematikus filmek között is az egyik legélesebb ideológiai üzeneteket megfogalmazó *Kálvária* hőse (Ferenc) is egy kívülálló figura, az egyetlen olyan főhősünk, aki kilépett a szövetkezetből. Ferenc egyénileg gazdálkodó apósát és családját akarta segíteni,

gyorsan kiderül azonban számára, hogy apósa önző, harácsoló, családját kizsákmányoló önkényúrként viselkedik, ez a szembesülés egyre jobban eltávolítja tőle, egészen a történet végső jelenetéig, mikor Ferenc várandós feleségével és anyósával együtt végleg elhagyja zsarnok apósát.

A „kívülálló” mellett a filmek másik jellegzetes – immáron az ideológia elvárásainak megfelelő – hőstípusa a téeszelnök. Karaktere elsősorban a tematikus filmekben jelenik meg (*Amíg holnap lesz*, *Fagyösszentelek*, *Félúton*), de a *Záporban* is találkozunk vele. Az téeszelnök-figurák számos közös vonást mutatnak mind megjelenésükben, mind attitűd és motivációk terén. Az elnökök megjelenését, fizimiskáját egyfajta macsóság jellemzi: fiatalos – Szilágyi Gábor lényegre törő megfogalmazásában – „vonzó férfiak, a nők szeretik őket, [...] motoron járnak”.³²

A szövetkezettel kapcsolatos attitűdjük is viszonylag egységesnek mondható. A *Tűzkeresztység* keménykezű, sokat megélt ('45 előtt is kommunista mozgalom) elnökéhez képest fiatalon, homo novusként kerülnek a mélyvízbe. Egyikükről sem mondható el, hogy a szocializmus lelkes híve lenne, valójában csak a történelmi pillanat, a véletlen sodorta őket ebbe a helyzetbe. A hősök kezdeti bizonytalanságát jól illusztrálja Zágon Mihály frissen megválasztott elnök (*Amíg holnap lesz*) első „beszéde”, aki nagy meglepődésében annyit bír mondani az izgatott szövetkezeti tagoknak: „Hát akkor megpróbáljuk.” A *Félúton* Madarász Danija sem teljesen önszántából kerül a szövetkezet élére, őt a korábbi nagybirtokos nagybátyja választja meg azért, hogy aztán büntetlenül gazdagodhasson tovább a téesztagok tudta nélkül.³³ A vonzó agglegény Miskeit (*Zápor*) sem a paraszti világ szocialista átalakítása

31 A *Dűvad* esetében ez még erősebben érzékelhető, hiszen itt a szövetkezettel szemben nem az elmaradottnak ábrázolt zsupori paraszti mentalitás áll, hanem egy ősi, mindent elsöprő – jóllehet pusztító – erő. A minisztériumi, dramaturgiai vezetők is érzékelték ezt a kedvezőtlen relációt, a film előzetes cenzurális átalakításai során próbálták a szövetkezet vezetőit erélyesebbé és határozottabbá formálni, akik ha megállítani nem is tudják, legalább határozottan képesek elítélni Ulveczki viselkedését. Ahogy egy Horváth Mártontól Fábri Zoltánnak küldött levél tanúsítja, két, már kész jelenetet (a téeszbál és a szövetkezeti iroda jelenetét) utólagosan át kellett alakítani, a téesz vezetőit mindkét esetben karakteresebbé tenni, hogy ellensúlyozzák valahogy Ulveczki figuráját. A stúdióigazgatótól a filmrendezőnek küldött javaslatról készült dokumentum a Politikatörténeti Intézet levéltárában Horváth Márton személyes iratai között maradt fenn. (IV. 991.f. 97.)

32 Szilágyi Gábor: *A magyar társadalom filmen 1957–1972. Viselkedésminták és konfliktusok*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1977. pp. 232–233.

33 A Galgóczi Erzsébet regénye alapján készült film ezen a ponton az ötvenes évek sematikus filmjeinek cselekményszervezési elvéhez nyúl vissza. Nagyon hasonló konfliktus jelenti a *Vihar* sztóriájának alapját, ahol a fondorlatos kulák gazda és lánytestvére választja meg a kulákasszony férjét elnöknek. A csellel megválasztott elnök és családja persze nem veszi ki a részét a munkából, és csak élőszködik a közösségen.

motiválja: a korábban több szövetkezetet is jól irányító, de letelepedni sehol sem tudó elnököt a család és az otthon megtalálása vezeti.

A történetek a hősökhöz különböző értékeket, siker- vagy sikertelenség-narratívákat kapcsolnak. A homo novus tézeselnökök figurájához az „új kor” új kihívásaival szembeni önállóság, egyéni problémamegoldó képesség kapcsolódik értéként. Az méri meg teljesítményüket, hogyan képesek alkalmazkodni a megváltozott történelmi-társadalmi helyzethez, ami részben már független attól, hogy mit is gondolnak a szocialista társadalomról, ideológiáról. Az elnökök akkor hoznak jó döntéseket, mikor az új szellem jegyében felvállalnak valamilyen konfliktust, például Zágon Mihály, aki kimegy éjjel a viharba dolgozni, nem hallgatva anyja és felesége marasztalására, vagy Miskei, aki annak ellenére sem mond le Patóné szerelméről, hogy barátja (a tanácsi vezető) óva inti attól, hogy a téessel együttműködő és kiváló gazdának számító Pató feleségével kezdjen.³⁴

A hősök társadalmi-politikai kérdésekkel szembeni kezdeti semleges vagy akár szkeptikus attitűdje magában hordozta az ideológiai eszköztárból ismert *vívódás-ingadozás* ábrázolásának lehetőségét, bemutatta, hogyan válik a történelmi változás sodrába belecsöppenő figurából a kollektív élet meggyőződéses híve. A tézeselnök-figurák – az ideológia által kínált karakterfejlődési nyomvonalon haladva – a cselekmény során egyre jobban köteleződnek el a kollektív élet mellett. Fejlődésükhöz útmutatást a sematikus filmeket idéző mellékszereplők nyújtanak, mint a bölcs és megfontolt öreg tanácselnök (*Amíg holnap lesz*), vagy a volt tanácselnök lelkes, fiatal agronómus lánya (*Félúton*). A hősök jellemében mégsem történik olyan változás, ami a véletlenszerű, tudatlan erőkből képes lenne megteremteni az öntudatos közösségi szellemű embert. Czimer András (*Fagyoszentek*), a szövetkezeti vezetők legmotiváltabb prototípusa sem képes a közösség életébe erőszakosan beavatkozni, akarnok szellemiségét maga mögött hagyni, és a szocializmus felé legerőteljesebben

haladó Madarász Dani (*Félúton*) is csak „félúton van”, a kapzsi, zsupori régi paraszt és az új szellemű, öntudatos közösségi ember között.

Az egyénitől a kollektív életig vezető „fejlődési folyamatot” valójában azért érezhetjük kidolgozatlanak, mert maga a kollektív világ szelleme, jellege sincs tartalommal megtöltve. Azonkívül, hogy a közösségi érdek saját érdek fölé helyezése jelenti a modern élet legfontosabb értékét, nem sok mindent tudhatunk meg róla. A „új világot” végző soron kevésbé annak értékei és sikernarratívái, mint inkább a „régiből” ellenértékei és sikertelenség-narratívái jelölik ki. A sötétnek és elmaradottnak vízionált hagyományos paraszti világ sokkal kidolgozottabb karakterológiai és értékformákat mutat.

Ennek az elmaradott oldalnak a szimbolikus alakja az ötvenes évek kulákkfigurájának újraszabott változata: a magába forduló, kapzsi kvázikulák figurája.³⁵ A kvázikulák már inkább csak kártékony, mint ellenséges, a rendszer alapjait nem veszélyezteti, a falu közösségének ártani nem akar, egyéni céljait nem a közösség kárára próbálja elérni. A kvázikulák a kizsákmányoló kulákkal szemben önkizsákmányoló: saját magát, feleségét és családját hajszozza a munkába az utolsó leheletig. A figura emlékeztet az ötvenes évek sematikus antihőseire, ábrázolása azonban változatosabb, attól függően, hogy az adott film mekkora hévvel kritizálja az „elmaradott, régi világot”. Humánusabb a *Zápor* és a *Felmegyek a miniszterhez* kvázikulákja. A *Záporban* Pató a szövetkezetbe belépett, volt nagybirtokos, aki tudásával és tapasztalatával segíti az elnököt. Elmaradottságát a házasságról alkotott elképzeléseiben ragadja meg a film. Patót semmilyen érzelm nem köti feleségéhez, akit a ház körüli teendők ellátására tart, és a szövetkezet női brigádjának vezetésére is alkalmatlannak ítél. Balogh Bódog a humanizált kvázikulák legkarakteresebb prototípusa, benne az egyéni gazdálkodáshoz való ragaszkodás nem az ellenség ravasz válaszaként jelenik meg, csupán a kisember bohózszerű ügyeskedéseként a történelmi szükségszerűség megkerülésére. Ezzel együtt a film Balogh

34 A filmek összetettebb karakterábrázolását mutatja, hogy a sematikus filmekhez képest a hősök döntéseit, tetteit nem kizárólag a társadalmi tények (szövetkezet helyzete) határozzák meg, arra már magánéleti konfliktusaik és dilemmáik is alapvető hatással vannak.

35 A filmek ebben az esetben sem az ideológia iránymutatásának megfelelően jártak el, hiszen a párt narratívája szerint az ötvenes évek végére a „kulákkérdés megoldódott”. Itt érdemes szétválasztani azokat a filmeket, ahol nyilvánvalóan nem is volt cél egy új ellenségkép kidolgozása (*Megszállottak, Dúvad, Zápor, Felmegyek a miniszterhez*, részben *A mi földünk is*) és azokat, ahol vélhetően csak nem sikerült ezt a karaktert előállítani, csak egy meglévőből meríteni (*Kálvária, Félúton*).

Bódogot egy letűnt kor maradványaként állítja a néző elé, akinek bukdácsolását mulatságos végigkövetni.

A legszélsőségesebben ábrázolt zsupori kvázikulák figurája Tóth Sándor (*Kálvária*), aki a sikeres üzlet utáni koccintást követően is felszámolja az elfogyasztott bor árát, a film zárójelenetében pedig, amikor a várandós lánya leesik a szalmabálákkal megrakott kocsi tetejéről, csupán a törött kocsirudat siratja, aminél „*jobb kocsirúdja biztos nem lesz már.*” A dráma tetőfokán kissé komikumba forduló jelenet végén mindenki elhagyja Tóth Sándort, és vele együtt a bukásra ítélt egyéni világot. Az ő figurája is különbözik azonban a régi kulákformától, maga is keményen dolgozik, nem foglalkozik a falu közösségével, nem mások megrontása, csak saját gyarapodása hajtja előre. Az önkizsákmányolás több filmben is „régii paraszti” mentalitás szimbolikus formájaként jelenik meg, olyan elemeken keresztül, mint az életen át tartó spórolás, vagy a földhöz való kérelmelhetetlen ragaszkodás, ami a saját és a család munkarejének további önkizsákmányolását eredményezi.³⁶

Az „elmaradottságot” a filmek nemcsak egyes karakterekhez, de különböző intézményekhez is kapcsolták, elsősorban – az eszmei alapvetésnek megfelelően – az egyházhoz és a családhoz. A vallásosság a filmekben együtt jár az egyéni érdek felsőbbbségével, és az „új rend” legfontosabb alappilléreinek, a munkának az elutasításával. Zágón Mihály téveszelnök várandós felesége együtt él Mihály anyjával. Az anya vallásossága az önző és maradi lét attribútuma. Sikerül elérnie, hogy az asszony ne menjen el kórházba, hanem otthon szülje meg gyermekét, és hogy egész nap ágyban fekdjön a terhesség alatt. Ennek hatására olyannyira legyengül, hogy egy udvaron átvirrasztott viharos éjszaka következményeként – a film végén – meg is hal. Az anya (szimbolikusan a vallásosság) fő bűne, hogy a kollektív munkát nem képes önző érdeke elé helyezni. Folyamatosan ágál Mihály elnöksége ellen, majd a sorsdöntő éjszakán, mikor a vihar a szövetekezt állatait fenyegeti, marasztalja Mihályt, hogy inkább maradjon otthon ahelyett, hogy a kötelességét végezné a mun-

kában. A legtöbb filmben a család is jellemzően negatív konnotációban jelenik meg, egyfajta kényszerítő erőként, ami konzerválja a „hibásan” megkötött kapcsolódásokat, és amiből szinte lehetetlen kilépni. Egyes filmek éppen arra próbálnak példát nyújtani, hogyan lehetséges a megmerevedett kötelékeket feltörni. „*Amit rosszul kötöttek, annak szét kell szakadnia*” – fogalmaz Miskei a *Záporban*, és jövendölése valósággá is válik, mikor Patóné minden bátorságát összeszedve elhagyja férjét.³⁷

Elbeszélés- és cselekményminták, fordulatok

A téveszfilmes kánon a tematikai alapon túl a filmekben rendre visszatérő elbeszélési és cselekménymintákban mutatkozik meg. E minták – szemben a karakterológiai vagy hangulati elemekkel – döntő része már egy meglévő eszköztárból lett kiválogatva, amit azonban nem az ideológiai történetváz, hanem az ötvenes években készült téveszfilmek és -irodalom kínált. Az igazán figyelmes mozinézőben az a gondolat is megfogalmazódhatott, hogy a hatvanas évek tévesztörténetei is Urbán Dezső íróasztalán születtek. A legfontosabb, visszatérő cselekményminták a filmekben a téveszbál, a természeti csapás és a fiatal agronómuslány érkezése. Mindhárom cselekményelemnek a szűzsé előremozdításában van döntő szerepe, elfedve a sztoriban húzódo hiányokat.

A téveszbál az ötvenes évek téveszfilmjeinek is visszatérő cselekménymintája volt, mind a négy filmben (*Tűzkeresztység*, *Vihar*, *Hintónjáró szerelem*, *Körhinta*) hangsúlyos szerepet kap. Funkciója, hogy egy térben gyűjtse össze a történet összes szereplőjét. Az egyre gyorsuló, pörgő ritmussal, a homlokon legördülő verejtékcseppekkel a drámai feszültség is egyre növekszik, míg eléri a csúcspontot. Ebben a csúcspontban a mélyen feszülő konfliktusok törnek felszínre: kiderül a kulákasszony fondorlata (*Tűzkeresztység*), vagy a tiltott szerelem (*Körhinta*).³⁸

A mind dramaturgiai, mind filmnyelvi szempontból jól bejáratott formula a vizsgált filmekben már inkább a

36 Talán ezen a ponton kerül az ideológia a legnagyobb önellentmondásba, hiszen a legfontosabb ideáját, a kemény munkát mutatja elmaradottnak, önzőnek.

37 A család béklyóként jelenik meg más filmekben is (*Amíg holnap lesz*, *Kálvária*).

38 Kivételt jelent a *Hintónjáró szerelem* téveszbáli jelenete, ahol – az egész film könnyed, meseszerű hangulatának megfelelően – a bál inkább a játék és humor színhelye, ahol a falu fiataljai megtáncoltatják a lányát szigorúan ellenőrző asszonyt, hogy a lány végre szerelmével tölthesse egy kis időt.



Amíg holnap lesz
(Sinkovits Imre, Agárdy Gábor)

történetekben lévő hiányok pótlására, valamint a faluközösség elmaradottságának ábrázolására szolgál. Az *Amíg holnap lesz*ben a fiatal agronómusnőt, a *Fagyoszentek*ben a falu cigányemberét alázta meg a közösség a mulatság közben. A leleplezéssel tehát nem az ellenség valódi arca válik láthatóvá a közösség számára, hanem éppen a közösség valódi arcáról hullik le a lepel, tovább növelve ezzel a távolságot a tudatában már távolodó elnök és a falu tagjai között.

Különösen érdekes funkcióváltáson megy át a természeti katasztrófa visszatérő cselekménymintája is az ötvenes évek filmjeihez képest. A *Vihar*ban a természeti csapás a film elején következik be, annak hatására kezd felszínre kerülni a téeszelnök és a kulákok fondorlata,³⁹ és kezd rádöbben a közösség, hogy a boldog kollektív élet kizárólag a belső ellenség legyőzése után következhet be. Ezzel szemben az *Amíg holnap lesz* és a *Fagyoszentek* természeti csapásai (vihar és talajmenti fagy) a filmek utolsó harmadában sokkal komolyabb szerepet játszanak a cselekmény beindításánál, gyakorlatilag kipótolják a cselekményvezetésben mutatkozó hiányt, és önmagukban oldják meg a konfliktust. A filmek végére úgy tűnik, hogy a két téeszelnök többszöri kísérlet után sem képes kibékí-

teni és munkába állítani a közösség tagjait – a természeti csapás viszont szembesíti az embereket azzal, hogy az értékeket csak közös munkával képesek megvédeni. Szemben a *Vihar* cselekményével, ahol a természeti csapás ráirányítja a figyelmet a problémára, ami aztán a kollektív szellem és osztályharcos tudatosság kialakulásához vezet, e filmekben a kollektív szellem kialakulása helyett maga a természeti katasztrófa egyesíti a közösséget – legalábbis egy éjszaka erejéig.

A fiatal és vonzó agronómusnő jelenlétére is találunk precedenst (például a *Vihar* gépállomás-igazgatónőjében), azonban a szerep, amit a cselekmény alakításában betöltenek, egyedinek mondható. Mindkét esetben (*Amíg holnap lesz*, *Félúton*) az agronómusnő lesz a zsinórmérték a főhős (Zágon Mihály és Madarász Dani) karakterfejlődésében: azáltal, hogy a hős elkezd elfogadni és tisztelni, hogy a nő a munkában és a vezetésben egyenrangú társa tud lenni, idővel elkezd kiemelkedni az „elmaradott, patriarchális gondolkodású” közegből. Az agronómusnő mellett így a téeszelnök is az új világ hírmondójaként jelenik meg, miközben mindkét film azt sugallja, hogy köztük legfeljebb plátói szerelem gyűlhat, a munka mindig elsőbbséget élvez az egyéni érzésekkel szemben is.

³⁹ A vihar után az elnök be akarja szántani a jelentős károkat szenvedett gabonát, majd felvenni érte a biztosítási összeget, így szembe kerül a munkát felvállalni kész paraszttal, élükön a fiatal párttitkárral.



Félúton
(Szirtes Ádám,
Gyöngyössy Katalin)

Hangulat, végkicsengés

Szemben a karakterábrázolással és a cselekménymintákkal, a filmek hangulata és végkicsengése igazán egyedi és karakteres képet mutat. Az ötvenes évek sematikus tévesfilmjeit (*Tűzkeresztység*, *Vihar*) még a hurráoptimizmus jellemezte: az osztályharc súlyához mérten drámai stílusban beszéltek el a falu és a kollektív élet győzelmét. Az átmenet '53 és '56 között készült filmjei (elsősorban a *Hintónjáró szerelem*, kisebb részben a *Körhinta*) pedig mesészerű könnyedséggel emelték a szerelmet a társadalmi távolságokat lebontó magaslatra. Esetükben az osztályharc és a szerelem is olyan erővel bír, melynek révén a közösség képes levetni béklyóit, létrehozni egy „új világot” tükröző harmonikus közösséget. A korai kádárizmus rugalmas ideológiája bár beengedte narratívájába a rendszer fejlődéséből adódó problémákat (szövetkezeten belüli feszültség, helyenként erőszakos agitáció), de az ideológia történetében mutatkozó problémák – a direktívák szintjén, ahogy láttuk – mégis megoldódnak, és elvezetnek a diadalmas végkifejletig.

A korai Kádár-korszak filmjeiben egyik ötvenes évekre jellemző narratíva és hangulat sem köszön vissza. A cselekmények hangulatát sötétebb, melankolikusabb tónus jellemzi, végkicsengésükben nem a harmonikus jelen és reményteli jövőkép, hanem mély bizonytalanság

sugárzik. A filmek narrációjának atmoszférateremtő expozíciója is ezt a hangulatot vezeti be, mint a *Megszállottakban* a sötét városi utcán komótosan sétálgató hős. Az *Amíg holnap lesz* nyitójelenetében a kamera nagytotálban pásztázza végig a falut, miközben borongós, misztikus zenét hallunk, majd a kép azonnal egy sötét belső térre vált, benne Zágón Mihály ágyban fekvő, várandós feleségével. A filmben később világossá válik, hogy a sötét, misztikus zene az elmaradott, szektás vallásosság sötét világával kapcsolódik össze. A *Fagyoszentek* is egy melankolikusabb kezdéssel indít, a sötét képen lassan kiviláglik egy motor lámpája, miközben a hős zaklatott, disszonáns belső monológját halljuk.

A sötétebb tónusú kezdést követően a történetek elindulásával már felcsillan az esély a harmonikus végkifejletre. Nagy reményekkel indul mind Czimer András (*Amíg holnap lesz*) hazatérése, mind Madarász Dani (*Félúton*) téveselnökké választása. A *Megszállottak* hősei számára is felvillan az esély a megváltásra, amikor vizet találnak a pusztaságban.

Az igazán érdekes azonban a filmek végkicsengése. Egyrészt a konfliktusok a felszínen megoldódnak: a közösség megvédi a javait a természet veszélyével szemben (*Amíg holnap lesz*, *Fagyoszentek*), az önző és zsugori egyéni paraszt elnyeri méltó büntetését (*Kálvária*) vagy mégis a szövetkezet mellett dönt (*Felmegyek a miniszterhez*), az em-

berszámba sem vett asszonynak sikerül kilépni elnyomó házasságából (*Zápor*), a gazdaság felvirágzik (*A mi földünk, Megszállottak*).⁴⁰ Másfelől viszont a fabula mögé nézve, a filmek végkicsengése mégsem a megszokott hurraóptimizmust sugallja, hanem a bizonytalanságot. Még a legélesebben ideologikus, sok elemében osztályharcos mozit idéző *Kálvária* és *Félúton* is mély kétségek között hagyja a nézőt, tragikus végkifejletével. A *Kálvária* zárójelenetében Tóth Sándor szenvedésében merülünk el: családját elhagyja, ő a teljes bukás pillanatában sem képes a törött kocsiórúdján túl látni. Nem tudjuk meg, túléli-e anya és gyermeke a megpróbáltatást. A *Félúton* végén Madarász Danit szűrt sebbel támogatják az autóba, az ő és a felbolydult falu története is a teljes bizonytalanságban ér véget.

Patóné és Miskei szerelme sem teljesül be a *Zápor* végén. Miután otthagyja férjét, Patóné felszáll a vonatra, ami újra elszakítja a főhőstől – nem tudjuk meg, visszatér-e valaha a faluba, ahol csak férjének szolgálója és az asszonyok rosszindulatú pletykáinak tárgya lehetett; és azt sem tudjuk meg, sikerül-e valaha a fiatalkorát a tanulásnak szentelő férfinak letelepednie és megtalálnia otthonát.

A természeti csapás egy éjszakára ugyan összekovácsolja a közösséget (*Amíg holnap lesz, Fagyosszentek*), de a közösségen belüli feszültségek feloldásáról nem biztosítja, a virágzó jövő ígéretével nem kecsegteti a nézőt. Különösen a *Fagyosszentek* atmoszférája erősíti ezt az érzetet. A feszültségeket a cselekményben maga a téveszelnők generálja, aki mindenáron át akarja vinni akarátát a szövetkezet tagjaiban. Viselkedése tehát éppen hogy nem egyesítő, hanem bomlasztó hatású, a történet végén nem is az ő többszörös utasítására vonulnak a földekre a falu lakói, hanem egymás példáját követik fokozatosan.⁴¹ A bizonytalanság érzését mélyíti el a zárójelenet is: Czimer András előre meredő, kétségekkel teli tekintettel néz bénultan maga elé. Az osztályharc (1950–53) és a szerelem (1953–55)

közösségformáló, összekovácsoló erejéhez képest egyetlen éjszaka jelentené a kollektív élet alapját.

A filmek, jóllehet képesek valamilyen választ adni az ideológia által is formált jelen problémáira, részben a már meglévő elbeszélés- és cselekménymintákból, részben újakat létrehozva, a jövővel kapcsolatban mégis bizonytalanságot, kétséget hagynak a nézőben.

Egy történet megszületésének / meg nem születésének háttere

A szocialista kultúra történeti elemzésében a rendszerváltás óta tartja magát egy vélekedés, ami normatív értékmérőként az ideológiától való függetlenséget vagy azzal szembeni ellenállást állítja. Eszerint az ideológiai simulékony-ság a filmek történeti és esztétikai relevanciáját csökkenti, egyben a „jó film” mércéjét is a kultúrpolitikai céloktól, elvárásoktól való eltávolodás jelöli ki, ezek a filmek hordozzák ugyanis a „valóságot” – az ideológiához igazodó filmeknek legfeljebb a hazugságait érdemes leleplezni. Ez a nézőpont abból a feltevésebből indul ki, hogy a diktatúrában létezett egy „társadalmi igazság”, mellette pedig az ideológia által konstruált hazug kép a valóságról, és a köztük lévő (utólagosan már könnyebben kimutatható) távolság a kor embere számára is nyilvánvaló volt. Ebből, a véleményem szerint félrevezető alapvetésből kiindulva kritizálták a filmtörténészek a tematikus téveszfilmeket is, amelyek nem érdemesek mélyrehatóbb elemzésre, csupán „párthatározat ízü” „politikai pamfletek” „a politikatörténet filmi megjelenítése” – ahogy az 1988-as Filmkultúra paraszti világot tematizáló számában a korszak játékfilmjeiről írták.⁴² Ezt a kritikai nézőpontot Báthory Erzsébet cikkének végén maga is kihangsúlyozza: az 1951 és 1961 között filmektől „hiába kérnénk számon a filmművészet va-

⁴⁰ Egyedül a *Félúton* fináléja igazán tragikus a hős bukásával.

⁴¹ Az első ember, aki elindul a földre, éppen az a volt módos gazda, akinek a lányát Czimer András mindenáron össze akarta házasítani a falu „cigányfiújával”. Az egyszeri belátás lesz tehát a fordulópont, ami végül elindítja a közösségi munkát, nem az elnöknek a közösség megszerzésére tett, kezdetben nagyon lelkes erőfeszítése.

⁴² A *Filmkultúra* 1988-ban jelentkezett egy a parasztság filmes reprezentációit elemző számmal, ahol már a szókimondó rendszerkritikus elemzési szempont van a középpontban. Az idézett részek két tanulmányban szerepelnek (Báthory Erzsébet: „A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás.” Parasztematikájú magyar filmek 1951 és 1961 között. In: *Filmkultúra* 24 (1988) no. 3. pp. 3–13.; Biró Gyula: Egy darab szegény emberiség. A múlt paraszti életének ábrázolása az 1945 és 1965 között készült magyar filmekben. In: *Filmkultúra* 24 (1988) no. 3. pp. 14–22.)

lódi autonómiáját.”⁴³ Bár magával az állítással aligha lehet vitába szállni, mégis azt az előfeltevést lehet kiolvasni belőle, hogy létezik autonóm, ideológiától független művészet – ez az ideál a paraszti világ ábrázolásában a két háború közötti, társadalom- és rendszerkritikus falukutató szociográfia. Ebből a perspektívából azonban szem elől tévesztenénk, hogy mind a valóság, mind az ideológia olyan konstrukciók, amelyek mindig egy adott szociokulturális és nyelvi közegben keletkeznek, és folyamatosan formálják egymást. A vizsgált filmek a legtöbb ponton valóban nem tükrözik a tézesítés hiteles történetét, azonban a maguk ellentmondásaival, kísérletező nyelvi- és képzetrétegeivel (hol pártos magabiztossággal, hol kétségekkel) hű lenyomatái a korai kádárizmus bizonytalan világának – jóval többet tükröznek, mint a politikátörténeti fordulatokat, noha azok megértésében is támpontot jelenthetnek. A zárórészben a tézesztörténet megteremtésének kulisszái mögé tekintek, megvizsgálva, milyen erőhatások formálták a filmek különböző rétegeit.

A filmekben megelevenedő téesz-narratíváknak számos különböző rétege mutatkozott meg a filmek elemzésénél. A filmek témaválasztásukban sok esetben az ideológia által kínált történetvázhoz igazodtak, a karakterábrázolásban viszont számos olyan figurával, motivációval találkozunk, amely egy változatosabb, színesebb társadalomképet mutat (akár téesszel szemben- vagy kívülálló figurákkal). Az ideológiai történetvázban mutatkozó és a cselekményben is érezhető hiányokat számos film a már meglévő cselekménymintákkal fedte el. A filmek negyedik, egyben legmélyebb rétege, ami az állandóságot jelentette⁴⁴, az a bizonytalanság, amely a filmek atmoszféráját és végkicsengését alapvetően határozza meg. A bizonytalanság légköre tükrözi a korszak súlyos változásaival küzdő társadalom rezdüléseit, egyben rávilágít a korai kádárizmus ideológiájának bizonytalanságára is. Ez az a pont, ahol az egyéni tapasztalatok és világról alkotott elképzelések képesek voltak bejutni az ideológia által emelt burokkba, ami a történeteket szegélyezte. A bizonytalanság különböző szintjei pedig

kijelölik a történet, a tudás megszületésének folyamatát. Az alábbiakban pedig e szintek megvilágításában a vizsgált filmek keletkezéstörténetét fogom röviden felidézni.

1956 novemberétől kezdve Kádár János vezetésével a párt megkezdte új ideológiai alapjainak lerakását. Ez nem egy lineáris, végig kontrollált folyamat volt – ahogy például a párthatározatok tükrözték –, hanem ellentmondásokkal teli, a kontinuitás-diszkontinuitás tengelyében mozgó változás: sokszor megjelentek a régi reflexek, míg az új alapok még képlékenyek voltak. Ez a bizonytalanság makroszinten a párt és a filmművészet viszonyában is tükröződött. A filmművészetre részben még mindig tudatformáló eszközként tekintett a politikai vezetés, miközben már nagyobb önállóságot is szerettek volna hagyni, hogy a korábban teljesen eluralt művészeti ág „saját lábára álljon”, és önállóan váljon a szocialista tudat megformálójává. Ez az ellentmondás a filmekben is érezhető, amelyek kevés kivétellel lényegében a művészeti alkotás és a tudatformáló médium szerepei között maradtak.

A bizonytalanság lényegében minden szinten abból fakadt, hogy nem volt egyértelmű, a rendszerben mi is lesz pontosan az ideológia szerepe, tartalma és természete. Míg az ötvenes években egyértelmű volt, hogyan kell a társadalmat ábrázolni, és az is, hogy a „valóság” megnevezése kizárólag a párt privilégiuma, az átalakuló rendszerben bizonytalanra vált az ideológia tartalma: hol vannak a „mai valóság” határai, hol ragadható meg a közvetíteni kívánt tudás forrása, azt pedig hogyan sajátíthatja el a művész. Az 1958-as kultúrpolitikai irányelvek még a művész és a társadalom közti párbeszédet helyezték a középpontba, hogy a „művészek szoros kapcsolatot teremtsenek dolgozó népünkkel, ismerjék annak mindennapi életét”, ami ugyanakkor nem támaszkodhat „púztán élményekre”, például „alkalomszerű üzem- vagy falulátogatásokra”.⁴⁵ Az MSZMP KB Kulturális Osztálya 1960-ban az irányelvet még úgy értelmezte – éppen a *Kálváriával* kapcsolatos kritika részeként megfogalmazva – hogy a filmeseket úgy lehetne jobban „hozzáigazítani az élethez”, ha „legalább

43 Báthory: „A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás.” *Parasztematikájú magyar filmek 1951 és 1961 között*. p. 13

44 A vizsgált filmek alapján úgy látszik, hogy a korszak filmművészetében nem fokozatosan bomlott le a sematizmus és az ideológia által formált történetváz beépítésének folyamata. Ékes példa a *Megszállottak* és a *Felúton* párosa. Míg előbbi 1961-ben már egyértelműen a sematikus jegyek lebontása és a társadalomábrázolás egy új, hatvanas évekre jellemző útja felé mutat, az 1962-es *Felúton* még erőteljes sematikus-osztályharcos elemeket tükröz. A változásnak e folyamata tehát nem lineáris.

45 Vass (ed.): *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei*. p. 258.

néhány napra leküldenek őket egy faluba”,⁴⁶ ez a kutatómunka lényegében a megtapasztalt valóság ideológiához igazítását szolgálta volna. Ezzel szemben a PB 1961-es filmművészetről szóló ülésén már teljesen elvetették, hogy „a művészek élettel való kapcsolatát kirándulások és ismeretlen célú tanulmányutak jelentsék”.⁴⁷ A párt olvasatában nem a falu és az üzem világa hordozta „a mai valóságot”, azt csak a kész alkotásokat ellenőrző rendszer egyik kontrollszintjeként képzelték el: „A Filmművész Szakosztály a gyárakkal együttműködve biztosítsa, hogy az elkészült filmeket üzemekben, falvakban minél több ankéton megvitatassák az alkotóművészek jelenlétében.”⁴⁸ Ezek a helyi kontrollbizottságok sem az „egyszerű munkásból és parasztból álltak”, hanem a helyi politikai és társadalmi szervek tagjaiból,⁴⁹ szélesebb társadalmi párbeszéd tehát sem a művész valóságészlelése során, sem a műalkotásra való reflexió során nem történhetett. A hatalom csupán egy modellezett társadalmi vitafolyamatot engedélyezett – még nem tudta elengedni a valóság megkonstruálásának privilégiumát, életismeretet várt el a művészekről, de ebbe a szubjektív tapasztalat vagy ideológiaértelmezés csak a párt objektívizált normáinak betartásával jelenhetett meg.

Annak ellenére, hogy a párt nem mondott le a történetmesélő isteni szerepéről, maga az elmondandó történet – abban az ideológia és a „valóság” szövevei – nem tudtak egységes narratívává összeállni, az alkotók és a kultúrpolitikusok számára bizonytalan volt, hogy hol végződik a valóság és hol kezdődik az ideológia. Galgóczi Erzsébet *Félúton* című regényéből készülő forgatókönyv dramaturgiai vitájának esete ékesen világít rá a problémára. A vitán Fehér Imre (filmkritikus) a birtokos paraszt (Limpár) ábrázolását túl sematikusnak, „kulákszerűnek” találta, az osztályharcos színezetű sematikus ellenségképpel szemben „valóságosabb” ábrázolást várt volna el, míg a pártvezető (Mók) karakteréből, aki gyarló-emberi tulajdonságokat mutat, a határozottságot, erőt hiányolta.

Az ellenségkép ábrázolásában tehát a valóságot kérte számon a sematikus-ideológiai képpel szemben, míg a vidéki szocialista vezető figurájában az ideológiai megformálást (erős, határozott, megingathatatlan) hiányolta a valóságos hibázó ember tulajdonságaihoz képest. Az elvárásoknak megfelelően átalakították a pártvezető figuráját, aki a regénnyel ellentétben a filmben képes a keményvonalas, dogmatikus elképzeléseiből engedni, attitűdje nem végig ellenséges Danival szemben, és a regénnyel ellentétben a pártvezető megtartja tisztességét: hezitálás nélkül utasítja el Limpár tisztességtelen ajánlatát az elnöki címre. Az ideológia és a „valóság” Dani karakterének átírásában is érezhető ellentmondásba került. A regényben határozatlan Dani éppen a mindennapi ember prototípusa lehetett volna, akit eleinte nem a szocializmus építése, hanem a „korhadó, középkori” falu felemelése vezet. Ez a kezdetben semleges és a történet végére is csak „félútig” jutó fejlődési folyamat csak úgy volt elfogadható, hogy a karakter múltjából kigyomláztak minden, ideológiailag kifogásolható elemet, így az ’56-os múltját (szemben a regénnyel, a filmben érezhető hangsúllyal ki kellett mondani, hogy neki ahhoz semmi köze), valamint egykori kapcsolatát a korábbi báróasszonnyal.⁵⁰

A bizonytalanság a történetek egyéni értelmezése közti ellentmondásokban is megmutatkozott, a régi reflexek szembekerültek az új értelmezési lehetőségekkel. Magyar József *A mi földünkjét* – amely film a szövetkezetesítés humánus egyben dokumentarista ábrázolásával könnyen az első reprezentatív tévesfilm lehetett volna – 1959-ben Egerben vetítették zártkörűen a helyi párt, tanács és tömegszervezetek vezetőinek. A film hatalmas sikert aratott, az elvtársak még a „szövetkezeti mozgalom” tényleges előremozdítására is hasznosnak, sőt szükségesnek tartották, ami szerintük „meggyorsítja a szervezést, a várakozási álláspontot megtöri.”⁵¹ A sikert követően egy veszprémi vetítésen tökéletesen ellentétes volt a fogadtatás, a vetítés után

46 MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályának jelentése a filmművészetről (1960) MNL 288f.33/1960/156.e.

47 MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26. MNL 288-5 f. - 245. ó. e.

48 MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26. MNL 288-5 f. - 245. ó. e.

49 *A mi földünk* egy 1959-es Heves megyei bemutatóján például a jegyzőkönyv szerint a film „írója, Magyar elvtárs, Párt, Tanács, Tömegszervezetek, Hivatalok meghívott vezetői” vettek részt. MNL 288f.33/1959./8.ó.e.

50 Galgóczi Erzsébet–Kis József: *Félúton* című irodalmi forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve. MNFA Ké. 191/11.

51 MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya – Feljegyzés „A mi földünk” c. film Heves megyei bemutatójáról (1959) MNL 288f.33/1959./8.ó.e.

– Magyar József szavaival – „*kitört a balhé*”. Hazugnak és revizionistának bélyegezték az alkotást, és betiltására tettek javaslatot.⁵² Ennek hatására a Központi Bizottság és a téészesítés (ekkor még) nagyhatalmú megmondója, Dögei Imre is megnézte a filmet, többek közt az ő javaslatára teljesen át kellett alakítani.⁵³ Lényegében mindenfajta feszültséget kihúztak belőle, a végére egy olyan idilli, harmonikus közös gazdaság képével kellett befejezni, ami végső formájában a *Megszállottak* ironikus zárójelentéhez hasonlatos. A film igazi tragédiája, hogy mire az átalakítások megtörténtek 1962-re, elvesztette ideológiai aktualitását, és csak nagyon rövid ideig volt műsoron, mindössze 29 000 néző látta.⁵⁴

Az elmesélendő történet tartalmának és az ideológia szerepének bizonytalanságából adódóan a hatalom által elvárt tudás átadása és tudatosítása sem mindig működött igazán hatékonyan. Több esetben is „nem megfelelő” tartalmú és időzítésű üzenetek ragadtak a filmekben, mint az ötvenes évekből ismert kulákfigura felidézése, ami az 1962-es *Felúton* alkotásakor már régen „elavult” ideológialelemnek számított vagy a téészből való kilépés kérdése 1960-ban (*Kálvária*) – „*furcsa dolog, hogy amikor a magyar parasztság többsége belépett, sőt beözönlött a szövetkezetbe, most arról láthatunk filmet, hogyan lép ki valaki a tsz-ből.*”⁵⁵ A jelenség a filmkészítés olajozatlanságára, egyben túlműködésére is utalhat, magyarázhatja a jelenséget, hogy a kultúrpolitikai vezetés nem volt képes tisztán artikulálni a társadalomról elgondolható „valóságot”, de arra is, hogy kultúra szereplői próbáltak még

az elvártnál is nagyobb, ütősebbet dobni, még jobban kiélezve a lehetséges téteket és ellentéteket.

A filmek által megszülető történetek normáit és értékeit részben a cselekménybe ágyazott ellentétpárok jelölték ki, amelyek ideológiai üzenetek közvetítésére is alkalmasak lehetnek volna. Ahogy Reinhardt Koselleck írja: bármilyen történet elbeszélése során szükségszerűen megjelennek bizonyos ellentétpárok, amelyek kijelölik a „*lehetséges történelmek időbeli alapstruktúráját*”.⁵⁶ A tematikus téészfilmek ábrázolásában a győztes-vesztes kategóriapárjához a modern-régi (vagy modern-elmaradott) párt kapcsolták. A filmek a „rég, elmaradott” oldal ábrázolásában kiaknázhatták a társadalomkritikai energiákat és lehetőséget. Kritika alá vették a szerintük modernizálódásra képtelen paraszti társadalmat, ami 1. még mindig erősen patriarchális jellegű, a nőekkel szemben elnyomó, 2. önkizsákmányoló, zsugori mentalitás, valamint 3. egy befelé forduló, munkát és a közösséget elutasító attitűd jellemzi. E „meggyökerezett” gondolkodásmódok és kötelékek konzerválásában a vallás mellett a családot tette felelőssé a korszak tematikus téészfilmje.

A pusztán ideológiai üzenet azonban itt valós társadalomkritikai szándékkal keveredik, e kettőt érdemes különválasztani. A patriarchális család képzete például korántsem volt minden valóság alap nélküli: létezett még falun az a gondolat, hogy a „*nő csupán segítőtársa a férfinak*”, „*kevesebb értékű, mint a férfi*”⁵⁷, a családfőtől, gazdától pedig „*mindenki függ és fél*” a családban, „*megüthet bárkit: feleségét, fiát, lányát, menyét, vejét, cselédjét*”.⁵⁸ Amit

52 Okkal valószínűsíthető, hogy a veszprémi „botrány” kiobbanásában része lehetett a hírhedt veszprémi keményvonalas kommunista bizottsági titkárnak, Pap Jánosnak (vagy körének), aki 1957-től töltötte be ezt a posztot.

53 A történetet egy Magyar Józseffel készült interjú alapján ismerjük, ami kéziratos formában maradt fent a Filmarchívumban. Beszélgetés Magyar Józseffel, a „Mi földünk” című film rendezőjével. 1972. MNFA Ké. 274/10

54 Összehasonlításképp a *Felmegyek a miniszterhez*-t közel másfél millióan látták. (Homoródy József (ed.): *A magyar film 1948–1963*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1964. pp. 173–181.) Ahhoz, hogy az első igazán konszenzusos (művészi, ideológiai és presztízszszemszögből is elfogadott) paraszti, csak részben téésztémájú film, a *Húsz óra* elkészüljön, a gyártási rendszer teljes átalakítására, az alkotási, ellenőrzési, irányítási folyamatok enyhítésére volt szükség, ez a film már egy másik korszak más képzeteit és céljait tükrözte.

55 MSZMP KB Tudományos és Kulturális osztályának jelentése a filmművészetről (1960) MNL 288f.33/1960/15.ö.e.

56 Koselleck, Reinhart: *Historika és hermeneutika. Vulgo* 5 (2004) no. 2. pp. 158–164.

57 A hagyományos („szocialista átalakítás” előtti) paraszti világot bemutató, kiemelkedően fontos néprajzi kutatásban Hofer Tamás és Fél Edit a Heves megyei település, Átány társadalmát vizsgálták. Hofer Tamás–Fél Edit: „*Mi, korrekt parasztok...*” *Hagyományos élet Átányon*. Budapest: Korall, 2010. p. 127.

58 *ibid.* p. 128.

ugyanakkor a társadalomkritika elhallgatott, az a család kohéziós, szociális biztonságot jelentő szerepe, amit a szűk családon túl a különböző (nemcsak vérségi) rokoni kapcsolatok nyújtottak.⁵⁹ A filmek a házassággal kapcsolatban is rátapintanak valós jelenségekre, nem volt ismeretlen például, hogy „azok a házastársak is, akik rosszul élnek, leginkább »beletörődnek a sorsukba«. Azon fáradoznak, hogy lehetőleg [...] a belső egyenlőtlenség ne kerüljön nyilvánosságra”.⁶⁰

Bármennyire is politikai célokat szolgált tehát az uralkodó ideológia, mégis megfogalmazhatott olyan társadalomkritikai érveket, gondolatokat és célokat, amit a korszak (ideológiával, rendszerrel szemben akár kritikus) embere is magáénak vallhatott, és amivel részlegesen akár ma is egyetérthetünk, mint amilyen a demokratikusabb házasság és családforma, vagy éppen a szolidaritásnak, a közösségi érdeknek az egyéni fölé helyezése. Ez is mutatja, hogy az egyéni értékek, célok, ha nem is a politikai rendszer egészével, de bizonyos értékeivel összetalálkozhattak, olyan filmek tükrözik ezt az összefonódást, mint a *Zápor* vagy a *Megszállottak*.

Számos filmben azonban a mélyebb szinten létező valóságmagokra is építő társadalomkritika ideológiai célokat szolgált, a még létező jelenségek kritikáját rendre politikai felhangokkal artikulálták, azt szükségszerűen a szövetkezetbe be nem lépő karakterekhez, az új játékszabályokat be nem tartókhoz kapcsolták. A paraszti világ évtizedek óta vágyott modernizációjának módját kizárólag a szövetkezeti rendszer és a magántulajdonról való lemondás útján láttatták.

Miközben az ellenséges oldal élesen (*Kálvária*, *Amíg holnap lesz*), olykor finoman (*Felmegyek a miniszterhez*) kidolgozott volt, addig a vele szemben álló „modern” világot nem igazán sikerült tartalommal megtölteni, az lényegében torzó maradt. A párt kifejezett problémaként értékelte az új rendszer ellenében boldogulni kívánó (*Felmegyek a miniszterhez*, *Megszállottak*) és az autonóm hősök

(*Dúvad*) jelenlétét: a „filmekben a negatív szereplőket, illetőleg a hősök negatív vonásait ábrázolják élettelen és művészi-en, a pozitív oldal ezzel szemben kidolgozatlan, kényszeredett és rendszerint defenzívában van.”⁶¹ Az ideológiai történetvázban lévő hiányokat – melyek az új társadalmi rend tartalmát adhatták volna (pl. milyen a kollektív élet, milyen a közösségi ember) – a tematikus filmek nem tudták tartalommal megtölteni, nem rendelkeztek a „jövő szocialista közösségének” víziójával. A hiányokból fakadó feszültség, konfliktus megoldására, elfedésére az ötvenes években sikeresnek számító cselekménymintákat használnak fel, így például a természeti katasztrófa közösségteremtő erejét. Ezt a megoldást a kortárs filmkritika több ízben számon is kérte: „Nem értjük, mi szükség van a tehéncorda értelmetlen meghajszolására, valamint nem világos az, hogy miért jelent ez megoldást a termelészövetkezeti léttől viszolygó falu életében. A megrendezett körülmények ugyanis csak látszatra kényszerítőek és így az első közös munka nem elég súllyal esik a latba ahhoz, hogy az emberekben ennek nyomán megmoccanó új felismeréseket igazolja.”⁶²

Ez a hiány tükröződik a „miért kell belépni a téeszbe” kérdés esetén, amire a filmeknek nincs pozitív válasza. A *Felmegyek a miniszterhez* meggyőzési jelenete tükrözi a tematikus téeszfilmek válaszát a kérdésre: mikor Balogh Bódog megkérdezi, miért kellene belépnie, az első válasz, hogy ez a „történelem parancsa”. A filmek lényegében nem mondanak többet annál, hogy a szövetkezetek megalakulása történelmi szükségszerűség, amiből az egyén nem vonhatja ki magát, mert vagy közneveltség tárgyává válik (*Felmegyek a miniszterhez*), vagy tragikusan végződik a sorsa (*Kálvária*).

A bizonytalanság mellett véleményem szerint éppen ebben a ki nem tölthető hiányban válik láthatóvá az, amit valószínűleg nevezhetünk. A filmek akár tudatosan, akár céljukk-al ellentétesen tudósítanak arról, hogy az a bizonyos „vívódás” és „meggyőződés” valójában nem ment végbe az emberek tudatában, a „szövetkezeti mozgalom” nem volt

59 ibid. pp. 163–178.

60 ibid. p. 159.

61 MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26. MNL 288-5 f. - 245. ó. e.

62 Idézet innen: Szombathelyi Ervin: *Amíg holnap lesz*. *Népszava* (1962. 05. 10.) p. 2. A *Fagyosszentekkel* kapcsolatban nagyon hasonló volt a vélemény: „Bármily megkapó is mozgóképnek mondjuk a fagyveszély ellen gyűjtött tüzek »csillagvilága«, majd a füstfelhőbe takarózott hajnali völgy – megfogatoszik, filmbeli szépségét veszti ez a szépség, ha képtelen vagyok elhinni, hogy ezeket a tüzeket az adott emberek adott és ábrázolt lelkiállapotukban csakúgyan meggyújthatták.” Rajk András: *Fagyosszentek*. *Népszava*. (1962. 11. 29.) p. 2.



Felmegyek a miniszterhez
(Páger Antal)

képes tényleges társadalmi mozgalommá válni, és míg társadalmi súlya az életmód, háztartás, munkaszervezet vonatkozásában igazán meghatározó volt, a tudat szintjén mégsem töltötte be messianisztikus célját, nem határozta meg az emberek gondolkodását, világról alkotott elképzeléseit:

„A falusi polgárok, a rájuk erőszakolt létfeltételek, társadalomszerveződési korlátok között egyszerűen nem vettek tudomást az átnevelésükre irányuló törekvésekről s többnyire visszavonultak a magánéletbe. Az apparátus által megálmodott »szocialista embertípus« eszméje a központi nyomás igen lassú enyhülésével, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján elvesztette jelentőségét. A megélhetés praktikuma jegyében az anyagi gyarapodásban sikeres ember vált – követendő – modellértékű karriercéllá.”⁶³

A számos ponton ideológiaizú filmek mélyén ez a valóságosság részben pont a hatalom által elvárt deheroizáló hangnem eredménye: a tutyimutyi téeszvezetés, a mélyvízbe dobott csetlő-botló téeszelnőkök, a bürokratikus zsákutcák az elvárt mindennapiságot sugallják, így viszont a szövetkezeti mozgalom tudati szinten való elültetésére,

társadalmi küldetéstudattá emelésére nem alkalmasak. Az antagonisztikus ellentétekre épülő politikai üzenetek (pl. barát-ellenség dichotómia az ötvenes évek téesz történeteiben) felbomlása, és az új társadalmi ellentétek ábrázolásának hiánya azt is megmutatja, hogyan esik szét a tudatformálás ötvenes években jellemző folyamata, és hogyan kezd a képernyőre kerülni egy mélyebb és hitelesebb társadalomábrázolás.

Ironikus módon a filmek által a társadalomról közvetíteni kívánt tudás tehát – egyfajta fordított önbeteljesítő jóslatként – éppen ellentétes képet mutatott magával a társadalmi folyamat valós alakulásával. A közösségteremtés, közösségért való munka és áldozat ígézetével szemben éppen a magánéletbe való visszahúzóódás zajlott le – a hatalom küzdelme a kívánt tudás társadalmisításáért valójában az elkerülhetetlen valóság elleni küzdelem volt. És nem kizárt, hogy az emberek közélettől való elfordulásában az is közrejátszott, hogy a korai kádárizmus érdemben nem tudott az ötvenes évekhez képest önálló, attól elhatárolható reményteli alternatívát és történetet megteremtteni.⁶⁴

63 Valuch Tibor: *Rekviem a parasztságért*. Debrecen: Határ Füzetek, 1988. p. 127.

64 Igaz ez a reprezentatív téesz történetek hiányára is. Mutatja a hatalom 1958 és 1963 között készült filmekkel kapcsolatos elégedetlenségét, hogy évekkel később a kultúrpolitika még mindig komoly erőfeszítéseket tett, hogy megszűlessen a kanonikus filmes téesz történet, ami Kósa Ferenc *Tízezer napja* lett volna. (erről ld. Varga Balázs: *Filmirányítás és -politika Magyarországon 1957–1963*. Doktori Disszertáció. Budapest: ELTE, 2008. pp. 133–136.)

Konklúzió

A kultúrpolitika részben a játékfilmekről várta el, hogy megteremtse a paraszti világ átalakulásával kapcsolatosan elvárt tudást, történetet. Jól mutatja a korszak ellentmondásos és bizonytalan jellegét, hogy a filmművészet ezt a célt egyszerre teljesítette is, meg nem is. Teljesítette, hiszen az elvártnak megfelelően már nem teljesen dogmatikusan, hanem számos ponton valóságosabbnak tűnően ábrázolta a társadalmat, és nem is teljesítette, mert a bizonytalanságban nem talált bizonyosságot, ami a szocialista jelenbe és jövőbe vetett hitet megalkothatta volna.

A vizsgált játékfilmek ennek a bizonytalanságnak nagyvonalakban kétféle lenyomatát adják. A filmek egyik csoportjáról elmondható, hogy a képes azt karakteresen, magabiztosan ábrázolni, megtalálva benne a humor (*Felmegyek a miniszterhez*) vagy éppen a drámai feszültség (*Megszállottak*, *Zápor*) kibontásának lehetőségét.⁶⁵ Míg a tematikus filmeknél a hiányban, e filmeknél éppen a bizonytalanság érzékelésében és az arra való mély, emberi reflexióban mutatkozik meg az, amit valóságnak nevezhetünk. Kétségtelenül e kategória legjelentősebb alkotása a *Megszállottak*, melynek ironikus zárójelenete önmagában is érzékletesen világít rá a hatalom céljainak, módszereinek ellentmondásosságára, és a film többi részével kontrasztba állítva a legtisztábban mutatja meg az ideológia és a „valóság” érzékelt distinkcióját. A filmek másik csoportja, jobbra a tematikus filmek, jobban igazodnak az ideológia által elvárt narratívához, érezhetően dolgoznak azon, hogy bizonyossággal töltsék ki annak réseit, de összességében (akár akarataik ellenére) mégis kétségeket, instabilitást mutatnak.

66

A változásban lévő társadalmi helyzetek és a szocialista jelen és jövő bizonytalanságának ábrázolását a korszakban a hatalom kritikával illette. Részben csalódottságot váltott ki a tekintetben, hogy a művészek „nem ismerik a mai valóságot”, ebből kifolyólag nem megfelelő témákat nem megfelelő időzítéssel vagy nem megfelelő karakterformák szerint ábrázolnak, miközben szimultán éppen a változékony világ valóságának ábrázolását várták volna el

a filmekről. A bizonyosságot bizonytalanságban. A szocialista kultúrpolitika viszonyulása alapvetően változott meg a hetvenes évekre, mikorra a nagy társadalmi téteket megmozgató, közben társadalmi bizonytalanságot sugárzó mozikkal egyfajta etalonnak számítottak – szemben a hetvenes évek már befelé forduló filmjeivel. A következtetés, amit Almási Miklós 1977-ben levont, retrospektíve világítja meg a hatalomnak a társadalom elképzelhetőségével kapcsolatos viszonyát a hatvanas években, egyben annak átalakulását. „Korábban [...] úgy éreztük, hogy a társadalmi fejlődés ábrázolását csak úgy lehet megvalósítani, ha a filmen belül a történet végére – megoldódnak azok a súlyos konfliktusok, melyekbe a hősök belekeveredtek, s amelyektől a társadalom maga is szenved. [...] Meg kellett tanulnunk, hogy a hős és a történelem olykor ellentétes utakon jár: a társadalmi fejlődés előremozdulását úgy is lehet ábrázolni, hogy közben a filmbeli hősök elbuktak, meghaltak, vagy vargabetűkbe kényszerültek.”⁶⁶ Ebben a perspektívában a bizonytalanság már a társadalmi fejlődés felé tett első lépésnek tűnt azáltal, hogy a nézőknek nem kész válaszokat ad bizonyos társadalmi problémákra, hanem csak elgondolkoztatja őket. Ez az elgondolkoztatás pedig éppen a korai kádárizmus azon célkitűzését szolgálhatta volna, hogy a művészet ne direkt politikai üzeneteken keresztül, hanem indirekt módon, gondolatok elültetésével formálja az emberek tudatát. Végül annak belátása, hogy nem a direkt ideológiai átfórálással lehet megteremteni a „szocialista embert”, vezetett el a tudatformálásnak egy új, láthatatlanul a bőr alá hatoló, sajátosan a kádárizmusra jellemző mechanizmusáig.

⁶⁵ Ebbe a csoportba lehet sorolni a *Felmegyek a miniszterhez*-t, a *Záport* és a kikényszerített átalakításokkal elhalványított drámai feszültség ellenére a *Dívadot* is.

⁶⁶ Almási Miklós: A magyar film tizenöt évének néhány tapasztalatáról – Tézisek és gondolatok a vitához. In: *Filmkultúra* 13 (1977) no. 6. p. 11.

Patrik Tamás Mravik

Certainty in Incertitude

Endeavours of Creating the Narrative of Collectivization in Early Kádár-Era Fiction Films

Patrik Tamás Mravik's essay analyzes the process of the creation of a complex narrative in fiction films about the most effective social transformation in the early Kádár era, the agricultural collectivization in rural Hungary. After the revolution of 1956, Kádár and the new leadership had to create a new, acceptable and sustainable character and narrative about socialism, about society and of course about themselves. One of the most essential part of this narrative – socially and ideologically as well – was the story of agricultural collectivization.

Fiction films from 1957 to 1965 thematizing the 'collectivization movement' reflect to a changing and contradictory era, where the ideologically created elements and the visions, experiences of society were competing for grasping *reality*. Although these movies have many different layers, the common feature is the uncertainty in the texture of the narrative, which ensues from the uncertainty of the meaning of 'reality', the ambiguity about the acceptable form of shaping this reality, and of course from the confusion of the changing sociocultural context.

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett témák

A KOREAI FILM 100 ÉVE

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 3.

KORTÁRS TÉVÉSorozatok

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

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

Babos Anna

A visszatérés motívuma a kortárs magyar filmben

A kortárs magyar film esztétikai és tematikus sokféleségében felvázolhatók tendenciák és közös motívumok. Ezek közül a külföldről, mégpedig elsősorban valahonnan nyugatról való visszatérés rendszeres megjelenése kiemelkedik konkrétságával, hiszen alapja a magyar társadalmat alapvetően érintő tapasztalat. A magyar film többek között ezzel a vándorlás-visszatérés-mobilitás motívummal csatlakozik a kortárs európai film egyik nagy témájához, erős állításokat fogalmazva meg a közép-kelet-európai kihívásokról. Jelen tanulmány célja ezen állítások vizsgálata, a jelenség különböző kontextusainak megvilágítása. Ezen kontextusok közül az első maga a kivándorlás, nyugatra költözés, ami a 2000-es évek második fele óta egyre markánsabb, egyszerre több generációt érintő társadalmi jelenség.¹ Azon túl, hogy az elvándorlás az elmúlt bő évtized fontos kelet- és közép-európai társadalmi jelensége, az általam vizsgált filmekben megjelenő rendszeres tematikus és formai reprezentációja miatt a kortárs magyar filmben betöltött helye releváns elemzési kérdésként merül fel. Tanulmányom tehát azzal a hipotézissel él, hogy ez a motívum vagy téma a kortárs magyar filmben nemcsak nagy gyakorisággal, hanem sajátos, összetett és izgalmas variációkban, vizsgálatra érdemes módon jelenik meg. A motívum értelmezési lehetőségeit a következőkben a mobilitás általános témáján belül a cselekmény helyszíneinek és tereinek a (társadalmi) jelentéssel való felruházásán keresztül, valamint – mindezzel szoros kapcsolatban – az elvándorlás-visszatérés dinamikus folyamatának identitásformáló szerepét elemezve közelítem meg.

Első lépésben az otthonosság szűkebb és tágabb értelmezési kereteit fogom vázolni, majd a nem-helyek problémáját vizsgálom. Ezt követően két filmpár, a *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006) és a *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006), illetve a *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2001) és a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (Reisz Gábor, 2014) című filmek közeli olvasata segítségével mutatom be a motívum alakváltozatait és értelmezési lehetőségeit.

Mivel az elvándorlás-visszatérés motívuma egy konkrét szociológiai jelenség filmes megjelenítése, különösen lényeges a motívum változó társadalmi és filmtörténeti kontextusa, az a kérdés, hogy ez a téma miképpen van jelen a hétköznapi életben, illetve hogyan jelent és jelenik meg a filmekben. A kortárs magyar film társadalmi szerepvállalásával kapcsolatban gyakran elhangzik, hogy az nem olyan explicit, mint volt a rendszerváltás előtti időkben. A visszatérés motívuma többek között épp azért érdekes, mert olyan cselekményelem, amelyben a társadalmi szerepvállalás kérdése érhető tetten. Ezt a hagyománykapcsolatot világosan tárgyalja Gelencsér Gábor összegző igényű szövege, mely a történelmi eseményekkel paralel módon tárja fel a visszatérés motívumának alakulását a hetvenes évektől napjainkig készült magyar filmekben.² Az államszocialista rendszerben az emigráció politikai stigma, hazaárulás volt a hatalom szemében – nem mellesleg szinte lehetetlen vállalkozás. A rendszerkritikus alkotók számára a kivándorlást választó hősök történetének bemutatásával a rendszerből való kivonulás tárgyalása és legitímálása, és ezen keresztül a kádári rendszer kritikája

1 Központi Statisztikai Hivatal: SEEMIG. A SEEMIG – Managing Migration in South East Europe transznacionális együttműködési projekt. Helyzetkép a magyarországi elvándorlásról. 2014. https://www.ksh.hu/docs/szolgaltatasok/sajtoszoba/seemig_sajto_reszletes.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2019. 03. 31.); Blaskó Zsuzsa–Ligeti Anna Sára–Sik Endre: Magyarok külföldön – Mennyien? Kik? Hol? 2014. <http://old.tarki.hu/adatbank-h/kutjel/pdf/b337.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 07.); Váradi Mónika Mária: Mennek, maradnak, visszajönnek. 2016. http://www.regscience.hu:8080/xmlui/bitstream/handle/11155/1358/varadi_mennek_2016.pdf?sequence=1 (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 08.)

2 Lásd: Gelencsér Gábor: Back and Forth. De-Europeanization as self-colonization in Hungarian film after 1989. *Studies in Eastern European Cinema* 9 (2018) no. 1. pp. 63–75.

kézenfekvő lehetett volna, azonban, mint Gelencsér bemutatja, a hetvenes-nyolcvanas évek vonatkozó magyar filmjei a hangsúlyt nem kizárólag a társadalmi helyzet értelmezésére, sokkal inkább a hazájában bénult, reménytelen, kilátástalan egyénre helyezték. Lényeges továbbá, hogy a filmekben bemutatott emigrációs kísérletek minden esetben kudarcot vallottak.³ A kivándorlás, a térbeli mozgás bemutatása tehát már a hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmjeiben nemcsak a társadalmi elemzés célját szolgálta, hanem az individuális, egyéni történetek és motívációk hangsúlyos elemzésével és főképp a karakterek bizonyos terekhez fűződő viszonyainak megmutatásával létrehozott valamilyen lényeges jelentéstartalmat.

A rendszerváltás után, és különösen a 2000-es évektől új problémákkal szembesültek az alkotók. A globalizáció a határok elmosódásának látszatát keltette, a külföldre távozás már nem vont maga után stigmatizálást, nem létszükséglet, hanem lehetőség, amely más okból kényszerítő erejű, mint korábban. Azonban, ahogy Sággy Miklós *Irány a nyugat!* című cikkében is felhívja erre a figyelmet, a rendszerváltás utáni magyar filmekben a határok nem tűnnek el. „A földrajzi, topográfiai értelemben vett területhatár [...] metaforikus és szimbolikus jelentésekkel is gazdagon telítődött az államszocializmus idején.”⁴ Gyarmathy Livia Szökés (1997), Gothár Péter *Tiszta Amerika* (1987), Salamon András *Zsötem* (1992) vagy Vajda Péter *Itt a szabadság!* (1990) című filmjei több szempontból is a kortárs visszatérés-motívum közvetlen előzményeként tűnnek fel.

Ez tehát a történelmi-kulturális környezet, melyben a motívum jelentése is alakul, mégpedig a következőképpen: a rendszerváltás előtt a reménytelenség, a perspektíva nélküli társadalmi helyzet kifejezőeszköze. Ezzel szemben a rendszerváltás utáni évtizedekben úgy tűnik, mintha az egyén nem tudna élni az új lehetőségekkel, sőt mintha

ezek a lehetőségek igazából csak elméletben léteznének. Gúzsba kötik otthona, múltja szokásai, így a külföldi érvényesülés kudarca elkerülhetetlen. Ez a kontextus kétféle közelítést enged a visszatérés motívumához. Egyértelművé válik, hogy az elvándorlás-visszatérés motívum olyan döntéshelyzeteket tematizál, melyben az egyén az Itt és Ott karakteres különbségével szembesül. Emellett ezek a döntések az egyén identitásának is elsődleges meghatározóivá válnak – jelentse ez akár az otthontól mint múlttól való elszakadás vagy az újrakezdés lehetetlenségét.

Filmek, terek és helyek – otthonosság és idegenség

A hetvenes-nyolcvanas évektől a humán tudományok ún. *térbeli fordulata*⁵ többek között rámutatott a tér vizuális erején túl történetalkító szerepére is. Ezek a kérdések a kortárs magyar filmes szakirodalomban is egyre nagyobb erővel jelennek meg. A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* című tanulmánykötet bevezetőjében a szerkesztők, Kalmár György és Györi Zsolt Lefebvre és Foucault gondolataiból kiindulva mutatnak rá a filmek térszempon-tu elemzésének lehetőségeire. „A fentiekben megemlített kutatásoknak köszönhetjük, hogy egyáltalán észrevesszük a tér megalkotottságát, azt, hogy az nem természetes vagy semleges, hanem mindig valamilyen, és ez a milyenség egyaránt hatással van a térben létrejövő identitásokra, hatalmi viszonyokra és történetekre.”⁶ Erre később a szöveg a kelet-európai filmek sajátos, Kelet–Nyugat tengelyben való gondolkodásmódját hozza példának – Itt és Ott elválasztását, melyet a visszatérés-motívum is magában hordoz. A visszatérés motívumával dolgozó kortárs magyar filmek elemzéséhez további belépési pontként szolgálhat a posztkoloniális elmélet, amelyben különösen lényeges kérdésként vetődhet fel Nyugat és a Kelet imaginárius térként való körülhatárolása.⁷ Ezek

3 ibid. Négy, a szövegben említett jelentős példa a korszakból: Szabó István: *Szerelmesfilm* (1970); Gothár Péter: *Megáll az idő* (1981); Makk Károly: *Egymásra nézve* (1982); Sándor Pál: *Szerencsés Dániel* (1982).

4 Sággy Miklós: *Irány a nyugat!* – Filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. In: Kalmár György – Györi Zsolt (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. ZOOM 4. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. p. 233.

5 Dánél Mónika – Hlavacska András – Király Hajnal – Vincze Ferenc (szerk.): *Tér – elmélet – kultúra. Interdiszciplináris elméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019.

6 Kalmár György – Györi Zsolt: *A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben*. In: Kalmár – Györi (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. p. 11.

7 Imaginárius földrajz – „imaginative geography”. Said, Edward: *Orientalism*. Routledge, 1978. p. 49. [Magyarul: Said: *Orientalizmus*. (trans. Péri Benedek) Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000. p. 91.]

a filmterek a civilizált európai Én és a barbár, gyarmati Másik⁸ kettősségként érthetők, s a filmkészítők alapvetően eurocentrikus gondolkodást érvényesítenek. Tehát a kelet rendre a „hiány kulturájaként”⁹ reprezentálja saját magát, a nyugathoz mért, hozzá képest pedig fejletlen területként, egyetlen értékeként kínálva fel a benne rejlő – nyugati nézőpontból egzotikumnak tűnő – ismeretlent, perifériálist. A kortárs magyar filmre jellemző önegzotizálásra Strausz László így mutat rá: „Az ezekben előtérbe kerülő helyzetek, karakterek, történetek esetében nem a kelet-nyugati formák játékos keverésével, hibrid formák megalkotásával találkozunk, inkább olyan egzisztenciális határhelyzetekkel, amelyekben a kelet-európai lét súlyos, mindennapi problémái kerülnek elő.”¹⁰ Szövegében a *Delta* (Mundruczó Kornél, 2008), a *Bibliothèque Pascal* (Hajdu Szabolcs, 2010), illetve a *Fehér tenyér* című filmeket is említi, melyekben az önegzotizálás mint jelenség részben a visszatérés motívumán keresztül érthető meg. A *Delta* című filmhez tematikusan és motívumaiban is hasonlít a *Viharsarok* (Császi Ádám, 2014), a *Bibliothèque Pascal* pedig olyan, a prostitúció valós problémájához realista célkitűzésekkel közelítő film követi, mint a *Viktória, a zürichi expressz* (Men Lareida, 2014).

Bár a posztkoloniális elmélet számos film esetében termékeny közege lehet az elemzésnek, Én és Másik különbsége nem feltétlenül csak ebben a kontextusban értelmezhető. A módszertan tágitása egyrészt a motívum teljesebb elemzése miatt szükséges, másrészt fontos kiemelni, hogy míg a *Delta* és a *Bibliothèque Pascal* – illetve a hozzájuk tematikusan kapcsolódó filmek – tartalmilag is összefüggésben állnak a posztkoloniális elmélet által felvetett problémákkal, a következőkben elemzett filmek sokkal inkább az egyéni identitáskeresés történetei, ezért szükségessé válik a tér és identitás viszonyára vonatkozó, más szempontú reflexió is. A kamasz- vagy fiatal felnőttkor identitáskeresését tematizáló filmekben az otthon

közvetlen közege és kiterjesztett jelentése is helyet kap az elemzésben: előbbi inkább a *Friss levegő* és a *Fehér tenyér*, az utóbbi a *Moszkva tér* és a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című filmek vizsgálatakor lesz fontos. Míg az első filmpárban az otthon közvetlen közege, a másodikban átfogóbb, nemzeti jelentése áll szemben a külfölddel, a Nyugattal.

A családi közegtől való távolság, elidegenedés az ismerősség érzésének alapját kérdőjelezi meg, ami a – freudi értelemben vett – kietlenség érzéséhez vezet: az idegenség felismerése az ismerősségekben. Az otthonosság, biztonság megteremtésére irányuló igény kerül szembe az otthon megtalálásának lehetetlenségével, a megszelídíthetetlen, irányíthatatlan otthon kietlenségével.¹¹ A közös motívum mindezen esetekben, hogy az otthon védelmező közege fenyegetővé alakul.¹² A *Fehér tenyér* és a *Friss levegő* című filmekben ez nagyon egyéni módon kerül elő, beágyazva egy tágabb társadalmi, kulturális kontextusba.

Othonosság és idegenség kérdését tehát tágabb, társadalmi-kulturális kontextusban is érdemes megvizsgálunk. Stuart Hall definíciója a nemzeti kultúráról segítségünkre lehet annak megértésében, hogy pontosan miért is kerül az egy bizonyos nemzethez való tartozás a felsorolt filmek középpontjába: „A nemzeti kultúrák nemcsak kulturális intézményekből, hanem szimbólumokból és reprezentációkból is állnak. A nemzeti kultúra diskurzus, azaz mód arra, hogy jelentéseket hozzunk létre; ez a mód pedig befolyásolja és megszervezi mind tevékenységeinket, mind a magunkról alkotott fogalmunkat. [...] Minden identitás szimbolikus térben és időben helyezkedik el. [...] Vannak jellemző »tájai«, »helyei«, »otthonai«, van hazája – de ugyanígy időbeli helyei is – a feltalált hagyományokban, melyek összekötik a múltat és a jelent, az eredetmítoszokban, melyek visszavetítik a jelent a múltba, és a nemzetnek azokban a narratíváiban, melyek az egyént a nagyobb, jelentősebb

8 „...a civilizált európai Én és a barbár gyarmati Másik kettőssége. Az európai és a gyarmati identitás ebben a dichotómiában tételeződik, és a célja végső soron az európai hegemonia fenntartása és kiterjesztése.” Strausz László: Visszabeszélés, önegzotizálás. *Pannonhalmi Szemle* (2014) no. 1. p. 105.

9 Kiossev, Alexander: *A Self-colonizing Metaphore*. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 02. 17.) „culture of absences” (saját fordítás – BA)

10 Strausz: Visszabeszélés, önegzotizálás. p. 114.

11 Avery, Dwayne: *Unhomely Cinema: Home and Place in Global Cinema*. London–New York: Anthem Press, 2014. p. 12.

12 Royle, Nicholas: *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003. p. 6.

nemzeti történelmi eseményekhez kapcsolják.”¹³ A kortárs magyar film ebben az értelemben erőteljes képet ad Magyarországról, az előzőekben említett filmek – leginkább a *Moszkva tér* és a *VAN* – szinte katalógusszerű, sok jelenet láttán olyan érzésünk támad, mintha egy tárlatvezetésen vennénk részt.

Ugyanakkor a fent említett filmek azt a látszatot keltik, hogy tőlünk nyugatra csak egy egységes „külföld” van, ahol az országok nem különülnek el egymástól, nincsenek markáns, karakteres jegyeik. Ezt az érzést az alkotók egyrészt a film tereinek kiválasztásával érik el, a Nyugat sok esetben nem beazonosítható helyek sorozataként látható. Másrészt olyan filmnyelvi megoldások érzékeltetik ezt a fel- és kiismerhetetlenséget, mint a szokatlanul közeli beállítások, gyors kameramozgás, vagy éppen a hangsávon a beszéd hiányát betöltő folyamatos morajlás alkalmazása. Michel Foucault *Más terekről* című szövegében a heterotópia terminus segítségével ír ilyen, az időbeliségből kiszakított terekről, a heterotópiák egyik fajtájaként, szembeállítva azokat a múzeumokkal, könyvtárakkal. „A múzeumok és a könyvtárak a tizenkilencedik századi nyugati kultúra jellegzetes heterotópiái. E heterotópiákkal szemben, melyek az idő felhalmozásához kötődnek, vannak olyan heterotópiák, melyek éppen az idő legmulandóbb, legátmenetibb, legideiglenebb nézetéhez kötődnek, az ünnep mintáján álló időhöz. Ezek a heterotópiák nem irányulnak az öröklétre, hanem abszolút módon időbeliek (krónikusak).”¹⁴

A heterotópiák jelentéséhez kapcsolódik, ám annál sokkal konkrétabban fogalmaz Marc Augé *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*¹⁵ című szövegében a „nem-hely” terminusával. Ennek megértéséhez tisztázni kell, hogy amit a címben szürmodernitásként jelöl meg, a posztmodernnel rokon fogalom, ám annál kicsit többet állít, jelesül az idő, tér és ego mérték nélküli világát írja le. Ez a felgyorsult, eseményekkel túltelített, virtuális terekkel bővülő világ nem-helyekkel van tele, melyek idő-

beliségen és társadalmiságon kívül léteznek. Ennek egészen konkrét esetei vannak – autópályák, szupermarketek, repülőterek, mindennapi életünk helyszínei, melyek mindenfajta történelmiségen kívül léteznek, hétköznapi tevékenységeink funkcionális, átmeneti terei. A visszatérés motívumára építő filmekben a nyugat imaginárius képének megjelenítése helyett különböző rendezők különböző országokat nem-helyek sorozataként mutatnak meg. „A nem-helyek gyakori látogatójának gyakran támad igénye arra, hogy a helyhez visszatérjen. [...] A helyek és nem-helyek szemben állnak egymással (és kölcsönösen egymást feltételezik), mint a szavak és fogalmak melyek segítségével leírjuk őket.”¹⁶ A nyugat nem-helyeiről a filmek szereplői tehát a helyként bemutatott Magyarországra térnek vissza.

Az identitás mozgásban

A visszatérés motívuma térben folyamatosan mozgó egyént feltételez. Ezzel a mozgással párhuzamosan a tereihez kötődő identitás állandóan és szükségszerűen alakul, állapota átmeneti, amely – Hall gondolatmenet szerint – a posztmodern egyén jellegzetessége. Hall a globális azonosulási formákat a nemzeti kultúra szintje felett létezőként írja le, melyek esetenként kiszoríthatják azt: „Néhány teoretikus szerint az erőteljes globalizáció az összes erős kulturális identitás összeomlásához vezet, eredménye pedig az lesz, hogy a kulturális kódok összetöredeznek, a stílusválasztás lehetőségei megsokszorozódnak, és előtérbe kerül az átmenetiség, a pillanatnyiség, a mulandóság, a különbség és a kulturális pluralizmus. Ez a jelenség a globális posztmodern.”¹⁷ Hall tehát azt állítja, hogy a nemzet mint kulturális identitásképző alap bizonytalanná válik, ennek következtében pedig az átmenetiség felértékelődik. Az ebben a viszonyrendszerben átalakuló identitás megváltozott helyzetét a különböző elméletirók a vándor metaforájának segítségével határozták meg, felrajzolva a XXI.

13 Hall, Stuart: A kulturális identitásról. (trans. Farkas Krisztina – John Éva) In: Feischmidt Margit (ed.): *Multikulturalizmus*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997. pp. 69–77.

14 Foucault, Michael: *Más terekről*. (trans. Erhardt Miklós) *Exindex* (2004)

<http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 02. 19.)

15 Augé, Marc: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. (trans. Fáber Ágoston) Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft., 2012.

16 ibid. p. 62.

17 Hall: A kulturális identitásról. pp. 77–78.

századi identitás jellemző képét. Mindebben a migráció jelensége alapvető tényező, de nem köthető kizárólagosan az egyén térbeli mozgásához, sokkal inkább azt érezzük, hogy a posztmodern lét minden szintjét átható jelenség.

Ezt az álláspontot képviseli Niedermüller Péter etnicitás és politika kapcsolatával foglalkozó szövegében.¹⁸ A migrációnak a posztmodern társadalomban új formái tűntek fel, melyek implikálják a helyhez kötöttséghez és a mobilitáshoz való viszonyunk, kulturális hovatartozásunkról kialakított korábbi koncepcióink megváltozását. Erre alapozva Niedermüller a „nomád” szó segítségével kívánja leírni azt a posztmodern állapotot, amelyben a XXI. század embere él. Kétféle nomádot különböztet meg társadalmi réteg szerint. A „globális nomádok” közé sorolja a művészeket, üzletembereket, turistákat, akikről társadalmi helyzetük „biztos anyagi hátteret, mindenütt érvényes tudást, valamint mindenütt egyformán reprezentálható és konvertálható társadalmi pozíciót kíván meg”.¹⁹ A szöveg szerint ezek az emberek egyszerre működnek az adott társadalom és a mindenkor egyén szimbólumaként. A másik csoportba a stigmatizált, elnyomott, gazdaságilag kizsákmányolt egyéneket sorolja – vendégmunkások, menekültek, emigránsok –, akikre sosem individuumként, hanem masszaként gondolunk. Míg az előző csoportnak lehetőségként adódik a nomádság, utóbbiak számára kényszer, életben maradásuk feltétele. A szöveg végül „migránsoknak”²⁰ nevezi őket, hiszen az őket érő megkülönböztetések egy konkrét hellyel kapcsolhatók össze. Vándorlásuknak célja van – egy másik otthont keresnek.

Zygmunt Bauman is kétféle közlekedési módról, a társadalmi-kulturális térben lehetőségként adódó életstratégiáról ír a „turista” és a „csavargó” alakján keresztül.²¹ A turista az örök változás, a gyökértelenség képeként jelenik meg. Elköteleződni, megállapodni, stabil identitást teremteni már nem érték számára, a változásban megragadni a

lehetőségeket viszont annál inkább – a turisták látszólag szabadon dönthetnek sorsuk alakulásáról. „Fekerekednek, mert az otthonukat unalmasnak, vagy nem elég vonzóknak találják, túl meghittnek, nem elég meglepőnek; vagy mert azt remélik, hogy másutt izgatóbb kalandokra és mélyebb érzelmi élményekre találnak, mint amit a megszokott rutin bármikor nyújthat. Az otthon elhagyására, idegen vidékek felkutatására vonatkozó döntést megkönnyíti az a megnyugtató érzés, hogy szükség esetén mindig vissza lehet térni.”²² Ezzel szemben a csavargó alakja kényszerű turistaságban él – hiába vágya otthonra, élete nem teszi lehetővé a megállapodást. „Szabadság, autonómia, függetlenség – ha egyáltalán szerepel a szókincsükben – mindig jövő időben áll. Szabadnak lenni annyit tesz a számukra, hogy ne kelljen többé bolyongani.”²³ Világosan látszik a párhuzam Niedermüller szövegével – a nomád a turista, a migráns pedig a csavargó fogalmával feleltethető meg. Baumannál a két fogalom egyszerre utal a térbeli vándorlás lehetőségére, illetve arra az általános posztmodern létállapotra, amellyel a kortárs művészet szembetalálja magát. Ez egyrészt egy tágabb fogalomnak látszik, másrészt kevésbé specifikus és osztályalapú.

Az efféle mozgás folytonossága nem hoz megnyugvást, sokkal inkább töréspontokat idéz elő az identitásban. Az otthon elhagyása, a saját közegünktől, hazánktól való elszakadás állapotát Boris Groys identitásválságként írja le.²⁴ Az egyén szemszögéből vázolja azt a helyzetet, amikor az elszakad saját kultúrájától, és egy másikban próbálja megtalálni a helyét. Egy új közegbe való beilleszkedés a régítől való elszakadás kényszerével jár. „Eszétikailag nézve tehát a menekült kétszeresen is kiábrándító. A kulturális normát utánozza, de ahhoz nem elég jól, hogy a traditionalistától dicséretet érdemelhessen. A pusztán tény pedig, hogy egy normát utánoz, a romantikus számára teljességgel elfogadhatatlan. S ezzel többé-kevésbé körül is írtuk azt a szürke tartományt, amelyben a menekült elhelyezhető.”²⁵ El-

18 Niedermüller Péter: *Etnicitás és politika a késő modern nagyvárosokban*. Replika (1999) no. 38. pp. 105–120.

19 *ibid.* p. 109.

20 *ibid.* p. 110.

21 Lásd: Bauman, Zygmunt: *Turisták és vagabundok. A posztmodern kor hősei és áldozatai*. (trans. Karádi Éva) *Magyar Lettre Internationale* (1999 tél) no. 35. pp. 2–6.

22 *ibid.* p. 6.

23 *ibid.* p. 6.

24 Groys, Boris: *A menekült esztétikája*. (trans. Sebők Zoltán) *Magyar Lettre Internationale* (1998 tavasz) no. 28. pp. 13–15.

25 *ibid.* p. 14.

idegenedik mindentől, ami saját, ami a múltját jelenti, de a jövője sosem lehet igazán az övé. Az idő folyamatos jelenben ragadt vándora, mely állapotot bizonytalansága tesz „félelmetessé és láthatatlanná”²⁶. Ez a hibrid állapot lehet a magyarázat a vándorló ember nyughatatlanságára, a megállapodás képtelenségére.

A nem-hely, illetve a vándor fogalmak valójában nem allegóriákat jelölnek, ugyanakkor azt sem állíthatjuk, hogy kizárólag szociográfiai jellegűek. Olyan elemei a visszatérés motívumának, melyek mindannyiunk számára átélhető tartalmat ragadnak meg érthető formában – ennyiben alapoz a közös tapasztalatra –, ugyanakkor alkalmasak arra is, hogy magukba sűrítsenek olyan kérdéseket, amelyek csak mindennapjaink perifériáján vannak jelen. A visszatérés alábbiakban tárgyalt, komplex motívumának elemzésében a szociológiai kontextus és a művészi megformáltság miatt egyszerre érvényesülhet a kritikai kultúrakutatás, a kulturális földrajz és a poszt-kolonális szempontrendszer, illetve az esztétikai megközelítés.

A visszatérés motívuma kortárs magyar filmekben

A továbbiakban a fentebb tárgyalt szempontokat alkalmazom a kortárs magyar szerzői filmek közül azokra, amelyekben a visszatérés motívuma megjelenik. Ezen filmek közősek abban, hogy a szereplők fő motivációja az identitáskeresés, ugyanakkor ehhez a kérdéshez nagyon különböző irányokból közelítenek. A *Friss levegő* és a *Fehér tenyér* árnyalt képet adnak a fiatalság önkereséséről, távol esnek a leegyszerűsítő ábrázolástól, összetett karakterekkel dolgoznak. A *Moszkva tér* és a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* értelmezési keretét a *coming-of-age* történetek szempontjai mellett a nemzedékfilmek karakteres jellemzői adják, így elemzésük rálátást enged egy átfogó társadalomképre.

A Fehér tenyér és a Friss levegő

Bár a *Fehér tenyér* és a *Friss levegő* című filmekben megjelenő visszatérés-motívum szerkezetében különböző, összekapcsolásuk első lépéseként izgalmas lehetőség a címekből kiindulni. A *Fehér tenyér* és a *Friss levegő* is a filmekben megjelenő testi jegyekre utalnak, illetve erősen szenzuális világukra. Hajdu Szabolcs *Fehér tenyér* című filmjének főszereplője, Dongó tornászként indul Debrecenben – ebben az esetben tehát a cím nemcsak az edzéshez szükséges hintóporra, hanem a „testi gyakorlatokra” az edzés és a versenyzés folyamataira is utal. A fiatal gyereket edzőjük komoly lelki és fizikai terrorral akarja jobb eredményre bírni, aminek látható következményei a Dongó tenyerén, mellkasán és combján látható sérülések. „A fiú inkább nem akarja másoknak megmutatni ezeket a forradásokat, kizárólag saját magáénak tekinti mindegyiket, hiszen a tornászságára, saját tehetségére, tulajdonképpen önazonosságára utalnak.”²⁷ Strausz meglátása is azt jelzi, hogy a bánásmód, amit Dongó tapasztal, egészen a részvé válik, elválaszthatatlanul összekapcsolódik azzal, amit a fiú a tornászlétról, karrierjéről gondol.

A fiú közege még komorabbá válik családja megjelenésével – szülei egyáltalán nem mutatnak empátiát vagy figyelmet Dongó iránt, csupán mutogatják eredményeit és büszkélkednek képességeivel egy idegen előtt. Sebeit nem veszik észre, sérelmeit nem ismerik el, az otthon védelmező szerepét a család képtelen betölteni, csak még sebezhetőbbé teszik a fiút. A kézikamera használata, a bizonytalan, gyakran a szűkösség érzetét keltő vagy esetenként megfordított kompozíciók az egyszerre érdeklődő, bizonytalan és rettegő gyerek tekintetét idézik. Az otthon képei, tárgyi világa nagymértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy a történetet pontosabban el tudjuk helyezni időben, mégpedig hozzávetőlegesen a rendszerváltáshoz közeli, de egyértelműen 1989 előtti időszakban. Ezt a világot képeiben is zaklatottság jellemzi – bár többször Dongó szemszögéből követjük az eseményeket, az operatőri munka ebben a részben kiterjeszti ezt a szubjektivitást a cselekménysor teljes megmutatására.

Kocsis Ágnes *Friss levegő* című filmjében Viola végcséni, az illatosító spray pedig szereplővé válik, és szó szerint is közeget ad a történetnek. A nő egyrészt otthonában

26 ibid. p. 15.

27 Strausz: Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis* (2011) no. 3. p. 26.



Fehér tenyér

is ragaszkodik a munkahelyén jól bevált eszközhöz, másrészt pedig a vegyszerrel telifűjt levegő látványa alapvetően meghatározza, érzékivé teszi a film képi világát. Ahányszor előkerül a spray vagy a dezodor, világossá válik, hogy kellemetlen szagok uralják a környezetet, amit el kell fedni a mesterséges illattal. Ezt a természetellenes gesztust utasítja el a történet másik főszereplője, Viola lánya, Angéla. A történet során fellázad az efféle „friss levegő” ellen – a megtagadott otthon ebben a groteszk metaforában erősen összekapcsolódik a mindent átható figyelmen kívül hagyással, azzal a fajta elnyomással, amit Viola részéről lánya életének teljes ignorálása képvisel. Nem rossz szándék vezérli, egyszerűen csak próbálja elfedni az élet kellemetlen részét, lánya pedig ebből a nyomasztó, korlátozó, benne az otthonosság érzése helyett a mindent átható idegenség érzését keltő közegből próbál kitörni. Kapcsolatuk jellemzően konfliktusok halmaza, az egyetlen békés pillanatok, amikor egymás mellett, egymástól mégis teljesen szeparáltan sorozatot néznek. Kettejük kényszerű bezártságát a film képi világát meghatározó frontális totálból érzékeljük, mindkettőjük köré keretként feszül környezetük. Viola férfiakkal való átmeneti kapcsolatain, Angéla pedig ruhatervezői álmain keresztül próbál ebből szabadulni. A lány többször lázad fel édesanyja ellen: eleinte csak gyakran szellőztet, vagy éppen elbújik a boltban Viola elől, szabadságvágya végül az olaszországi utazásban teljesedik ki.

Az őket körülvevő emberek és terek is keserű képet adnak a korról. Viola a „Megtalált szívek” program segítségével keres társat – sikertelenül, randevúi inkább kelle-

metlenek, nem élvezetes szerelmi kalandok. Angéla iskolájában ambícióit nem igazán veszik komolyan, tanára az ötleteire gúnyos megjegyzést tesz: „Versace?” Még abban is van valami kiábrándító, amikor kirívóan rossz angol-szággal közlik a lánnyal, hogy a „New talents in European fashion design” versenyében továbbjut. Ezekben a helyzetekben Angéla a saját bőrén tapasztalja a Nyugat és a Kelet között feszülő különbségeket. A rendszerváltás után, valahol a 2000-es években, a szocializmus tárgyi világában és intézményeiben rekedt helyzetük kilátástalannak tűnik – hasonlóképpen a *Fehér tenyér* teremtette miliőhöz, ahogy erről Vincze Teréz is ír: „A Fehér tenyér tornász hősnének mai sorsát lekiúzdhetetlenül befolyásolják gyermekkori tapasztalatai, beidegződései, melyeket az 1980-as évek embertelen, rideg magyar valóságában szerzett. A Friss levegőnek látszólag, a történet szintjén semmi köze a múlthoz. Ma játszódik, mai emberek a szereplői, a múlttól egy szó sem esik. Mindeközben a film tárgyi és látványvilága tömve van az 1980-as évek relikviáival. Főszereplőinek élete a környezet és atmoszféra sugallata szerint benne ragadt az egykori, kimúlófélben lévő szocializmus állóvizében.”²⁸

Az identitás megalkotásának folyamatában tehát az első lépcső az előzőekben tárgyalt otthoni közeg kiismerése, illetve annak megtagadása. A kivándorlás ugyanis egy döntés, mely az előzőekben leírt értékektől, meghatározó viselkedésformáktól való tudatos elszakadás igényét jelzi. A cím tehát mindkét esetben erősen utal arra a környezetre, amelyet a főszereplők megtagadnak, majd ahová végül visszatérnek. Az otthon helyett a főszereplő választása a *Fehér tenyér* esetében Kanadára, a *Friss levegő* ben pedig Olaszországra esik – mindkét ország a lehetőségeket jelenti a magyar közeg korlátozottságával szemben.

Dongó története a múltban és a jelenben párhuzamosan, egymást kiegészítve ad ki egy egészet. A történet a jelenben, Kanadában kezdődik és a múltban, Magyarországon folytatódik. A tér-idő ugrások hangban gyakran nem is érzékelhetőek, az események folyamatossága pedig arra enged következtetni, hogy a férfi személyiségét alapvetően határozza meg gyermekkorra. Ezt a gondolatot a fiatal Dongó kiábrándultságát jelző snittekét követő hirtelen idő- és térbeli ugrás mélyíti el igazán. Az öngyilkosságot fontolgató fiú szembesül egy ház tetejéről a mélységgel, majd hirtelen dülakodás képeit látjuk már Kanadában,

ahol felnőttként megüti egy rosszkedő tanítványát. Ez a viselkedés a gyerekeket, a szülőket és Dongó felnőtt tanítványát is megdöbentí, a riadt arcokkal szembesülő férfi pedig leblokkol ebben a helyzetben. Dongó viselkedése a nyugati környezetben teljesen meghökkentőnek bizonyul, egykori edzője viselkedésére emlékeztet.

A férfi személyiségének meghatározó formálója a sport, melynek „kiemelkedő fontosságát a nemzeti identitás diskurzusában”²⁹ Kalmár György fejti ki. Varga Balázs ehhez a gondolathoz kapcsolja az edzőtermet mint az identitásképzés allegorikus helyét, a felügyelet, a panoptikusság terét. „A debreceni edzőteremben történtek, az erőszak elfogadása, a hazugságba és álságba való belenyugvás, a kimondatlan, a hallgatóságos konszenzus természetesen a késő-kádári Magyarország társadalmi allegóriájaként avagy a szocialista tábor látvány-rezsimjeként is olvastatja magát. A kanadai panoptikus tér pedig egy olyan világot vagy látvány-rezsimet ír le, amelyben nem megengedett minden módszer, az edzés nem zárt rendszer, amelybe jobb bele sem látni, mert amúgy is csak az eredmény (az előadás, a produkció, a versenyeken a teljesítmény) számít.”³⁰ Ebben az esetben azonban nem feltétlenül érthető foucault-i értelemben a panoptikusság, ugyanis itt a panoptikusnak nevezett tér nem csapdaként, hanem Dongó sebeinek indikátoraként értelmezhető. Nem az ellenőrzés vagy a megfigyeltség az, ami a férfit kellemetlen helyzetbe hozza, hanem az a kulturális különbözőség, amely csak a nyugati közegben mutatkozhat meg. Miközben arra vár, hogy főnöke felelősségre vonja a történetekért, a kezein lévő sebeket tépi – ez a múlttal való szembesülés első pillanata.

Dongó a későbbiekben a makacs és tehetséges Kyle edzőjeként kezd dolgozni. A fiút csak úgy tudja gyakorlásra, fejlődésre bírni, ha vetélytársává válik. Így ő maga is újra versenyezni kezd, a következő megmérettetés helyszíne pedig Magyarország, Debrecen lesz. A szembenézésnek tehát folytatódnia kell, Dongó visszatér megaláztatásai helyszínére, lelkiileg is készül arra a döntő küzdelemre, melyet nem Kyle-lal, hanem saját múltjával vív meg. Ebben a küzdelemben, a film tetőpontján, azonban kudarcot vall – bár az első ugrásnál bebizonyítja mennyi-

re tehetséges, második ugrása nem sikerül. Ez szorosan összekapcsolódik első, gyermekkori kitörési kísérletének kudarcával, olyannyira, hogy itt már nemcsak hangban fűzi össze a rendező a két idősíkot, de a térbeli folytonosság megteremtésére is törekszik. Ugyanakkor a film erényei közé tartozik, hogy a múlt nyomasztó, leküzdhetetlen jelenléte nem az egyetlen lehetséges értelmezése a történetnek. Dongó pont abban bizonyul a legjobbnak, amiben a leginkább traumatizált lehetne, hiszen még egy olyan nehezen kezelhető fiúból is ki tudja hozni a maximumot, mint Kyle.

A múlttal való szakítás lehetetlensége, a továbblépés nehézségei a *Fris levegőben* sokkal finomabban, fanyar humorral jelennek meg. Miután Angéla összevész édesanyjával és csalódik barátjában, fogja a ruhatervét, és elindul Rómába. Kiáll az országútra egy Olaszország táblával, az autópályán pedig különös emberekkel utazhat együtt. Egy férfitől – akinek az autójában egy Elvis figura lóg – megtudja, hogy Olaszország „kicsit olyan, mint Siófok, csak ott a tenger”. Ezek után megállnak egy benzinkúton, ahol Angéla vesz magának egy halom Balaton szeletet. Utazik egy csirke mellett, majd egy olasz párral, ők végül egy félreértés következtében visszaviszik pontosan ahhoz a felüljáróhoz, ahonnan elindult. Nem tudjuk, átjutott-e egyáltalán a határon, de amikor visszaér Budapestre, még úgy hiszi, Rómába érkezett. Boldogan néz körbe, majd meglátja a graffitiket a felüljárón, s kénytelen szembesülni helyzetével.

Nem azért hiszi egy pillanatig, hogy külföldön van, mert erre következtet abból, amit lát, hanem azért, mert az autópálya mindenfajta különös karakterjegy nélküli, augéi nem-hely. Ennek a történet szempontjából óriási a jelentősége, hiszen ilyenképpen Olaszország csak egy a lehetséges úticélok, menekülési utak közül. Ezt az esetlegességet tovább hangsúlyozza a film korábbi cselekményszála, a nem várt olaszországi ösztöndíj – Angélat azonban végül nem ez indítja el otthonról. Miután Angéla hazaér, Violát brutálisan megtámadják munkahelyén, így kórházba kerül. Ez a krízishelyzet szinte pozitív lezárásként értelmezhető a történet egészére nézve, hiszen Angéla

29 Kalmár György: Sportos, traumatizált férfiak. A *Fehér tenyér* és a magyar sportfilm 1. <http://kulter.hu/2015/09/sportos-traumatizalt-ferfiak/> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 03. 01.)

30 Varga Balázs: Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben. In: Kalmár – Györi (eds.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. pp. 220-221.



Friss levegő (Hegyi Izabella)

problémáinak gyökere, anyjával való viszonya válik harmonikusabbá. Angéla segít édesanyjának munkahelyén, hogy ne rúgják ki a lábadozó nőt. Az utolsó jelenetben felveszi Viola munkaruháját, így a filmben őt jellemző piros szín Angéla zöld ruháira kerül, a bordó falra pedig a lány zöld ruhaterve. Ez a kép egyértelműen mutatja a helyzet átmenetiségét, a kölcsönös megértést; egymás legitimálása pedig szabad utat nyithat Angéla számára.

A *Fehér tenyér* is nem-helyek sorozataként mutatja be a nyugatot képviselő Kanadát. Jellemző, hogy Dongó legtöbbször itt is nyomasztó, sötét tornatermekben jár, de amikor sétálni megy, akkor sem látunk semmit, ami kifejezetten az adott táj vagy városkép sajátja lenne. A fölé magasodó modern épületek grafikailag a debreceni panelházakat idézik, amikor pedig megáll egy dombon edzeni, a környezetében csak autótutakat, gyárépületet és magas lakóházakat látunk. Ezekhez a nem-helyekhez a férfi egyáltalán nem képes kapcsolódni, identitását otthona, azok a sebek adják, amelyeket otthon szerzett. A nem-helyek tehát azt jelzik, teljesen mindegy, merre jár a világban, soha nem szakadhat el múltjától. A visszatérés így feltétlenül szükséges, nemcsak szakmailag, emberileg is megmértetik, ez pedig nem történhet meg máshol, csak hazájában. Az, hogy végül csak harmadik lesz, nem jelent teljes kudarcot, hiszen a *Cirque du Soleil* tagjaként járja a világot. Ez az állapot, a vándorcirkusz működése rímelt Bauman csavargó fogalmára, valamint a Groys által jelzett jelenben ragadt, köztes állapotra, ugyanakkor létezik a történetnek egy összetettebb értelmezése is. Dongó

jellemfejlődése Kyle edzőjeként megkérdőjelezhetetlen. Ugyanennek a folyamatnak az eredményeként nézhető a romantikus zsenikultusszal való leszámolás, a demokratikus cirkuszi pozíció elfogadása, melyben minden artista egyenlő részben tesz hozzá a produkció sikeréhez – nem mellesleg a világ egyik vezető társulatában.

A Moszkva tér és a VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan

A visszatérés több kortárs magyar filmben is megjelenik, de a motívum változása és állandóságai leglátványosabban az elmúlt időszak két nemzedékfilmje, Török Ferenc *Moszkva tér* és Reisz Gábor *VAN* című filmjének elemzésén keresztül rajzolódik ki. Ez egyrészt abból következik, hogy a két film összehasonlításával a motívum változásai egyértelművé válnak. Másrészt az ilyen típusú filmek közös jellemzője, hogy az alkotók tapasztalataiból állnak össze, és csak akkor válhatnak nemzedékfilmekké, ha ezek a tapasztalatok a társadalom egy része, egy generáció által is átélhetőnek bizonyulnak.

A *Moszkva tér* és a *VAN* közös jellemzője, hogy kezdő rendezők olyan alkotásai, melyekben a környezetük, illetve saját generációjuk közismert problémáit kovácsolják dramaturgiailag erős egységgé. Török Ferenc számára konkrétan adott volt a feladat a főiskolán: „...*Simó Sándor állandóan olyan forgatókönyv megírására noszogatt minket, ami a mi generációnkról szól, és mi beláttuk, hogy már vagy 10-15 éve nem készülnek olyan filmek, amik a fiatalokról*

tudósítánának.”³¹ Reisz Gábor filmjében is fontos az események hitelessége: „A VAN is egy mix ilyen szempontból, vannak benne olyan pillanatok, amelyek tényleg megtörténtek, és olyanok, amelyek megtörténhettek volna.”³²

A visszatérés motívuma ebben a két filmben tehát konkrét tapasztalatként jelenik meg, vagy olyan, lehetséges élethelyzetként, amit az alkotók reálisnak éreztek. Mindkét film cselekményének részét képezik olyan konkrét események, melyekből az egyéni történetek háttéréként kirajzolódik a rendszerváltás kultúrtörténete, a magyar történelem ezen szakaszának imaginárius képe. Ezt a fogalmat a továbbiakban a saidi „imaginárius földrajz” kifejezéssel analóg módon használom, olyan egységes történelemkép körülírására, mely a köztudatban, az adott társadalom emlékezetében él, jellemző kulturális és tárgyi objektumokból, illetve konkrét eseményekből állít össze egy történelmi időszakot. Fontos megjegyezni, hogy ezek egy szűkebb réteg számára értelmezhetőek, ez mindkét film esetében egy budapesti, kváziértelmiségi közeg.

A *Moszkva tér* című film szereplőinek története erősen összekapcsolódik a rendszerváltás első mozzanataival. A fiatal generáció közömbös a politikai változásokkal szemben, nem is követi figyelemmel az eseményeket. Erre utal a főszereplő, Petya és nagymamája, Boci mama közötti szóváltás, miközben az idősebb nő Nagy Imre újratemetését nézi – csak legyint, amikor Petya megkérdezi, kiket lát a televízióban. A politikával szembeni érdektelenség példája az egyik szereplő, Rojál sokat idézett kérdése: „Ki a csöcs az a Nagy Imre?”, illetve az is, hogy amikor Petya szerelmével, Zsófiával találkozik, észre sem veszi, hogy a francia tévé a magyarországi eseményekről tudósít. Ennek ellenére az események hangulatát, közegét nagyon erősen befolyásolja a rendszerváltás mint helyzet, átmeneti időszak a Kádár-rendszer és a demokratikus, európai jogállam között.

A rendszerváltás Magyarországnak képe még erőteljesebben kapcsolódik a szocializmus tárgyi világához és jellegzetes karaktereihez. Egyrészt tehát az öltözködés-



Moszkva tér (Pápai Erzs, Karalyos Gábor)

si stílus, a szocreál bútorok, a csalamádés hamburger vagy a Lada reprezentálják a magyar közeget. Másrészt olyan jellemző karakterekben jelenik meg a sajátosan rendszerváltás előtti, mint Petya barátai, Kigler, Kigler apja, vagy Rojál³³. Ügyeskedő, simlis emberek – megtanultak alkalmazkodni a rendszerhez, kiismerték, mi az, amit megtehetnek benne, s azzal be is érik. Ez az életvitel még 1989-hez is hozzátartozott. A sokakat kecsegtető zavarosságban, tisztázatlan politikai és gazdasági helyzetben gyakoriak voltak a film cselekményében is látható visszaélések, melyek közül az Interrail-jegy-hamisítás és az érettségi tétel sor kiszivárogtatása szimbolikussá váltak. Erre hívja fel a figyelmet Varga a film első címével kapcsolatban. „A film eredeti címe (Hamis jegyek) nyilvánvalóan egyszerre utalt a csalással megszerzett tételekre és a hamisított vonatjegyekre. Két stiklire, mondhatnánk, amelyek a film fiatal hőseit átléptetik egy másik dimenzióba – legyen az az érettségi, illetve a Nyugat.”³⁴ A végleges cím, a *Moszkva tér* sokkal inkább annak a helyzetnek a kettősségére hívja fel a figyelmet, amit az a generáció érezhet, mely a régi rendszerben nő fel, de egy újban kell megállnia a helyét. A *Moszkva tér* „...a híres tér, ahol a közlekedési eszközök csomópontba összefutnak, ahol a

31 Interjú Török Ferencsel, a *Moszkva tér* című film rendezőjével. <https://cspv.hu/01/25/old10/> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 10.) A cikkben az interjú készítője nincs feltüntetve.

32 Vodál Vera: Interjú Reisz Gábor filmrendezővel. <http://www.filmnett.ro/cikk/3743/interju-reisz-gabor-filmrendezovel> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 10. 13.)

33 A vezérhim, Rojál esetében már a név is beszédes: dominanciáját az angol „royal”, azaz királyi szó jelzi – magyaros kiejtéssel.

34 Varga Balázs: A fel nem ismerhető ország. In: Orbán Katalin – Gács Anna (eds.): *Emlékkerti köroszlán: írások György Péter 60. születésnapjára*. Budapest: ELTE BTK, 2014. p. 297.

csapat találkozási- és elválasztási pontjai vannak, illetve ahol közös, jellegzetes korabeli élmények (például a tipikusan magyaros, csalamádés hamburger) kötik össze őket – ez a tér mintegy identitásképző helyszínként funkcionál. A régi rendszer adta neki a nevét, viszont mégis egy új generáció elindítójaként, élményvilágának kialakítójaként, és így jövőjük megalapozójaként működik.”³⁵

A házibuli jelenetében egy, a rendszerváltásra más-képpen reagáló fiatalság képe is felvillan, ehhez a csoporthoz tartozó karakterek Zsófi és Ságodi is. Ők ambiciózusak és jó tanulók – ők Rambo helyett Bódyt nézik a *Kutya éji dalában*. A végleg felpuhuló rendszer folyton bővülő engedményeit felismerik, egyaránt fogyasztói a rohamosan beözönlő nyugati és a hirtelen legálissá és elérhetővé váló magyar szamizdatkultúrájának. Petya a barátaihoz hasonlít, szerelme miatt azonban vonzódik a második közeghez is. A fiú – Bauman fogalmaival élve – csavargó, bizonytalan, egyetlen célja valamiféle érzelmi stabilitás megtalálása. Ezt Boci mamához fűződő szoros, melegséggel teli kapcsolatában, illetve Zsófi iránti visszafogott rajongásában éli meg. Azonban a film egy pontján azzal a kérdéssel kell szembesülnie, képes-e csavargóból turistává válni? A rendszerváltás időszaka egy generáció számára szól ennek a kérdésnek a megválaszolásáról, ilyen módon érhetővé válik, hogy miért a tengődő, bizonytalan, jellegtelenységével a könnyű azonosulást lehetővé tevő Petya a történet főhőse.

A VAN már egy teljesen más kulturális és társadalmi környezetben játszódik. Nem köthető konkrétan történelmi eseményekhez, inkább katalógusszerűen tárul fel előttünk a 2010-es évek élményvilága. Egy ilyen közös tapasztalat háttére előtt bomlik ki Magyarország egy éve – a főszereplő, Áron munkahelyén hívja fel édesanyját, és a hívásvárakoztatás közben a városban sétál. A vizuálisan viccesnek szánt megoldás egyszerre utal a kibírhatatlanul hosszú várakozási időre, és ad lehetőséget arra, hogy felvázolja a főváros imaginárius képét. Ebben jellegzetes budapesti eseményeket látunk: a Critical Mass éppúgy helyet kap a sorban, mint a húsvéti körmenet, a Sziget Fesztivál, vagy éppen egy tüntetés.

Éppígy katalógusszerű Áron baráti körének bemutatása is – olyan sztereotípiákat használ, amelyek széles körben érthetőek. Ezek a katalógusszerű képek stílusosan is elkülönülnek, a szereplők a kamerába néznek, így – a film egyébként konvencionális formanyelvétől eltérő módon – mesélnek magukról pár mondatban. Magánvállalkozók, fordítók, webfejlesztők – a fiatalok olyan munkákat végeznek, melyek jövedelmezőek lehetnek egy mobilis, nyugati típusú társadalomban. Áron teljesen alkalmatlannak bizonyul arra, hogy elhelyezkedjen ebben a világban, filmelméleti képzettsége nem érdekli, irni szeretne, de nem tudja rávenni magát. Amikor nagy nehezen elmegy egy munkaközvetítőhöz, meglepődik, hogy egy multinacionális cégnél akarják elhelyezni. Ezek a cégek homályos, érdektelen és taszító lehetőségként jelennek meg Áron életében – ő maga egyértelműen visszautasít egy ilyen ajánlatot, régi szerelméből pedig akkor ábrándul ki, amikor az új, multis munkahelyéről beszél. Beszédes a film Nyugat- és kapitalizmusképerő, hogy a multinacionális cégeket az egyéniség vesztőhelyeként ábrázolja. Ez visszaszóló alkotói döntés, tekintve, hogy a film célközönsége tapasztalati világát leegyszerűsített tömegélményekben prezentálja, ezzel bizonyítva saját profitorientált voltát, a kapitalizmushoz való igazodását.

A barátokkal folytatott kocsmai beszélgetések is inkább felsorolásszerűek, címszavakban villannak fel klisék. A társadalmi-kulturális különbség Magyarország és a nyugat között először egy barátja, Bálint szexuális kalandjának leírásakor merül fel.³⁶ Egy másik beszélgetésben arról esik szó, hogy a társaság több tagja vagy ismerőseik is nyugatra emigráltak. Ennek okaiként előkerül az érdemi változások hiánya, hogy mindenki káromkodik vagy munkanélküli, meg a mutyizás, rosszak a magyar filmek, és állandó a panaszkodás, ezenkívül pedig szóba kerülnek még a keresztbeli különbségek is. Ilyen módon tehát kirajzolódik egy különös kép, amelyben talán átfedésbe kerül az imaginárius földrajz és történelem. Egy rendszerváltás utáni, közép-kelet-európai helyzetet mesélnek el, melyből csak a magyar nők és a Túró Rudi lógnak ki sajátosan magyar értékeként – persze a felsoroltakkal ellentétben

35 Benke Attila: Fullasztó ország. „A nemzedéki közérzetfilm”-ek stílusa és témái a rendszerváltástól napjainkig. *Filmszem* 5 (2015) no. 1. p. 23. <http://filmszem.net/archivum/2015-otodik-efvolyam/> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 12. 12.).

36 A német lány azt mondja: „Ich komme”, ami ebben a helyzetben leblokkolja a fiút. Áron, a főszereplő, ekkor megjegyzi, hogy „a magyarok mennek, a külföldiek meg jönnek”.

jelentéktelenek, ráadásul a Túró Rudi kapcsán felmerül, hogy az valójában szovjet. Egy másik generációt is csak sztereotípiák mentén mutat be a film, Áron szülei számára a „magyar termék” az egyetlen prioritás.

Áron ebben a társadalmi, kulturális közegben, környezetben él, ami – ha nem is problémátlan – láthatóan nem mindenkire van olyan bénító hatással, mint rá. A történet nem teszi világossá, hogy pusztán a fiú önzése vagy a körülötte lévő világ sodorja ilyen kilátástalan helyzetbe, de csakugyan az az érzésünk támad, hogy van valami furcsa és megmagyarázhatatlan. Ezt erősíti a szerkezet, a katalógusszerű jelenetezés, vagyis az epizódokból kifejlődő, gyakran véletlenek motiválta cselekménysor. Az esetlegesség érzését erősítik a gyakran alkalmazott, játékos átkötések, mint a már említett telefonbeszélgetés, vagy ahogyan Áron a szüleivel való beszélgetésnek egy kábel kihúzásával vet véget. Ezenkívül a karakter iróniával kezelt cselekvésképtelenségét érzékeltető elem, amikor a főhős a haláláról képzeleg, vagy amikor szerelme megsokszorozódik, s megsokszorozódva követi őt mindenhová. Áron már semmiképp sem lehet Petyához hasonlóan csavargó, sokkal jobban illik rá a turista baumani definíciója, ám ezt a szerepet még meg kell tanulnia okosan használni.

A karakterek számára tehát ilyen kelet-európai, magyar közegek rajzolódnak ki a nyugat ellenpontjaiként, ezek helyett választják Petya és Áron Franciaországot, illetve Portugáliát. A kivándorlás mindkét esetben magánéleti okokhoz köthető – Petya szerelme után megy Párizsba, Áron pedig volt szerelme szelleme elől menekül, majd talál kint átmeneti kalandra. Egyikük elindulása sem egy konkrét döntés következménye: Petya csalással jut külföldre, Áron pedig véletlenül, egy átvitt éjszakán foglal jegyet egy Liszabonba tartó gépre.

Petya útnak indul Kiglerrel Amszterdamba szerencsét próbálni, bár a város nevét sem sikerült pontosan leírnia a hamisított jegyén. Bécsben át kell szállniuk, itt találkozik a főhős először a Nyugattal. Furcsa szobrok, ismeretlen cégek, magas épületek, színes utcák. A tárgyi világ meghatározhatna valamilyen kulturális jelleget, a fiúk azonban leginkább csak a haszontalan, de számukra mégis vonzó, a Nyugatot reprezentáló tárgyakra lesznek figyelmesek, amit a kapkodó kameramozgás is érzékeltet. Megérkezésükkor

nem kapunk igazi megalapozó nagyotált se Bécsről, se Párizsról. Inkább szekondok és közelik dominálnak a helyszíneken, melyek felismerhetetlenné, felcserélhetővé teszik azokat. Sághy Miklós cikkében a kelet-európai reflexek levetkőzhetetlenségéről ír: „A főhősnek ezt az érzését fejezhetik ki azok a gyors kameramozgásokkal felvett, elmosódott (szubjektív) képek, melyekkel kizárólag Bécs és Párizs ábrázolásakor találkozhatunk.”³⁷ A nyugat képében tehát semmiféle otthonosságot nem érzünk, olyan nem-helyeken mozognak a szereplők, amelyek teljesen anonimak, idegenséget árasztanak magukból.

A képi megjelenítés mellett hangban is ellenkezik a film Bécs vagy Párizs helyként való megmutatásával. Bécsben csak feliratokkal találkozunk, amiket azonban magyarul olvasnak fel nekünk a szereplők, illetve egy magyar beszélgetés hangzik fel a bécsi utcán – magyar káromkodás igazolja, hogy a kulturális minták a térbeli mozgással sem tűnnek el. A párizsi vonatúton ugyan beszélget egy francia férfival, de vele is csak azért, hogy ellopja a tollát a jegyhamisításhoz. Ezt követően közeliben látunk feliratokat és képeket, melyek forgatagában végül megtalálja Zsófit. Szerelmük beteljesedése pedig egybeesik a történelmi fordulattal, a köztársaság kikiáltásával. Egyszerre történik tehát váltás a magánéleti és a társadalmi helyzetben. A film egyértelműen jelzi, hogy ezt a kettőt nem lehet egy vonással elválasztani egymástól – első együttlétük közben végig a magyarországi eseményekről tudósító hírek mennek a televízióban.

A VAN című filmben Áron kilátástalanságára keres gyógyírt Liszabonban. Megérkezése egy repülőtér képével indul – Augé klasszikus példája a nem-hely fogalmára. Ezután portugál reggeleinek monotonitását érzékeltető montázst látunk. A fiú egy kávézóban ül, amely egyrészt nélkülöz bármiféle egyéni hangulatot, másrészt pedig a legkevésbé sem mozditja ki Áront addigi helyzetéből. Ekkor jelenik meg egy portugál lány, akivel intim kapcsolatba kerül. Azonban ebben a kapcsolatban sem talál otthonra, ezt a kommunikációs nehézségek – a lánynak magyarul csak a „lófasz a seggedbe” kifejezést tanítja meg –, illetve a kapcsolatuk helyszínei is pontosan mutatják a fiú környezettől való idegenségét. Tömegközlekedés, panelházak közötti játszótér, mosogató, irodák, végül pedig a tengerpart, a

37 Sághy Miklós: A képzelet vasfüggőnye. Filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. *Filmvilág* (2015) no. 4. p. 6.



VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan (Ferenczi Áron)

nem-hely fogalom lehetséges alternatívájaként. Végül egy napon otthon felejtí a kulcsát, amiért a megszokott, rutinszerű útvonalán indul érte. Hazafelé egy mozgó járdán a haladási iránnyal ellentétesen fut, ez a geg jelképezi Áron és a néző számára a fiú portugáliai utazását. A leírtak szerint tehát Magyarország és a Nyugat úgy aránylanak egymáshoz, mint Hall hely- és Augé nem-hely fogalma. Ezekben a filmekben, minthogy a terek és a karakterek kultúrák reprezentánsai, a nemzeti értékek győznek a nyugati, globálisan értelmezhető értékek felett, a nem-helyről a karakterek a helyre vágynak vissza.

A külföldi út mindkét esetben magánéleti indíttatású – egy szerelmi vágy és egy csalódás –, ugyanakkor mindkettő az identitás keresésévé, a felnőtté válás lehetséges helyévé alakul. A szereplők egyértelműen a Nyugatban keresik, Benke Attila által idézett greenfieldi fogalommal szólva, a „*Valaki-forgatókönyvet*”³⁸, azokat a lehetőségeket, amiket célokká tehetnek. Ennek megfelelően olyan emberekké válhatnak, akik a múltjukban elkövetett hibákból levonva a konzekvenciát, biztosabb jövőt építenek maguknak. Kilátástalanságukra, érdektelenségükre, tehetetlenségükre keresnek gyógyírt. A két film szereplőinek azonban olyan problémákkal kell megküzdeniük, amelyek leginkább személyiségükből adódnak, így a Nyugat nem nyújt megoldást számukra, és nem is akarnak alkalmazkodni a Nyugat által elvárt magatartásformákhoz.

A két hazatérésből mégis két különböző tapasztalat rajzolódik ki. Petya esetében nehezen hihetünk abban, hogy nagymamája miatt utazik haza – egyszerűen csak nem találta helyét Párizsban. „*Tettét csupán az magyarázhatja, hogy nyelvtudás és egyéb kulturális ismeretek hiányában teljes mértékben idegen számára a párizsi környezet, s ezért nincs ott maradása.*”³⁹ A kulturális beidegződések a szerelemnél is erősebbnek bizonyultak. A film utolsó snittje a folyamatosan változó Moszkva tér – az első snitt megidézése. Ez a kép alapozza meg Petya beszámolóját barátai életének alakulásáról. A két említett karaktertípus megmaradni látszik: Kigler folytatja a mutyizást, Rojál maffiaügyekbe keveredik, Zsófi és Ságodi pedig jól menő állásban dolgoznak. Igaz, a lány is hazatér. A film zárómondata a hamburgerváltás metaforájával él: a mekis „*megeszi az agyadat, de legalább nincs benne csalamádé.*” Ez a mondat szórakoztató összegzése egy általános, a rendszerváltás hibáit és előnyeit egyaránt elismerő álláspontnak. Török az időbeli ugrás után az új korszakra jellemző hívószavakkal jellemzi a karaktereket, ilyen a budapesti bűnözés burjánzása vagy épp a kergemarhakór keltette pánik. A visszatérés ez esetben inkább első lépése egy lassú szembesülésnek, egy olyan történelmi helyzettel, mely hatással van a magánéletre. „*Nem mintha az új eszményekhez alkalmazkodás sima ügy lett volna az egész nemzedék számára – a Moszkva tér főhőiséhez hasonlóan sokan lassan ébredtek az átaludt rendszerváltás után, és még ma is nehezen találják helyüket a szép új világban.*”⁴⁰

38 Benke: Fullasztó ország. p. 10.

39 Sággy: A képzelet vasfüggőnye. p. 6.

40 Stóhr Lóránt: Csapatfotó: Fialat filmesek. *Filmvilág* (2007) no. 1. p. 12.

Áronnak a külföldi lét nem jelent mást, mint az itthonlét. Hiába az ígéretek, a barátok által erősített prekonceptiók a könnyebb boldogulásról, kint sem találja meg a boldogságot. Az igazi továbblépésre volt barátjánévvel való találkozása ad lehetőséget – felismeri, hogy már elmúlt a szerelem, és ez talán képessé teheti az újrakezdesre. Erről a film utolsó snittjei győznek meg minket. Egy pillanatra ugyan elbizonytalanít az arcközei – most talán nemcsak eljártssza halálát, de végül futni kezd.

Saját világukba zárt hősökről van szó. Sem Petya, sem Áron nem tudnak elszakadni az ismerőstől, az otthonostól, ennek ellenére a visszatérés jelentése sokat változott a két film között eltelt közel húsz évben. A *Moszkva tér* kilátástalansága után a *VAN* sokkal pozitívabban áll a kivándorlás kérdéséhez. Bár nem válik be a külföldre utazás, mégis kimozdítja addigi helyzetéből a főszereplőt – a karakter dinamikusabbá válik, a néző számára elképzelhetővé teszi, hogy Áron végre leüljön és elkezdjen írni.

Reisz előző filmjéhez hasonlóan a *Rossz versekben* is meghatározó a visszatérés motívuma – Párizs a történet kiindulópontja, azonban az utazás, a kivándorlás sokkal kevésbé kérdéses, mint az eddigiekben. Reisz egy olyan világot mutat be, amelyben teljesen szabad a mozgás. Bár ebben a filmben is sokszor felsorolásszerűen találkozunk magyar kulturális motívumokkal, ezek konstruktív módon válnak a főszereplő személyiségének részévé. Emellett fontos megjegyeznünk, hogy bár a sajátosan magyar múlt még mindig fontos szerepet kap, már nem kifejezetten visszahúzó erejű, és Párizs bemutatása sem csak szállodákból és repülőterekből áll, már a film *trailer*ében is látunk egy jól beazonosítható nagytotált a városról. Ha a *Rossz versek* tanulságait a nemzedékfilmek vonatkozásában nézzük, folyamatában körvonalazódik a generációk külföldi lehetőségekhez való hozzáállása, ami a rendszerváltás után harminc, az európai uniós csatlakozás után tizenöt évvel már aktuálisnak, társadalmilag megalapozottnak mondható.

Természetesen a fenti filmpárokon kívül számos, az ezredforduló után készült rövidfilmben is megjelenik a visszatérés motívuma – ilyen Béres Dániel *Malter* (2008), vagy Kis Hajni *Last call* (2017) című filmje –, illetve

számos műfaji filmben, mint a *Valami Amerika* (Heredi Gábor, 2002) vagy az *Apaföld* (Nagy Viktor Oszkár, 2009). Ezenkívül többek között olyan nagyjátékfilmek kapcsolódnak a témához, mint Hajdu Szabolcs *Ernellák Farkaséknál* (2016) című alkotása. Hajdu zárt szituációs drámája a kulturálisan meghatározott terek helyett ezúttal személyes élethelyzeteket mutat meg a formával szemben a verbalításra koncentrálna.⁴¹

A visszatérés-motívum a kortárs magyar filmek, filmkultúra meghatározó eleme. Bár az elemzett vagy említett filmek különböző módon építik be történetükbe, ezeket egymás mellé állítva egységes nyugat- és Magyarország-kép körvonalazódik. Ezekben a történetekben a Nyugat által ígért jobb élet lehetőségét a szereplők képtelenek kihasználni, amit a filmek cselekményvilága környezetük, hazájuk ábrázolásával magyaráz. A terek úgy veszik körül a szereplőket, mint domináns identitásképző erők. A visszatérés motívuma lehetőséget biztosít Nyugat és Kelet tereinek éles, vizuális és tematikus elválasztására, illetve azon döntéshelyzetek megmutatására, amelyekben a szereplők sajátosan kelet-európai, magyar kulturális kötöttsége mutatkozik meg.

Anna Babos

The Motif of Return in Contemporary Hungarian Cinema

This study aims to investigate from several aspects the motif of return in contemporary Hungarian feature films. Anna Babos first clarifies the historical context and narrows down the scope of her analysis. Then she discusses questions and problematic segments of the motif, and makes use of certain aspects of postmodern and spatial theories in reference to the motif in the films. In the second section Babos analyses the motif in four Hungarian feature films, Ágnes Kocsis: *Fresh Air* (2006), Szabolcs Hajdu: *White Palms* (2006), Ferenc Török: *Moscow Square* (2001) and Gábor Reisz: *For Some Inexplicable Reason* (2014). Examined in pairs, particular thematic or stylistic relations of the films can come into focus. The analysis is contextualised by Gábor Gelencsér's writings and it is based on theories of Marc Augé and Zygmunt Bauman.

41 „A darabot én írtam. Úgy gondolom, bizonyos kérdéseket nem elég a barátainkkal megbeszélni, mert azontúl, hogy személyes, közügy is egyszerre, hiszen mindenki által ismert problémákról van szó.” Szatmári Zsófia: „Ne tartsunk pajzsot magunk előtt” – interjú Hajdu Szabolccsal és az *Ernellák Farkaséknál* más alkotóival. <https://www.filmteker.hu/interju/ne-tartsunk-pajzsot-magunk-elott-interju-hajdu-szabolccsal-es-az-ernellaek-farkaseknal-mas-alkotoival> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 03. 23.)

Szerzőink

BABOS ANNA

1996-ban született Szegeden. 2019-ben végzett az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán filmelmélet és filmtörténet szakirányon. Jelenleg az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán tanul. 2018-ban a 15. BuSho Nemzetközi Rövidfilm Fesztivál munkatársa volt. A Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa.

MARGITHÁZI BEJA

Az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, illetve a Sapientia EMTE tanára. Érdeklődési és kutatási területei: klasszikus és kognitív filmelmélet, vizualitáskutatás, traumaelmélet, dokumentumfilm. Könyvei: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus* (Kolozsvár: Koinónia, 2008), *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény* (Blaskó Ágnessel társszerkesztve, Budapest: Typotex, 2009). A *Filmtett* alapító szerkesztője (2001), *A magyar film társadalomtörténete* kutatócsoport tagja (2015–2020), 2019-től a *Metropolis* szerkesztője. Kritikai, fordításai és tanulmányai 1995 óta különböző színházi és filmes havilapokban, magyar, angol, német és román folyóiratokban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg.

MRÁVIK PATRIK TAMÁS

1994-ben született. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán történelem alapszakon, valamint történelem és kulturális örökség mesterszakon végzett. Jelenleg az ELTE BTK Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanszékének doktorandusz hallgatója. Főbb kutatási területe a korai Kádár-korszak játékfilmjeinek társadalomtörténete, ideológia és filmművészet viszonya.

VAJDOVICH GYÖRGYI

Az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének habilitált docense. Az *Enigma* művészetelméleti folyóirat kiadója és a *Metropolis* alapító szerkesztője. Az ELTE Magyar Filmtörténeti kutatócsoportjának és a nemzetközi Euro-Bollywood Kutatócsoportnak a tagja. Kutatási területei az 1945 előtti magyar film, a kortárs bollywoodi film, valamint az adaptáció és intermedialitás kérdésköre.

Varga Zoltánnal közösen írt könyve, *A vámpírfilm alakváltozatai* 2009-ben látott napvilágot. Írásai különböző magyar és külföldi folyóiratokban, valamint tanulmánykötetekben jelentek meg magyar, angol és francia nyelven.

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 vezetőknév 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 vezetőknév 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 vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

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

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

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

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

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

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

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

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 23. no. 4.

Editorial board: Social History of Hungarian Cinema 2.

Yvette Biró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Györgyi Vajdovich

Proof-reader:

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

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

- 7 Editorial Introduction
- 8 Györgyi Vajdovich: *Good Wives, or Emancipated, Working Women? Female Roles and Female Mobility in Hungarian Films between 1931 and 1944*
- 30 Beja Margitházi: *Up the Slope Women's Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema*
- 48 Patrik Tamás Mravik: *Certainty in Incertitude Endeavours of Creating the Narrative of Collectivization in Early Kádár Era Fiction Films*
- 68 Anna Babos: *The Motif of Return in Contemporary Hungarian Cinema*

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

