

# **metropolis**

**Filmelméleti**

**és**

**filmtörténeti**

**folyóirat**

**A szerkesztőbizottság tagjai:**

Bíró Yvette  
Gelencsér Gábor  
Hirsch Tibor  
Kovács András Bálint

**A szerkesztőség tagjai:**

Margitházi Beja  
Vajdovich Györgyi  
Varga Balázs  
Vincze Teréz

**A szám szerkesztője:**

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 ]

**Nőképek a magyar filmben**

- 6 Bevezető a „Nőképek a magyar filmben” összeállításához
- 8 *Lubianker Dávid*: Színezett klasszikusok  
A kortárs magyar romantikus komédia remake-ek nőképe és változásai
- 30 *Vajda Boróka*: Az 1948 és 1953 között készült magyar filmek nőképe
- 52 *Padányi Júlia*: Nők a háttérben  
Fiatal értelmiségi nők ábrázolása a hatvanas évek magyar filmjeiben
- 72 *Havas Júlia*: *Linda*  
A szocialista szupernő mint a nemzet felügyelője
- 89 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:**  
Macsóri 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](mailto: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 SZÁMAINK TÉMAI:

KORTÁRS SOROZATOK

100 ÉVES A KOREAI FILM

A FILMÉLMÉNY KOGNITÍV MAGYARÁZATAI

*A címlapon A szélhámosnő, a hátsó borítón a Meseautó egy képkockája látható.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ KÉPEK JOGAIVAL A FILMEK FORGALMAZÓI RENDELKEZNEK. KIVÉVE:

ELSŐ BORÍTÓ, 58., 66. o.: RÉGER ENDRE

34. o.: CSÉPÁNY SÁNDOR

37., 42., 46. o.: MAGYAR FILMTÖRTÉNETI FOTÓGYŰJTEMÉNY ALAPÍTVÁNY

40. o.: KRISTÓF ÉVA

60. o.: BÁNYÁSZ ANNA

64. o.: RAJNÓGEL IMRE

HÁTSÓ BORÍTÓ: JANKURA ILDIKÓ

# Korábbi számaink

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

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 megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

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

# **「Nőképek a magyar filmben」**

## Bevezető a „Nőképek a magyar filmben” összeállításához

A *Metropolis* története során számos összeállításban foglalkozott a magyar filmtörténet különböző korszakaival, témáival, területeivel. Tematikus számaink egyik csoportja a filmtudományi és a társadalomtudományi vizsgálatok sajátos keresztmetszetében született: a magyar filmek és a különböző társadalmi jelenségek egymásra hatását kutatta, és a magyar társadalom filmes reprezentációját írta le a filmtörténet egyes korszakaiban, műfajaiban vagy irányzataiban. Ilyen összeállítást tartalmaztak *A magyar film társadalomtörténete 1.* (2018/3) és a *Magyar film társadalomtörténete 2.* (2019/4) című számok, de más összeállításokban is találkozhattunk hasonló megközelítésekkel, például Buglya Zsófiának a Kádár-kori lakáshelyzetre reagáló vígjátékokról<sup>1</sup> vagy Hirsch Tibornak a hatvanas évek vígjátékairól szóló szövegében<sup>2</sup>, Benke Attila tanulmányában az 1939 és 1945 közötti melodramák családképeiről<sup>3</sup> csakúgy, mint Bánszki Kristófnak a *Lindáról*<sup>4</sup> és Varga Balázsnak a kelet-európai tévésorozatokról szóló írásában<sup>5</sup>. A társadalomkutatással összefüggő kutatások

sajátos aspektusát jelenítették meg azok a szövegek, melyek a magyar film különböző korszakaiban vagy műfajaiban megjelenő férfi- és nőképeket vizsgálták a kortárs gendertanulmányok szemszögén keresztül. Erre a témára fókuszált a *Férfi és női szerepek a magyar filmben* (2016/4) című összeállítás, de olyan korábbi szövegek is, mint Havas Júliának a 2000-es évekbeli romantikus vígjátékokról, illetve a kortárs magyar szerzői filmek nőképeiről szóló tanulmányai<sup>6</sup>, vagy Vajdovich Györgyi és Margitházi Beja szövegei a nőszerepekről és a női mobilitástörténetekről a magyar filmtörténet két különböző korszakában<sup>7</sup>.

Jelen összeállításunk ezen korábbi számok folytatása kíván lenni a korábbi tematikák kiterjesztésével, ezúttal kifejezetten a magyar film és – egy szöveg erejéig – tévésorozatok nőképeinek vizsgálatával. Bár a magyar film nőalakjairól születtek különböző elemzések, kifejezetten a genderszerepekre, a nőképre kevés tanulmány fókuszált korábban, és ezek szűkebb korszakokra vagy kérdéskörökre szűkítették vizsgálatukat<sup>8</sup>. A most közölt

1 Buglya Zsófia: Humor által homályosan. A lakásvígjátéki filmszéria mint kora Kádár-kori műfaji kísérlet. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 58–69.

2 Hirsch Tibor: A kisvilág ethosza. A hatvanas évek magyar vígjátékai. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 42–55.

3 Benke Attila: Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939–45 közötti magyar családi melodramákban. *Metropolis* 17 (2013) no. 2. pp. 28–49.

4 Bánszki Kristóf: A *Linda* és a nyolcvanas évek magyar társadalmi képzelete. *Metropolis* 24 (2020) no. 2. pp. 8–24.

5 Varga Balázs: Ördögi körök. Posztiszocializmus, vagyonosodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban. *Metropolis* 24 (2020) no. 2. pp. 38–49.

6 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.

7 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., Margitházi Beja: Felfelé a lejtőn. Női mobilitástörténetek a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Metropolis* 23 (2019) no. 4. pp. 30–47.

8 A fentebb említett szövegeken kívül: Beata Hock: Sites of Undoing Gender Hierarchies: Woman and/in Hungarian Cinema (Industry). *Media Research: Croatian Journal for Journalism and Media* (Summer 2010) pp. 9–30.; Schadt, Mária: Ideológia és valóság: Az 1950-es évek nőideáljai a magyar filmekben. *Kultúra és közösség I–II* pp. 109–120.; Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslánysok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* 20 (2016) no. 4. pp. 8–22.; Virginás Andrea – Bíró Emese – Botházi Mária – Kassay Réka: Kollektív emlékeink a mobilitásról. A női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási

szövegek hasonlóképpen a magyar filmtörténet egy-egy korszakára koncentrálnak tárgyalják a filmekben megjelenő nőszerepeket, kiterjesztve, bővítve a korábbi kutatások szempontrendszerét és időbeli spektrumát. Az összeállítás három szövege kapcsolódik az elmúlt években az ELTE Filmtudomány Tanszéken folytatott *A magyar film társadalomtörténete* című kutatási programhoz, mivel kiindulópontként a kutatás keretében létrehozott adatbázist használta fel, az abból kinyert adatokat továbbgondolva, részletesebb kutatásnak alávetve.

Lubianker Dávid egyfajta időbeli keretbe foglalja az összeállítás egyéb szövegeit, mivel a hangosfilm korai (1931 és 1945 közötti) és kortárs terméséből a romantikus komédiák nőképét vizsgálja. Tanulmányában négy klasszikus magyar vígjáték négy ezredfordulós remake-jét vizsgálja, azt elemelve, hogy ha a filmek témája, cselekménye közel azonos, milyen változások figyelhetők meg a nőszerepek ábrázolásában a filmtörténet két ennyire eltérő korszakában készült darabok között, nemcsak a történet elemeire vonatkozóan, hanem a vizuális megjelenítést vagy a férfi-női viszonyokat is tekintetbe véve. Konklúziója szerint ugyan az eltelt idő és a társadalmi változások természetesen tükröződnek a négy remake narratívájában és reprezentációs megoldásaiban, alapvetően azonban mégis a patriarchális szemlélet és konzervatív világkép maradt a meghatározó bennük, amit a komikum és a humorosnak szánt antagonizmusok valamelyest tompítanak.

Vajda Boróka tanulmánya a sztálinista korszak magyar filmjeit vizsgálja abból kiindulva, hogy a korszak ideológiája a nők egyenlő pozícióját hirdette a tanulásban, munkában és a társadalmi élet különböző szféráiban. Elemzése azt kutatják, mennyiben követték a filmekben megjelenő nőképek ezt az elvi ideált, illetve, hogy az ideológiai elvárások és a valós életben megvalósuló női pozíciók közötti ellentmondások hogyan jelennek meg a korszak filmjeiben. Állítása szerint a filmekben megszületett ugyan a „dolgozó nő” ideologikus és utópikus (kizárólag a pozitív vonatkozásokat kiemelő) alakja, a női hősök reprezentációja mégsem volt elég összetett és kiegyensúlyozott, tehát nem vágott igazán egybe az ideológia által meghirdetett képpel.

Míg a korszak sajátosságaiból kiindulva Vajda Boróka elsősorban gyári munkás és paraszti nőfigurákkal foglalkozik, Padányi Júlia tanulmánya az értelmiségi nők ábrázolását állítja a középpontba, a hatvanas évek műveinek főbb tematikáival összhangban. Ő is a korszak nőpolitikájával veti össze a kor filmtermésének azon darabjait, melyekben központi szerepet játszanak a nőfigurák, külön vizsgálva az 1963 és 1968 közötti korszak vígjátékait és szerzői filmjeit. Padányi tanulmánya kiemeli, hogy bár e filmekben – főképp a szerzői filmes alkotásokban – a nőképre a látszólagos emancipáció jellemző, hőseik általában sem hivatásukban, sem magánéletükben nem tudnak érdemben kiteljesedni.

Havas Júlia tanulmánya pedig az 1980-as évek egyik emblematikus tévésorozatot, a *Lindát* vizsgálja abból a szempontból, mennyire újszerű és a korabeli társadalmi elvárásoknak és nemi szerepeknek ellentmondó a sorozat címszereplőjének harcos rendőrlány figurája. Havas állítása szerint ez a szupernőfigura a nyugati hatásokat domesztikálja, és bár különöncnek tűnik, lényegét tekintve mégsem lóg ki igazán a környezetéből, sőt, részleteiben vizsgálva tanulságos korpéppel is szolgál.

Ily módon az összeállítás szövegei, mivel hasonló kérdéseket és kutatási szempontokat alkalmaznak, sajátos áttekintést adnak a magyar film nőképének időbeli átalakulásáról, valamint a történelmi, politikai és társadalmi változások filmekre gyakorolt hatásáról.

A szerkesztők

Lubianker Dávid

## Színezett klasszikusok

### A kortárs magyar romantikus komédia remake-ek nőképe és változásai

#### Bevezetés

A remake-ek szinte egyidősek a filmtörténettel, mégis képesek folyamatosan adaptálódni az aktuális kulturális környezethez. Az újabb feldolgozások jellemzően a megváltozott társadalmi normákhoz igazodnak, a kortárs művészi igényeknek megfelelően formálják a korábbi történeteket.<sup>9</sup> A remake-ek modernizáló szándéka és kiindulófilmjükhöz való hűsége azonban könnyen ambivalenssé tehetik az elkészült műveket. Különösen, ha az újrafilmek jóval az eredeti alkotások után készülnek. Kabay Barna és Gyöngyössy Imre az ezredforduló környékén készült magyar remake-ciklusa, melynek első darabja az 1999-es *Hippolyt* volt, amit a *Meseautó* (2000), az *Egy szoknya, egy nadrág* (2005) és az *Egy bolond százat csinál* (2006) követték, mégis a korai hangosfilmkorszak klasszikusait próbálta az egy évtizedekkel későbbi rendszer viszonyaihoz aktualizálni<sup>10</sup>. Az ambivalens végeredmény különösen a filmek gender-változásaiban, a nőszerepek megkérdőjelezhető modernizálásában mutatható ki. Jelen írás a remake-ek nőképére fókuszálva igyekszik bemutatni az évtizedes társadalmi változások hatását a korai hangosfilmkorszak történeteinek modern variációiban.

Constantine Verevis meghatározása<sup>11</sup> alapján azok a filmek tekinthetők valódi remake-eknek, melyek 1) egy korábbi forgatókönyvön alapulnak, 2) egy már létező

film új verziói, vagy 3) nyíltan vállalják, hogy (valamilyen mértékben) egy korábbi film(ek) felhasználásával készültek. Ennek ellenére a remake-ek egyértelmű definiálása nehézségekbe ütközhet, ugyanis a korábbi irodalmi alappal is rendelkező adaptációk esetében mindig az adott mű gyártástörténetének ismeretére és/vagy alaposabb textuális vizsgálatára lehet szükség a pontos meghatározáshoz, mely tudás birtokában sem lehet mindig egyértelműen eldönteni, hogy a tárgyalt alkotás egy konkrét film remake-je vagy egy korábbi közös irodalmi alapmű újraadaptálása. A könnyebb definiálhatóság érdekében érdemes megvizsgálni Michael Druxman gyártási és Thomas Leitch textuális szempontból felállított remake-kategóriáit. A Druxman által meghatározott remake-típusok: az *álcázott remake*-ek, melyek egy előzetes alkotás minimálisan megváltoztatott vagy új címmel ellátott adaptációi; a *közvetlen remake*-ek, mely filmek nyíltan vállalják, hogy egy korábbi mű remake-jei; és a *nem remake*-ek, mely filmek egy korábbi alkotás címén, de attól teljesen eltérve, új történettel készülnek.<sup>12</sup> Thomas Leitch filmnyelv felől közelítő kategóriái pedig: az *újraadaptációk*, melyek figyelmen kívül hagyják a korábbi filmadaptációkat és az eredeti irodalmi műveket adaptálják újra; a *korszerűsítések*, melyek korábbi szövegű adaptációk újraértelmezései; a *homage*-ok korábbi filmeknek állítanak emléket, tisztelettel viszonyulnak adaptációjuk tárgyához, magukat eredetijük mögé rendelik; és az

9 A remake-elmélet kortárs felfutásával egyre több szakíró (Verevis; Leitch; Forrest; Koos; Herbert; Mazdon) foglalkozik az újrafilmeket övező kérdésekkel, így az európai remake-gyártással is. Pl.: Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan – Joye, Stijn (eds.): *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

10 A ciklus részletes elemzésével Varga Balázs foglalkozott először, a kortárs magyar műfaji filmkészítés sajátosságainak és a poszt-szocialista nemzeti identitás kulturális emlékezetének kontextusaira koncentrált tanulmányában. Varga Balázs: *Mistaken Identities: Millennial Remakes, Post-Socialist Transformation and Hungarian Popular Cinema*. In: Cuelenaere, Eduard – Willems, Gertjan – Joye, Stijn (eds.): *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. pp. 163–177.

11 Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. pp. 1–2.

12 Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury: A. S. Barnes, 1975. pp. 13–15.

igazi *remake*-ek, mely filmek modernizálják eredetijüket, tudatosan hangsúlyozva azok jelentőségét.<sup>13</sup>

Magyarországon a korai hangosfilmkorszakban, 1931–1933 között kifejezetten dominánsak voltak a többverziós filmek<sup>14</sup>, de számos példát lehetett találni korábbi némafilmek újraforgatott, immár hangosváltozatára<sup>15</sup>, akár még nyugati film alapján készült magyar remake-re is.<sup>16</sup> A szocializmus alatt viszont háttérbe szorult a remake-készítés hagyománya,<sup>17</sup> így egészen a rendszerváltásig olyan irodalmi klasszikusok, mint Jókai, Móricz vagy Mikszáth filmes újraadaptációi szolgáltatták a fősodorbeli filmek elsődleges remake-kínálatát. A valódi remake-gyártás a Kabay–Gyöngyössy producerpáros négy filmet magába foglaló ciklusával kezdődött újra. A ciklus darabjai a Magyarországon is nagyobb hagyományokkal rendelkező vígjátékok és szerelmi komédiák műfajaihoz nyúlnak vissza az 1931 és 1944 közötti időszakból, valamint átvesszik a remake-elni kívánt filmek műfajképét.

A ciklusba foglalt alkotások történetei az eredeti filmekhez hasonlóan hamis identitásokból, felvett szerepekből adódó romantikus és komikus konfliktusokat tematizálnak. Egyértelműek bennük az eredeti filmek konkrét megidézései olyan intertextuális utalásokkal, mint egyes szállóigévé vált szójátékok vagy betétdalok konkrét átvétele, illetve a korábbi filmek bizonyos jeleneteinek felvillanásai kép a képben jelleggel különböző karakterek által nézett műsorokként a történeteken belül. Ezek a remake-ekre általánosan is jellemző, nyíltan nosztalgikus, múltidéző szándékként értelmezendő eszközök a filmek kategorizálhatóságát is egyértelművé teszik. A ciklus darabjai egytől egyig a közvetlen *remake*-ek druxman-i kategóriájába sorolandók, mivel nyíltan felhívják a nézők figyelmét az alapjukul szolgáló klasszikusokra, sőt a jól ismert történetek szinte változtatás nélküli újrafelhasználásával igyekeznek

kihasználni azok népszerűségét. Filmnyelvi változtatásai alapján pedig Leitch *igazi remake* kategóriájába tartoznak a ciklus darabjai, mivel nemcsak hangsúlyozzák eredeti jeik jelentőségét, hanem azokat kihasználva igyekeznek érvényesíteni saját, jobbára kereskedelmi törekvéseiket is, amiket a finanszírozó televíziós csatornák érdekeltségeinek – legyen szó szereplőkről vagy helyszínekről – konkrét reklámértékű megjelenései is alátámasztanak. Ezenfelül a korábbi filmekre tett egyértelmű utalások és azok szűzséjének konkrét felhasználása kizárja, a *Meseautó* (1934) kivételével minden esetben irodalmi alappal rendelkező eredeti filmek, mint a színdarab alapján készült *Hyppolit, a lakáj* (1931) az operettből adaptált *Egy bolond százat csinál* (1942) vagy a regényen alapuló *Egy szoknya, egy nadrág* (1943) újraadaptációként való értelmezésének lehetőségét.

Ugyanakkor a filmek modernizálása a színes nyersanyag használatán és a történetek kortárs milióbe helyezésen túl nem hoz sok újdonságot az ismert klasszikusokhoz képest. A média reprezentációja, a megélhetési bűnözés triviális ábrázolásmódja (komikus gengszter mellékszereplők) vagy éppen a filmek kevésbé szofisztikált, bárgyú humorvilága, burleszkgegekkel és gyakran szexuális tartalmú humorral kiegészítve,<sup>18</sup> valamint a táncos dalbetétek elhagyása, azok modern, a filmekhez írt slágerekkel való helyettesítése a ciklus darabjainak közös jellemzői. Ezeket túlmenően azonban az eredeti filmek bemutatása óta eltelt évtizedek társadalmi változásai mégis látszólag reflektálatlanul maradnak az ezredforduló remake-jeiben. Király Jenő az eredeti *Meseautót* és *Hyppolitot* idézve írja a problémával kapcsolatban, hogy: „...akik még a kis pörkölt és a kis fröccs valódi zamatát ízlelték, klasszikus polgári komédiáinkban, Gaál Béla és Székely István filmjeiben is a kiskocsmákban található és nem a szalonokban, nem az előkelő világ kényszeredetten bájcsevegő, unott és szürke figurái között.”<sup>19</sup>

13 Leitch, Thomas M.: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* 18 (1990) no. 3. pp. 142–145.

14 Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 1–2. Többverziós filmek pl.: *Hyppolit, a lakáj/Er und Seiner Diener* (1931; Székely István), *Tavaszi zápor/Marie, légende hongroise* (1932; Fejős Pál).

15 Hangos változatban újraforgatott némafilmek pl.: *A megfagyott gyermek/Tomi, a megfagyott gyermek* (1921 és 1936; Balogh Béla), *A 111-es* (1920; Alexander Korda és 1938; Székely István).

16 Amerikai és magyar változatban is megfilmesített történet pl.: *The Devil/Az ördög* (1915; Reginald Barker; Thomas H. Ince és 1918; Kertész Mihály).

17 Varró Attila: Magyar ugaron. A magyar interkulturális remake műfaji adaptációja. *Metropolis* 14 (2010) no. 1. pp. 81.

18 *ibid.*

19 Király Jenő: *Mágikus Mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona Kiadó, 1998. pp. 261.

Király szerint a II. világháború és a szocializmus történelmi tapasztalata ellehetetleníti a mai mozi számára a *kisemberek kapitalizmusában* érvényesülő régi komédiák jámbor hőseinek, egyszerű jóembereinek újbóli szerepeltetését. A XX. század emberi büntetési és azok tudatosodása az újonnan megjelenő hőstípusok állandósult tulajdonságaivá tették a különböző gyarlóságokat és gyengeségeket. A háború előtti magyar filmben Kabos Gyula volt a selyma, azaz a rendkívüli erővel nem bíró tréfacsináló, törekvő, küzdő, ügyeskedő hőstípus archetipusának képviselője, akinek a bekövetkezett történelmi katasztrófák utáni modern kori változata a Koltai Róbert által játszott Gyuszi bácsi és az ő szenvedéstörténete a *Sose halunk meg* című filmben.<sup>20</sup>

Ugyanakkor a rendszerváltás utáni remake-ciklus szintén Koltai alakításában megelevenedő Kabos karaktere, a többi megjelenő korábbi hőstípushoz hasonlóan, nem veszi figyelembe azt a keserű történelmi tapasztalatot, ami az eredeti filmek bemutatása óta eltelt évtizedeket meghatározta, így a szinte változatlanul átvett karakterek és cselekmények ezredfordulós viszonyok közé helyezése ambivalenssé teszik az új filmekben megjelenő reflektálatlan világgépet. A remake-ek készítési idejükből adódóan magukon hordozzák a rendszerváltás utáni Magyarország nyomait, szinkron idejű cselekményük mégis elidegenítően hat a háború előtti eredeti filmek sémáinak, karakterisztikájának szinte változatlan átvétele miatt.

Jelen vizsgálat a remake-ciklus tanulmányozása során a női szerepkörök reprezentációjának kérdéseit emeli ki az eredeti filmek nőképe és az azóta végbemenő társadalmi változások tükrében. A remake-ek ambivalens kapcsolata a korábbi alkotásokkal a történelmi tapasztalatok figyelmen kívül hagyásával magyarázható. Ezek reflektálatlansága az ezredforduló magyar viszonyai közé helyezett történetek nőképen is mély nyomott hagyott. Ennek vizsgálata nemcsak a jelentősen megváltozott nőszerepekről és családi hierarchiáról, hanem a férfi-nő viszonyokról is

sokat elárul. Az írás célja azon ambivalens ábrázolásmód feltárása, mely során a női-szereplők egyszerre próbálnak megfelelni a társadalmi reflexiók hatásának, miközben a korábbi filmek karaktereit is igyekeznek a lehető legkevesebb változtatással, eredeti formájukhoz hűen feleleveníteni a kortárs viszonyok között. A vizsgálat ennek bemutatására a társadalmi, reprezentációs és filmnyelvi szempontokat érvényesítő összehasonlító elemzések módszerét fogja használni.

## Az 1930–40-es évek magyar vígjátékai

Az 1930–40-es évek magyar filmjének legkedveltebb műfaja a vígjáték volt.<sup>21</sup> Ezekben gyakran a négy vizsgált filmben is (*Hyppolit, a lakáj*; *Meseautó*; *Egy szoknya, egy nadrág*; *Egy bolond százat csinál*) nyomatékosan jelen lévő szerelmi tematika uralkodott.<sup>22</sup> A történetek elsősorban a nemek között kialakuló kapcsolatokra koncentráltak. Kezdetben a *Hyppolit* volt a korszak legnagyobb hatású vígjátéka, majd a *Meseautóban* jellemző történeteséma terjedt el.<sup>23</sup> Előbbiben még a komikus szál az uralkodó, melyet a fiatal pár álcákkal és félreértésekkel bonyolított kapcsolata egészít ki, míg utóbbiban a szerelmesek egymásra találása áll a középpontban, ami rendszerint a nő számára anyágilag, illetve társadalmilag előnyös házassággal ér véget, ezek az úgynevezett „szerelmikarrier-történetek”.<sup>24</sup> Mindazonáltal a bohózatok és burleszkelemek megjelenésével a műfaji tendenciák tovább színesedtek a korszak második felére<sup>25</sup>, mely hatás az *Egy bolond százat csinál* és az *Egy szoknya, egy nadrág* esetében is tetten érhető. Ezekben az alkotásokban félreértésekre és tévedésekre épülnek a fő konfliktusok, a végletekig bonyolítva a történet fonalát. A főhős jellemzően maga a komikus karakter, így nem válik el egymástól élesen a romantikus és a komikus szál sem.<sup>26</sup>

20 Király: *Mágikus Mozi*. pp. 260–265.

21 Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* 20 (2016) no. 4. pp. 1.

22 Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben*. pp. 2–3.

23 Ibid. pp. 1–3.

24 Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. pp. 8–23.

25 Vajdovich Györgyi: A magyar film 1939 és 1945 között. *Metropolis* 17 (2013) no. 2. pp. 7–10.

26 Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben*. pp. 8–22.



**Meseautó (1934)**  
(Perczel Zita)

A kor vígjátékaiban a szerelmi szálak többnyire házassággal végződnek, a női hősök elsődleges céljaként prezentálva azt. A valós és igaz szerelem tematizálásával mégis elkerülnek az érdekházasságok látszatát, noha ezek rendszerint társadalmi és anyagi előnyökkel járnak.<sup>27</sup> A filmekben mégis megfogalmazódik némi társadalomkritika a polgárság erkölcsi felértékelése nyomán a felsőbb osztályokkal szemben.<sup>28</sup> A női szereplők túlnyomó része is a középosztályhoz tartozik, általában eltartottak vagy dolgozó nők, mely szerepek nem ritkán össze is olvadnak, különösen a munkába álló, de még szüleikkel élő eltartott leánygyermek esetében. Ezek a konzervatív nőfigurák szigorúan erkölcsösek, szerények, miközben végtelenül bájosak és csinosak is, amivel az eszményi feleségképet testesítik meg a férfi hősök számára, ugyanis nemcsak megjelenésükkel imponálnak, hanem a hagyományos értékrendet képviselve könnyedén tagozódnak be a klasszikus patriarchális családmódelbe is, ezzel fenntartva a mindenkori férfihegemóniát a filmek viszony-

rendszerében. Velük szemben a konzervatív elvárásoknak ellentmondó, élvhajász nők állnak, akik kimondatlanul, mégis egyértelműen a „romlott erkölcsöt” testesítik meg, és negatív figuraként kerülnek bemutatásra.<sup>29</sup> Az idősebb nőkarakterek pedig a hagyományos családmódellek anyafigurájaként vagy független, önmagukat eltartó, vénkisasszony-karakterekként mindig háttérbe szorulva jelennek meg a fiatalokkal, illetve a férfi szereplőkkel szemben.<sup>30</sup> Ezek a karakterisztikák azonban a társadalmi változások tükrében idővel módosultak, ami a későbbi filmekre is hatással volt.

## Társadalmi változások

A rendszerváltás utáni társadalmi közeg nő- és családképe sok tekintetben megváltozott a korábbiakhoz képest. A II. világháború előtt a nyugati világban hagyományosnak nevezett családmódelben az apa feladata a pénzkereset,

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. pp. 8–23.

<sup>30</sup> Ibid. pp. 8–23.

az anyagi háttér megteremtése volt, míg az anya az otthon harmóniáját teremtette meg, a gyerekeket nevelte és képviselte a családot a társadalmi életben.<sup>31</sup> Ez egy alá, fölérendeltségi viszony létrejöttét eredményezte, a nemi szerepek eltérő társadalmi presztízisének kialakulásához vezetett. A „keresőkre” és „eltartottakra” osztott családok gazdálkodási közösségeket is alkottak, mely formák a polgárosodás elterjedésével, majd a II. világháború után a nők egzisztenciális függetlenségével funkciójukat veszítették.<sup>32</sup>

Buda Béla tanulmányában a viselkedésformák és erkölcsi normák változása, a régi és az új rend összeütközése miatt a mai modern család válságáról beszél a nyugati típusú társadalmakban. Ennek tényezői többek között a társas kontrollformák elerőtlenedése, az individualizmus elterjedése a kapitalista fogyasztói társadalomban, a nők tömeges munkavállalása, a média és a tömegkommunikáció megerősödése, mely tényezők mind a klasszikus család háttérbe szorulásához, a válások számának növekedéséhez, a gyermekvállalás ritkulásához vezettek.<sup>33</sup>

Hódi Sándor kiemeli<sup>34</sup>, hogy a posztoszocialista országokban az életstílus változása felmorzsolja a korábbi közösségi kapcsolatokat. Az új rendszerben az egyén fontosabbá válik mindennemű társas kapcsolatnál. A fokozódó önérvényesítés, önmegvalósítási törekvések esetenként a nárcizmusig is fokozódhatnak. Olyan modern eszközök megjelenésével, mint a fogamzásgátlás és az abortusz pedig a szexuális aktivitás is egyre fiatalabb korban jellemző.<sup>35</sup> Hódi szerint<sup>36</sup> a férfiak és nők alapvető

genetikai különbségei miatt a férfi a nagy mennyiségű, de a rövid kifutású kapcsolatokat preferálja a nő életre szóló párválasztásával szemben. Miközben az intimitás fokozatosan háttérbe szorul, és a szexuális külsőségek határozzák meg a párkeresést, melyet már nem befolyásolnak a felek társadalmi helyzetének esetleges különbségei.<sup>37</sup> A személytelen, erotikus ingerek a komoly érzelmi kapcsolatokat is gyakran megzavarják. Valamint a női életperspektívák is átalakulnak. A családfenntartó helyét átveszi a kétkeresős modell.<sup>38</sup> A bölcsőde, óvoda és napközi intézményeinek elterjedése pedig a nők családi kötöttségeit enyhítik, valamint a nevelői funkciók feladatait is átveszik, a szabadidő növekedésével járnak.<sup>39</sup>

Ezek a polgárosodásból és a nők munkavállalásából adódó családi közösségeket érintő folyamatok ugyanakkor a szocialista országokban már a nyugati mintánál jóval korábban és jelentősen rövidebb idő alatt mentek végbe. Buda Béla kiemeli, hogy: „Magyarországon olyan mértékű társadalmi átrétegződés, átalakulás ment végbe néhány év alatt, amihez a gyorsan iparosodó nyugati országokban egymásfél évszázadra volt szükség.”<sup>40</sup> De míg a magyar családok válságát az ötvenes években leginkább a szegénység és a lakáshiány okozta, addig ugyanez a probléma a rendszerváltás utáni társadalomban a megjelenő fogyasztói mentalitásból kibontakozó úgynevezett „élménytársadalomból” fakad, melynek nyomán a vallásos és hagyományos konzervatív értékek háttérbe szorulnak a lakosság körében.<sup>41</sup>

31 Nagy Ádám – Trencsényi László: *Szocializációs közegek a változó társadalomban: A nevelés esélyei: család, iskola, szabadidő, média*. Budapest: Iszt Alapítvány, 2012. pp. 32.

32 Máté-Tóth András: A polgári család védelmében. Felvetések egy 30 éve megjelent könyv kapcsán. In: Barna Gábor – Kiss Endre (eds.): *A házasság és a család*. Szeged: SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2016. pp. 9–25.

33 Buda Béla: A házasság és a család mai problémái – a társadalomlélektan szempontjából. *Kapocs 11* (Nyár 2013) no. 2. pp. 2–5.

34 Hódi Sándor: *Köszönöm, drágám! Szerelem, szex, házasság a Vajdaságban. A házastársi konfliktusok pszichológiai és családpszichológiai vizsgálata*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2006. pp. 15–16.

35 Buda: A házasság és a család mai problémái.

36 ibid. pp. 15–16.

37 Örsi Julianna: A rendszerváltások hatása a családokra. In: Barna Gábor – Kiss Endre (eds.): *A házasság és a család*. Szeged: SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2016. pp. 58–71.

38 Nagy Ádám – Trencsényi László: *Szocializációs közegek a változó társadalomban: A nevelés esélyei: család, iskola, szabadidő, média*. Budapest: Iszt Alapítvány, 2012. pp. 38.

39 Buda: A házasság és a család mai problémái.

40 ibid. p. 6.

41 ibid.

A hagyományos emberi értékek alapvetően kérdőjeleződnek meg, a folyamatos vetélkedés, a „nyertesvesztes” szemlélet nyer teret, a felelősség és a kötelességek fokozatos elhárítása válik uralkodó gyakorlattá a mindennapi életben, mely vonások a család alapvető funkcióinak mondanak ellent. A felnőtt, önálló életre képes fiatalok egyre tovább maradnak a szülői családban, szoros párkapcsolat nélkül. Ez is a házasságok számának csökkenéséhez, azok életkorbeli kitolódásához vezet. Szerepüket pedig gyakran felváltják a házasság nélküli, átmeneti, vagy családszerű együttélések. A hagyományos szerepek keverednek, és olyan új családmodellek/állapotok jelennek meg, mint az egyedülállói státusz, az egynemű kapcsolatok, az elvált szerepek és sokadik újrահázasodások, melyeknek már nincs olyan negatív megítélése, mint korábban.<sup>42</sup> Az egyéni, személyes preferenciák és érdekek mentén tehát új és új családformák születnek, melyek tükrében a klasszikus család tradicionális intézménye külső és belső hatalmi viszonyok által konstruált, mesterséges képződménynek tűnik.<sup>43</sup>

## A kortárs romantikus vígjátékok

A társadalmi viszonyok megváltozásával a kortárs magyar romantikus vígjátékok szemlélete is megváltozott, ami a családi, párkapcsolati szerepek, férfi-nő viszonyok alakulásában is tetten érhető. Havas Júlia kutatásai alapján a műfaj legfontosabb különbsége a hollywoodi mintával szemben, hogy elsősorban a férfi közönséget szólítja meg, ezáltal az ideális férfiegóként cselekvő főhős mellett a nőábrázolás a klasszikus „anya-kurva” skálán

mozog.<sup>44</sup> Illetve a felvilágosult női öntudathoz szexuális elérhetőség párosul a kettő kiegyensúlyozása és a patriarchális világrend megtartása érdekében.

Elemzése szerint<sup>45</sup> a filmek karakterisztikájában is a férfi szereplők dominálnak, míg a nők gyakran személyiség nélküli mellékkarakterekként tűnnek fel, kiszolgálva a nőcsábász férfitípust, melynek képviselői egy alapvető boldog lelkiállapotot testesítenek meg a boldogságot kereső nőkkel szemben. Így a pornóesztétika érvényesülésének jut döntő szerep a női test bemutatásában, az irigylésre méltóként bemutatott, elsőpró férfitpotencia dominanciájaként. A macsó főszereplő azonban a történetek végére rendszeresen monogám jófiúvá fejlődik, miközben az átlagférfiak javarészt kifigurázódnak.<sup>46</sup>

Erről a maszkulinitásmintáról ír Varga Balázs tanulmányában<sup>47</sup>, melyben kiemeli, hogy a patriarchális világrendet képviselő filmekben az ideális férfikoncepció különböző karakterekben, mint a mosolygó szépfiú és az impulzívabb macsó jelenik meg. A rendszeresített férfigemónia mégis meginog a szereplők labilitása, a tétova figurák felemássága kapcsán. A férfi hősök általában a popkultúrát, míg a nők a magaskultúrát képviselik, kiemelve ezzel előbbieik fogyasztói hozzáállását, vagy éppen utóbbiak érzékenységét.<sup>48</sup>

A női perspektívák azonban hiába jelennek meg egyre hangsúlyosabban, a filmek többségében továbbra is perifériára kerülnek. A romantikus kapcsolatokban egyenrangú felekként megjelenő párok ellenére a narráció a férfi szereplőkhöz igazítja nézőpontját.<sup>49</sup> A nők társadalmi és anyagi felemelkedése árnyalódott az 1945-előtti korszakhoz képest, amikor ennek szinte egyetlen módja a házasság volt. Mindazonáltal a kortárs drámák és vígjátékok esetében a nők társadalmi

42 Nagy–Trencsényi: *Szocializációs közegek a változó társadalomban*. p. 38.

43 Frivaldszky János: A házasság és a család: elnyomó hatalmi viszonyok avagy a jog relacionális jellegének prototípusa. *Iustum aequum salutare* 4 (2008) no. 3. pp. 5–30.

44 Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* 14 (2010) no. 1. pp. 66–78.

45 Ibid. pp. 66–78.

46 Ibid. pp. 70–71.

47 Varga Balázs: Többszörös szorításban. Maszkulinitáskoncepciók kortárs magyar romantikus vígjátékokban. *Metropolis* 20 (2016) no. 4. pp. 40–56.

48 Ibid. 51–52. o.

49 Margitházi Beja: Felfelé a lejtőn. Női mobilitástörténetek a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Metropolis* 23 (2019) no. 4. pp. 30–47.



**Hippolyt (1999)**  
**(Huszárik Kata)**

felemelkedése továbbra is időnként a férfiak oldalán lehetséges<sup>50</sup>, noha az esküvő motívuma egyre kevésbé kapcsolódik a happy-endhez, vagy valamilyen csavarral párosul.<sup>51</sup>

Ezen kortárs magyar filmekre jellemző társadalmi, férfi és női-szerepekre vonatkozó tendenciák a vizsgált remake-ciklus egyes darabjaiban is felfedezhetők, azzal a lényegi különbséggel, hogy a korai hangosfilmkorszakban reprezentáns eredeti filmekhez fűződő szoros viszonyuk nyomán az ezredforduló remake-jei anakronisztikussá váltak. A Hippolyt Terkája vagy a Meseautó Kovács Verája megelőlegezik ugyan a kortárs romantikus vígjátékok szabad, független nőtípusait, a 30-as évek történeteit szorosan követve mégis olyan ellentmondásos, karakteridegen szituációkba kényszeríti őket a cselekmény, mint az úrgazdag családnál szolgáló lakáj jelenléte Terka életében, vagy a görkorcsofolyás-szubkultúrába helyezett Vera, aki gond nélkül elfogadja, hogy egy sofőr furikázza keresztül a városon. A remake-ek az ezredforduló idején is népszerű, klasszikusokként számon tartott eredeti filmek örökségét, különösen az 1945 előtti magyar társadalom család- és nőképét az évtizedek alatt

végbement társadalmi változások ellenére is magukon viselik, ezzel feszültséget generálva kortárs környezetbe helyezett szinkrón idejű történetekben.

A remake-ek mindezen ellentmondásosságuk és negatív kritikai visszhangjuk ellenére mégis kimagasló népszerűségnek örvendtek megjelenésükkor a közönség körében<sup>52</sup>, ami valószínűleg a klasszikus eredeti filmek népszerűségének, a gyártásért felelős vezető televíziótársaságok közkedvelt színészei és sztárok szerepeltetésének, valamint könnyed fogyaszthatóságuknak volt köszönhető.

## **A remake-ek adaptálódása az új viszonyokhoz**

Az időközben bekövetkezett társadalmi változásokat, valamint a kortárs magyar műfaji filmek sajátosságait figyelembe véve a remake-ek nőképében, családkonceptiójában is jelentős változások figyelhetők meg az eredeti filmekhez képest, melyeket különböző szempontok mentén vizsgálva határozhatunk meg. A Kabay–Gyön-

<sup>50</sup> Margitházi: Felfelé a lejtőn. p. 41.

<sup>51</sup> Varga: Többszörös szorításban.

<sup>52</sup> Moziforgalmazásuk során mind a négy remake kimagasló nézőszámokat produkált: a Hippolytra 260490, a Meseautóra 304944, az Egy szoknya, egy nadrágra 254327, az Egy bolond százat csinálra pedig 144412 jegyet váltottak.

gyössy producerpáros négy filmből álló remake-ciklusának egyes darabjai hasonlóan viszonyulnak a nemi szerepek, férfi-nő viszonyok változásaihoz, ezzel egységes képet festve a filmek elemzendő nőképeiről.

Mindazonáltal megfigyelhető némi különbség a ciklus első, illetve második két filmje között, ami nagyrészt az *Egy szoknya, egy nadrág* (2005) és az *Egy bolond százat csinál* (2006) visszatérő mellékkarakterekben, felülreprezentált bűnügyi mellékszáláiban érhető tetten. Ennek okai lehetnek a ciklus első és második periódusa között eltelt évek, illetve a rendezőváltással is magyarázhatók, mivel az egymást követő években bemutatott *Hippolyt* (1999) és *Meseautó* (2000) Kabay Barna és Petényi Katalin társrendezésében készültek, míg a ciklus következő két darabja ötévnyi szünet után került bemutatásra Gyöngyössy Bencével a rendezői székben.

A remake-ek nagyrészt megtartották a 30–40-es évek vígjátékainak karaktereit, történeteiket szinte módosítás nélkül emelték át kortárs környezetbe, így felmerül a kérdés, hogy a korai hangosfilmek által közvetített konzervatív, polgári értékrend és patriarchális családmodell miként képes érvényesülni a modern korban, vagy miképpen változtak meg ezen ideológiai olvasatok az új társadalmi normák hatására, a kortárs viszonyok közé helyezett klasszikus női-szerepek és családmodellek mennyiben képesek reprezentálni az új korszak nőképét, valamint a remake-ekhez képest más történelmi tapasztalattal bíró eredeti alkotások értékrendje mennyiben módosul az új feldolgozások során, illetve milyen változásokra kerül sor a remake-ek nőképében az eredeti filmekhez képest? Ezen felmerülő problémák kutatásához a női szereplők narratívára gyakorolt hatásának, a női szerepkörök alakulásának, a filmek családképének, a férfiak és nők közötti kapcsolatok változásainak, a nők emancipáltságának és a szexualitás megjelenésének szempontjai kerülnek a remake-ciklus elemzésének középpontjába.

## A megjelenő női szerepkörök alakulása és a filmek családképe

A különböző női szerepkörök szélesebb spektrumot ölelnek fel a remake-ekben, árnyaltabban jelennek meg az eredeti filmekhez képest. A korábbi anya-, háziasszony-, eltartottgyerek-szerepek továbbra is megmaradnak, de ezek kiegészülnek az önálló, dolgozó nő képével, valamint az „anya-kurva” skála másik végételével.

Az eredeti filmekből köszönnek vissza, de némileg megváltozott szerepkörrel bírnak a remake-ek eltartottlány-karakterei, mint Vera a *Meseautóból* vagy Terka a *Hippolyt*-ből, de ide sorolható a gengszter nőjeként kitarított Vivi és Norbert eltartott exfelesége is az *Egy bolond százat csinál*-ból. Ők a hollywoodi romantikus komédiák karrierista nőtípusainak felelnek meg, amennyiben ábrázolásmódjukban hideg, precíz, örömtelen, családi és/vagy párkapcsolati gondokkal küzdő, urbánus nőként vannak bemutatva a történetek elején.<sup>53</sup> Terka és Kovács Vera is önálló, öntudatos nőként jelennek meg, akik érett felnőttekként viselkednek bohókás szüleikhez képest. A karakterek többségével ellentétben nem vesznek részt burleszkszerű jelenetekben, a történetek alatt nem válnak neveltség vagy gúny tárgyává. Szerepük határozottan a romantikus szálakra korlátozódik, megjelenésük elsősorban az adott férfiak oldalán vagy ritkább esetben családi közegben történik, melyből látványosan próbálnak kitorni, de önállóságuk mégiscsak látszat. Határozottságuk ellenére nem tartanak egy világosan kijelölt cél felé. Hiába van állásuk és viselkednek önálló, érett nőkként, ennek ellenére szüleikkel élnek, tőlük függenek. Még a megjelenő női mellékszereplők rövid, de önálló epizódjainál is kevesebb teret kapnak a történetekben. Egyedül Vera fiatalokból álló görkocsolyás-szubkultúrához való tartozása emelhető ki lényegi elemként, ugyanakkor eme társaság tagjai is csak ritkán és rövid időre tűnnek fel, nincs kihatásuk az eseményekre. Hiába jelennek meg Vera mellett több ízben is a cselekmény során, valamint képviseltetik magukat a filmvégi esküvőn, ezzel is nyomatékossá téve jelentőségüket Vera életében, a társaság egyik tagját sem ismerjük meg közelebbről, nem tudjuk meg a nevüket sem, és maga Vera sem tesz róluk említést a film során.

53 Havas: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. pp. 66–78.



**Egy szoknya, egy nadrág (2005)**  
(Kéri Kitty, Rudolf Péter)

Így az „eltartott-típusba” tartozó női szereplők csak hozzáállásukban különböznek az eredeti filmek életvidám, pozitív életfelfogású, kissé naiv, szende lányfiguráitól. Távolságtartó, már-már frigid megjelenésük, lekezelő megnyilatkozásaik a történetek egészét nézve nem hoznak lényegi változást a korábbiakhoz képest. Hacsak nem az eredetiknél is sokkal burleszkszerűbb mellékszálak tónusbéli kiegyenlítésére hivatottak. Az eleve független, dolgozó nőkhöz, mint az *Egy szoknya egy nadrág* Dulcinea-jához vagy az *Egy bolond százat csinál* Katijához hasonlóan a filmek végére jellemzően ráatalálnak a szerelemre, egy valós érzéseken alapuló párkapcsolatra. A befejezésekben az eredeti filmekhez hasonlóan megállapodnak, párta találnak, vagyis betagozódnak a hagyományos női szerepeket elváró társadalmi rendbe. Ezek a karakterek jellemzően az „anya-kurva” skála közepén helyezkednek el. Öltözködésükben és viselkedésük alapján haladóbb szelleműnek tetszenek, de a megfelelő férfi oldalán mégiscsak konzolidálódnak, gondoskodóbbá válnak.

Az érettebb, valós állással rendelkező, önmagukat eltartani képes dolgozó nők, mint Dulcinea és Kati pedig eleve anyaszerűbben viszonyulnak a férfiakhoz, erősebben ragaszkodnak hozzájuk. Kati Norbert munkatársaként is segíti a férfit, amikor pedig úgy tűnik, nem lehet vele, öngyilkosságot próbál elkövetni. Dulcinea ennél konzolidáltabb karakter, valószínűleg a remake-ek egyetlen valóban haladó szellemiséggel felru-

házott női szereplője, aki önerőből csinált karriert. De még ő is játékos vizsgáztatással, majd büntetéssel tanítja móresre Sóvári Péter színészt, lerombolva ezzel a férfi egóját, hogy végül egymáséi lehessenek.

Az említett nőtipusok tehát mind a férfiakhoz fűződő viszonyuk alapján határozhatók meg, helyezhetők el Havas Júlia Éva végletekre szorítókozó skáláján. Ebből következően a remake-ek családképében továbbra is a patriarchális rend az uralkodó a klasszikus családmódel megtartásával. Nemcsak a párkapcsolatokban mértetnek meg a nők a férfiak mércéje alapján, hanem a családokon belül is a férjek szava a döntő. A megjelenő családok, mint a Schneider család a *Hippolyt*-ban vagy a Kovács család a *Meseautó*-ban, az eredeti filmkével megegyező családképet mutat be. A középkorú férj és feleség a dolgozó férfi pénzéből él, miközben a nő dolga az otthon rendben tartása, a főzés és a családi viszonyok ápolása, a társadalmi kötelezettségek fenntartása. Az egyetlen lánygyermek pedig hiába felnőtt korúak, és már dolgoznak is, otthon élnek szüleikkel, akik a párválasztásukba is beleszóllhatnak.

Különösen az apák szava a döntő. Az anyák igényei háttérbe szorulnak, csak hosszas kérések után hajlandó férjük azoknak eleget tenni. Akkor is saját döntésüként prezentálódik a nőknek való engedés, vagy csak kompromisszumok árán teljesedik be a feleségek akaratára. Esetleg a férjek hazugságával leplezett látszatmegoldás születik. Mátyás a *Hippolyt*-ban például felesége



**Hippolit, a lakáj (1931)**  
(Erdélyi Mici)

kedvéért hajlandó lemondani korábbi szeretett munkájáról, de titokban még mindig találkozik régi színpantókocsis kollégáival, az asszony háta mögött pedig az előírt diéta szabályait is sorra megszegi. A *Meseautó* apafigurája is hajlandó közös lányuk után kémkedni indulni felesége unszolására, de csak miután elmentek a férfi óhaja szerinti horgászkirándulásra. Az *Egy bolond százat csinál* Bécijének felesége pedig rendszeres ellenőrzése alatt tartja férjét, de csak telefonon keresztül. A nő ugyanis személyesen soha nem jelenik meg a történetben. Ennek függvényében Béci hiába hat a neje irányítása alatt álló papucsférjnek telefonbeszélgetéseik során, valójában minden adott szavát megszegve keresi más hölgyek társaságát és kerül intim viszonyba egyszerre két nővel is.

A szabadszellemű és erős szexuális kisugárzással bíró nők szinte minden korosztályban képviseltetik magukat, gyakran visszatérő karakterei a remake-eknek. Elég csak az *Egy bolond százat csinál* mellékszereplőire gondolni. A háromtagú független nőtársaság különféle élvezeteknek hódol. Nem ismernek mértéket az alkoholfogyasztást illetően, örömmel vetik bele magukat az éjszakai életbe, és szemrebbenés nélkül folytatnak egyéjszákás kalandot akár házas férfiakkal is. Ehhez hasonló női szerepkörrel egyedül a táncosnő, Mimi rendelkezett az eredeti *Hippolit, a lakáj* történetében,

de közel sem ilyen mértékben, és a film határozottan el is ítélte őt cselekedetei miatt. Mimi kitartott, rossz erkölcsű, feslett nőként lett ábrázolva, aki bármely gazdag férfi közeledését boldogan fogadja, Schneider úrra is erőszakosan ráakaszodik a vendégei előtt.<sup>54</sup> Ehhez képest a *Hippolyt* remake-jének vele azonos karaktere pozitív fényben tűnik fel a film végére, amikor hajlandó helyet cserélni Terkával, hogy a lány együtt lehessen szerelmével.

A megjelenő új női szerepkörök tehát korántsem sokszínűek. A „kurva” archetípusának történetekbe emelése, jellegzetességeinek, bizonyos tulajdonságainak továbbörökítése a többi nőtípusra jelenti a legfőbb változást az eredeti filmekhez képest. Ezenfelül a karrier lehetősége és a dolgozó nő képe is feltűnik, de ezeknek egyedüli valós képviselője Dulcinea karaktere. A családok, a párkapcsolatokhoz hasonlóan a férfiak köré épülnek. A filmek nem éppen hízelgő, patriarchális képet festenek a nőkről, amiben a férfigó kiteljesedésére van kizárólag lehetőség. Ez pedig egy, az eredeti filmekhez hasonló, konzervatív értékrendet sugall, azzal a különbséggel, hogy az erkölcsi normákat sokkal szabadabban kezelik, ilyen értelemben „megengedőbbek” a remake-ciklus darabjai.

<sup>54</sup> Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. p. 11.

## A női karakterek narratívában betöltött szerepe

Az eredeti filmekhez képest a kortárs feldolgozásokban több női karakter jelenik meg, még ha ezek zöme egy-sikű mellékszerepekre, háttérfigurákra korlátozódik is. A központi női mellékszereplőknek ugyanakkor nincs valódi hatásuk a narratívára, míg számos női háttérszereplő kerül cselekményformáló szituációba, szöveg nélküli vagy egysoros szerepeik ellenére. Így a különböző klubok és szórakozóhelyek illusztris nőtársaságai az *Egy bolond százat csinál*, illetve az *Egy szoknya, egy nadrág* esetében hiába tekinthetők sokkal inkább a díszlet részeinek, mint önálló karaktereknek, időnként fontos férfi szereplőkkel kerülnek kapcsolatba. Ezek a jellemzően felszínes kontaktusok csupán egy-két formális kijelentésre vagy dialógus nélküli, néma közjátékokra, esetleg burleszkszerű gegekre korlátozódnak, cselekményformáló hatásuk mégis szembetűnő.

Ez utóbbira lehet példa a *Meseautó* remake-jéből, amikor a Bajor Imre által játszott Halmos Aladár telefonálás közben alkata miatt férfinak néz egy hölgyet az uszodában, majd megkéri, hogy „álljon arrébb, mivel leárnyékolja a vételt”, mire válaszul a megsértett fürdőruhás hölgy behajítja őt a medencébe. Az említett hölgy még két snitt erejéig tér vissza a történetbe: először kárörvendően nevetve úszik el a kapálózó, de még mindig telefonáló Aladár mellett a medencében, majd másodszor a férfi a természetes nő vállaira állva tud csak kimászni a vízből, mely idő alatt a fürdőző nő veszi át a telefont. A nő hangját hallva a vénkisasszony Anna a vonal másik végén féltékeny lesz, és magyarázatot követel Aladártól, aki mindedig neki udvarolt. Ez az első alkalom a film során, hogy Anna valamiféle érdeklődést tanúsít a férfi iránt. A történet legvégén látható egymásratalálásukat leszámítva ekkor látszik egyedül viszonzni Aladár közeledését. Vagyis a film mellékszerelmespárjának valószínűleg legfontosabb érzelmi kinyilatkoztatása a napjaink nemi szerepeinek megkérdőjelezésére utaló fürdőző nőhöz és egy egyszerű gegehez köthető.

Azonban olyan női háttérszereplőkre is találhatunk példát, akik az eredeti filmben nem jelentek meg, a remake-ben mégis önálló epizódokat kapnak. Például az *Egy bolond százat csinál* esetében a férfi hősök három csinos nővel ismerkednek meg egy éjszakai szórakozóhelyen,

majd másnap reggel a kábult főszereplő, Norbert az egyik nőt holtan fekvé találja maga mellett. A homályosan felvillanó flashback-képekből rekonstruálható éjjeli parti eseményei arra sarkallják, hogy megszabaduljon a holttesttől. Ez később számos szereplőt érintő mellékszálá fejlődik a történet során. Ricsi, a gengszter jobbkeze, többször is próbálkozik a hulla észrevétlen kicsempésztésével a lakásból, majd Kuplung és Csumpi pipogya gengszterpárosa is próbálnak megszabadulni a „halott” nőtől, aki-ről kiderül, hogy valójában nagyon is életben van, és a megmentésére érkező barátnői menekülésre készítetik a balfék maffiózókat. Majd a zárathoz közeledve a kitérő hatóságok szállítják el az eszméletlen nőt, akik előtt a bü-nös társaság kínos magyarázkodásra kényszerül a lebukás veszélyétől tartva. Tehát annak ellenére, hogy a tárgyalt női karakter a film jelentős részében eszméletlen, pusztán megjelenésével is komoly konfliktusokat okoz, a női társaság másik két aktív tagja pedig többször is előtérbe kerül a narratíva során.

Ugyanakkor az eredeti filmekben is szereplő központi női mellékszereplők epizódjainak száma is növekszik, a karaktereket az otthoni vagy munkahelyi környezetüktől elszakadva több élettérben is megmutatják a filmek. Ennek leglátványosabb példája a *Hippolyt* feleségkarakter, aki a címszereplő inas társaságában az otthon lakberendezése, illetve egy aukción való részvétel alkalmával is kimozdul a klasszikusnak mondható családjai szerepéből. A film legjelentősebb fordulata, nevezetesen a címszereplő inas foglalkoztatása már az eredeti filmben is a feleség karakteréhez kötődött. Vágya, hogy a magaskultúrához tartozzon, azonban a remake történetében válik nyomatékosabbá, különösen a férj egyszerű vidéki életmódot előnyben részesítő magatartásával szembeállítva. Már az inas felvételének ötlete is megalapozottabb a remake esetében. Schneider asszony a kutyakozmetikusnál találkozik egy úrinővel, aki ráébreszti, hogy egy bizonyos társadalmi szinten szüksége van egy lakájra. Nemcsak egy újabb mellékszereplő nő jelenik meg a történetben, aki meghatározó gondolatokat ültet a feleség fejébe, de karaktere azt is sugallja, hogy Schneidereken kívül más elit családokban is a feleség gondoskodik a látszat megteremtéséről, a megfelelő kulturális szint biztosításáról. Később ezt a tevékenységet próbálja Schneidernek is gyakorolni Hippolyt útmutatásával, miközben együtt medítálnak keleti stílusban, egy aukció során az inas hozzáértő ízlését tükröző drága festményt vásárolnak, majd egy díszes



**Hippolyt (1999)**  
(Eperjes Károly, Pogány Judit)

bevásárlóutcában sétáltatnak kutyát, ahol a nő be is tér egy ékszerboltnak látszó üzletbe, miközben megbeszélik a férj autójának lecserélését is, noha a hatalmas sárga szippantóskocsi Schneider úr kedvence. Nem mellesleg az autó erős férfiszimbólum, melynek lecserélésével a feleség teljesen átvinné az irányítást férje felett. Ezt az erős nőképet hangsúlyozzák a Schneider asszony edzését bemutató képsorok, melyekben az eredeti filmben is látott egyszerű tornagyakorlatokon túllépve, komoly edzőgépek és súlyemelő-masínák, többkörös futótréningek veszik át a főszerepet, komolyabb hangsúlyt adva ezzel a feleség tornajeleneteinek.

Ezzel a tendenciával találkozhatunk az *Egy szoknya, egy nadrág* remake-jének esetében is, ahol Ibolya, miközben Lajossal egyezkedik egy konditeremben, a férfit megszégyenítve működteti az edzőgépet. De meg lehetne említeni a *Meseautó* vénkisasszony-karakterét, Annát is, akivel különböző edzések, tornázások során, szabadidős testmozgáshoz kapcsolódó tevékenységek közben az eredeti filmhez képest a munkahelyén kívül is találkozhatunk. Míg a korábbi változatban a fiatal párt megfigyelő Aladár tájékoztató jellegű hívásai saját otthonában érték Annácskát, addig az újabb feldolgozásban nemcsak a telefonhívások száma növekszik meg, de ezek alatt Annácska jellemzően különböző wellness-kapcsolódásokkal tölti szabadidejét. Ő is edzőgépet használ, görkorsolyás kutyasétáltató kirándulás közben láthatjuk, habfürdőt vesz, vagy éppen iszappakolással az arcán relaxál.

Így a szabadidő növekedését, a nők családon kívüli, kötetlen tevékenységeit a kor társadalmi viszonyaihoz híven a remake-ek is részletesebben prezentálják elődjeiknél. Ezenfelül számos olyan női szereppel gazdagítják a már ismert történeteket, melyek további mellékszálakat szülnek. De a korábbi női karakterek is nagyobb teret kapnak a narratívákban, szerepük számos epizódon keresztül bővül tovább. Ugyanakkor ezek a változások elsősorban a mellékszereplőket érintik. A remake-ek fő fordulatai még mindig többnyire a férfi szereplőkhöz kötődnek, a cselekmény is őket állítja a középpontba.

## A férfi-nő viszonyok változásai

A maskulinitásukban megingó férfikarakterek a korábbi filmeknél egyre sűrűbben jelennek meg a remake-ek történeteiben. Jellemző két típusuk a nem ritkán dilettánsnak ábrázolt, egyszerű munkásemberek és velük szemben a macsó értelmiségi főhősök. Előbbiekhez tartoznak jellemzően a filmek apafigurái és a férfi mellékszereplők zöme, míg utóbbiakra példa Benedek, a családi cégben dolgozó hősszerelmes, aki titkolja matematikusi végzettségét a *Hippolyt*-ban, Szűcs János vezérigazgató a *Meseautó*-ból és Sóvári Péter, a híres színész az *Egy szoknya, egy nadrág*-ból.

Az *Egy bolond százat csinál* történetében pedig egyszerre jelenik meg mindkét férfitípus a kettős szerepben



**Egy bolond százat csinál (2006)**  
(Parti Nóra)

feltűnő Gáspár Sándor által megformált karakterekben. Dömötör, a kissé pipogya, az élet minden területén vesztes anyakönyvvezető, akit folyamatos kudarcok érnek munkájában és magánéletében egyaránt, de nem képes kiállni magáért, valamint Norbert, a talajvesztett, de markáns és határozott gengsztervezér életvitelűk, adottságaik szerint nem is állhatnának távolabb egymástól, noha kinézetük alapján akár ikertestvérek is lehetnének, ugyanis ránézésre megkülönböztethetetlenek egymástól. Céljuk mégis megegyezik: a remake-ek összes megjelenő férfikarakteréhez hasonlóan mindketten a férfiegójukat akarják érvényesíteni. Dömötör, felvéve a gengszter azonosságát, próbálja megteremteni sosem volt határozottságát. Norbert pedig igyekszik visszaszerezni az elvesztett irányítást. Ennek módja pedig mindkettőjük, és a filmek legtöbb férfi hőse esetében is az aktuális nő megszerzése. Dömötör párjára talál Kata oldalán a történet végére, így nemcsak bizonyítja rátermettségét, de az őt rendszeresen kihasználó, irányító volt feleségétől, Zsuzsától is képes megszabadulni. Az erős akaratú nő ugyanis éppen férje rátermettebb hasonmásával, Norberttel alkot egy párt a befejezésre. Így a gengszterfőnök is elfelejtheti előző csalfa barátjánőjét, Vivit, aki éppen saját első számú emberével és jobbkezeivel, Ricsivel szűrte össze a levet Norbert háta mögött. Az új pártalálásoknak köszönhetően azonban minden szereplő számára megteremtődik az egyensúly, és a férfi szereplők egója ismét helyreállhatott, illetve Dömötör esetében végre először létrejöhetett.

Ezen felül a remake-ek egyes formai megoldásai is a férfi-felsőbbrendűséget hivatottak alátámasztani a szerelmes felek között. A filmek szinte kizárólagosan dialógus-központú cselekményében a formai megoldások elsősorban a párbeszéd előadását szolgálják. Kevés kameramozgás, a félközelik preferálása, gyakori ansnittek, szemmagasságból felvett képek és kontraszt nélküli világítástechnika jellemzik leginkább a tévéfilmes hatást keltő vizuális stílust. Ugyanakkor a filmek fő szerelmespárjai közötti alá-fölé rendeltség képileg is megjelenik a történetekben, ami a szerelmesek első filmbéli találkozásakor érvényesül legmarkánsabban.

Vera és János egy véletlen baleset során találkoznak először a *Meseautóban*. A férfi óvatlanul kihajt autójával a görkorcsolyázó lány elé, mely ütközést János nézőpontjából követhetjük, ahogy a járműből kiszállva felülről néz le a földön fekvő lányra. Majd a magához térő, de még mindig az úttesten fekvő Vera szemszögéből láthatjuk a fölé magasodó férfit, aki a balesetben részt vevő aktív félként és térbeli elhelyezkedése alapján is uralja a szituációt a védtelen és passzív lánnyal szemben. Ez a térbeli és nézőpontbeli felülemelkedés figyelhető meg Terka és Benedek első közös megjelenésekor is a *Hippolytban*. A jelenet Schneiderék irodájában játszódik, ahol az asztala mögött ülő Terka nézőpontja érvényesül. A felvétel ugyanis egészen Benedek megérkezéséig a lány szemmagasságához van igazítva. A férfi belépésével egyidőben viszont a kamera is egy az álló férfihoz idomuló felsőbb gép-

állást vesz fel, majd ebből a helyzetből Benedekkel együtt mozogva „hajol le” Terkához. Ezenfelül Benedek szabad mozgásával még inkább uralja a teret a kötött helyen ülő Schneider úrhoz és Terkához képest az irodában. Ehhez hasonló Dulcinea és Sívári Péter első találkozása is az *Egy szoknya, egy nadrág*ban, ahol a neves színész leülte a hotelszobába belépő nőt, míg ő maga állva marad, így Dulcineának a teljes beszélgetés alatt fel kell néznie a jelenetet nézőpontjával domináló férfira. Az *Egy bolond százat csinál* történetének elején pedig egy kocszással megtámogatott alsó gépállásból pillanthatjuk meg a kép közepén elhelyezkedő Dömötört, míg Kati a férfi balján, némi távolságot tartva csak a kép legszélén kap helyet, majd idővel ki is szorul belőle. Először még látható a karja legszéle, utána viszont teljesen eltűnik, hogy Dömötör, az üres háttér előtti emelvényen a násznép fölé magasodó házasságkötő egyetlen tartalmi elemeként uralja a teljes képet. A férfi beszéde befejeztével oldalra kipillantva szólítja fel az így ismét megjelenő Katit, aki próbál felérni a számára túlságosan magasra helyezett mikrofonhoz, mely geg alatt nemcsak kifigurázódik, de Dömötör még a végszavát is elveszi, majd öntelten távozik a teremből. A képekben jelentkező ilyenfajta férfihegemónia nem volt jellemző a korai hangosfilmkorszakban készült eredeti filmekre, melyekben a stabil beállítások és tágabb plánok, a gyakran preferált kistotálók alkalmazásával lehetővé tették, hogy több szereplő egyszerre is jelen legyen az adott képeken, és nagyobb legyen a mozgásterük egyetlen beállításban belül, így a férfi és női szereplőket képileg is többnyire azonos síkba helyezték az alkotók, melyben nem érvényesült a remake-ek térbeli alá-fölé rendeltsége.

Ez is azt támasztja alá, hogy a szerelmi kapcsolatok a férfiak hatalmi játszmáinak színtereivé válnak a remake-ek esetében. Ez a típusú hozzáállás a korábbi filmek közül leginkább csak az *Egy szoknya, egy nadrág* főszereplőjére volt jellemző, aki színészi képességeit kívánta bizonyítani elsősorban az udvarlások alkalmával is. De míg az eredeti filmek férfi szereplőinek udvarlásai a női lelket igyekeztek meghódítani dalban elénekelt szerelmükkel, lenyűgöző táncstudásukkal vagy önzetlen odaadásukkal, addig ezekhez képest az új feldolgozásokban a szexuális vonzeró, a nők lenyűgözésére tett kísérletek jutnak nagyobb szerephez. Jellemző, hogy a remake-ek főszereplőinek párkapcsolataiban a (gyakran nőfalóként beállított) férfi hősök féltékenysége jelenti a legfőbb konfliktust. Ezek

általában félreértéseken alapulnak, mint a *Meseautóban*, ahol Szűcs János úgy látja, Vera csak a gazdagabb férjre hajt, Sívári Péter pedig azt hiszi az *Egy szoknya, egy nadrág*ban, hogy barátja elcsábította tőle szerelmét, Dulcineát. A *Hippolyt* Benedekje viszont saját jelleméből fakadóan lesz féltékeny Terkára, ugyanis meg van róla győződve, hogy a lány mással is lefeküdne egy jó üzlet reményében.

A remake-ek férfi hősei számára már a nők birtoklása kerül előtérbe, ami gyakran testük megszerzésén keresztül is történik. Így a kizárólagos „tulajdonjoguk” elvesztésével az egójuk kerül veszélybe. Éppen ezért fakadnak ebből a fő konfliktusok a máskülönben zavartalan szerelmi idillekben. A férfi középpontba kerülésével a kapcsolatokban az udvarlás, a csábítások jellemző eszköze a macsó sárm megjelenése lesz, ami különböző hatalmi szimbólumokon keresztül, mint az autó, a motor, a gengszter hatalma vagy a színész hírneve érvényesülnek. Az udvarlás intimitásának, gyengédségének helyét hatalmi harcok veszik át férfiak és nők között, melyekben a férfi saját egóját feladva tud győzedelmeskedni, hogy aztán mégiscsak „birtokba vehesse” az áhított nőt, egyfajta jutalomként, miután jobb emberré vált hősies tette által. A férfias megjelenésen és ennek külsőségein, szimbólumain túl egy erőteljes gesztusra, egy látványos tetre van tehát szükség a hódítás beteljesítéséhez.

A *Meseautóban* Szűcs János vezérigazgató lelepleződik Vera előtt. A lány meg van győződve róla, hogy a férfi nemcsak átverte, de ki is akarta használni őt, ezért elszágul a címszereplő autóval. János utánaindul. Menet közben megkapja a lány levelét, melyben bizonyítja a férfi iránt érzett őszinte szerelmét, így János mindent megtesz, autót köt el, rendőrökkel versenyzik, vadul száguldozik egy motorral, hogy utolérhesse a lányt, aki közben balesetet szenved a meseautóval. János a segítségére siet, de ő maga esik bele a szakadékba. Vera érzelmi felszínre törnek, és aggódva siet a sérült férfi után, hogy végül csókban forrjanak össze. A komikus mellékszereplők meg is jegyzik, hogy valódi hollywoodi típusú, romantikus befejezés született. A lány mindenféle magyarázat nélkül megbocsát a férfinak, látva annak önfeláldozó, hősies tettét.

Szintén hollywoodi minta szerint alakul az *Egy szoknya, egy nadrág* végkifejlete is. Miután Dulcinea, a híres szappanopera-producer rájön, hogy udvarlója átverte őt, és a nyilvánosság előtt átvette a személyiségét, a sa-

ját műfajához illő szappanopera-szerű csapdát eszel ki. A színész, Sóvári Péter élő tévéműsorban lepleződik le és szégyenül meg a közönség szeme láttára. De egy őszinte sajtótájékoztatóban később mindent elismer, és szerelmet vall Dulcineának egy egész ország szeme előtt, aminek a nő képtelen ellenállni, és a férfi karjaiba veti magát. Ezenfelül pedig Dulcinea színészként is foglalkoztatja Pétert, így a film zárlatában a színpadon számos fehérműs fiatal lány gyűrűjében tekergő és éneklő színész férfiönbecsülése is a magasban szárnyalhat, miközben az ezt lehetővé tévő producernő, Dulcinea a tévés irányítófülkéből, a háttérből szemléli a férfi diadalát. Az újra valódi sztárrá avanszált Péter a film elején felállított céljait elérve kerül ismét hatalmi pozícióba, annak ellenére, hogy Dulcinea a színész főnökeként jelenik meg. Az utolsó jelenetben ugyanis a háttérbe szorított nő csak statisztál a férfi sikeréhez. Annak ellenére, hogy Dulcinea tette lehetővé a show létrejöttét, az Péter törekvéseinek sikereként van reprezentálva.

A *Hippolyt* zárlatában az eredeti filmmel ellentétben Terka átverése sikeres lesz. Benedek azt hiszi, a táncosnő Mimit fuvarozza haza motorján, pedig valójában szerelmét, Terkát rejt a paróka. Így Benedek a lány csapdájába esve őszintén vall érzéseiről, és nem fordítva, ahogy az az eredeti filmben történik.

Ugyanakkor a korábbi filmekhez hasonlóan a férfiak és a nők kapcsolatában az igaz szerelmet kereső nőalakok és a nőfaló férfi hősök közötti különbség még mindig jelentős. A férfidominancia elsődleges ismérve a minél több nővel létesített szexuális kapcsolatban mutatkozik meg, és ezt a férfiközpontú értékrendet közvetítik a remake-ek is. Korábban az életre szóló házasság ellenére feleségük mellett gyakran jelentek meg szeretőik oldalán az eredeti filmek férfi szereplői is. Elég csak a már sokszor emlegetett Mimire gondolnunk a *Hippolyt*, a *lakájából*, de a *Meseautó* vezére is csábításairól ismert a történetben, mint ahogy az *Egy bolond százat csinál* és az *Egy szoknya, egy nadrág* férfi hősei is „több vasat tartanak a tűzben”.

Így van ez a remake-ek esetében is. Méghozzá az erotikus tartalmak fokozásával a történetben, melyek nagyban befolyásolják az érzelmi kapcsolatokat férfi- és női oldalról egyaránt, a két nem megítélésében a kettős mérce mégis némileg árnyaltabbá válik. A nőfaló férfiak mellett ugyanis nem jelenik meg a „feslett nő” képe.

Noha elsősorban nekik kedvez, de már nem kizárólag a férfi szereplők kiváltsága az eredeti filmek óta lezajlott szexuális forradalom hatása.

## A női emancipáltság

A férfiak és nők közötti viszonyrendszer alakulásából is kiolvasható, hogy a női emancipáció erőteljesebb a remake-ekben az eredeti filmekkel szemben. Ez elsősorban az olyan független, önerőből karriert építő és hírnévre szert tevő karakterekből olvasható ki, mint az *Egy szoknya, egy nadrág* Dulcineája, aki sikeres televíziós szappanopera-producerként jelenik meg, míg az eredeti filmben egy férje révén meggazdagodott özvegyként volt látható. Ez a változás pedig a teljes remake-ciklus legjelentősebb karakterét eredményezi a női emancipáció szempontjából.

Az eredeti filmben Dulcinea de la Rosa, a madridi özvegy egy középkorú, elegáns úrihölgy benyomását kelti. Vagyonával hatással az eseményekre, melyek jószerevel tőle függetlenül rendre körülötte zajlanak. A főhősök bohókás szerelmi története mulattatja a tapasztalt hölgyet, aki képes átlátni az átverésen, és hajlandó beszállni a játékba, ami számos hasonmást és félreértést követően egyre csak bonyolódik. A végső leleplezések után azonban Sóvári Péter és Ibolya egymásra találnak, mely románcban Dulcinea csupán közvetítő szerepet játszott.

Ehhez képest a remake Dulcineája nemcsak önerőből küzdötte fel magát, hanem sikeres a munkájában is. Híres szappanopera-producerként csinált karriert. Független, önálló és nőies, de nem könnyen megkapható. Sóvári Péter hírneve nem nyugtázza le önmagában, csak azután szeret bele a férfiba, hogy randevúk és hosszas beszélgetések során megismerte annak valódi személyiségét. Nem a külsőségek vonzzák, és ő maga sem gazdagsága vagy hírneve felhasználásával csábítja el a férfit. Őszinte kapcsolat az övék, melyet a színész egocsillagtatása árnyékol csak be azzal, hogy női ruhába bújva igyekszik eljátszani Dulcineát, ezzel bizonyítva saját tehetségét. De a nő egyértelműen központi szerepbe kerül a remake-ben, különösen az eredeti filmhez képest. Ő válik a főhős párjává, és a szerelmi konfliktus is elsősorban a fentebb leírt probléma körül forog, a folyamatosan bonyolódó narratíva és a hasonmásokra építő bohózatok helyett.



**Egy bolond százat csinál (2006)**  
(Mucsi Zoltán, Scherer Péter)

A független, sikeres hősnőn kívül azonban a nőkép erősödéséhez vezet továbbá a csökkent képességekkel rendelkező, bugyuta férfi mellékkarakterek térnyerése is. Elsősorban érdemes az *Egy szoknya, egy nadrág* Kapa-Pepe duóját és az *Egy bolond százat csinál* botcsinálta gengszterpárosát, Kuplungot és Csumpit szembeállítani ugyanezen filmek talpraesett nőalakjaival. A mindkét film esetében Mucsi Zoltán és Scherer Péter komikus megformálásában csetlő-botló „bohócok” még a legegyszerűbb rájuk bízott feladatokat sem képesek maradéktalanul teljesíteni, miközben a hasonló játékidővel és fontossággal bíró női mellékszereplők rendre elérik céljaikat, gyakran még párt is találnak maguknak a filmek végére. Különösen beszédes az a jelenet, amikor Kuplung és Csumpi az *Egy bolond százat csinál*ban próbálnak megszabadulni a „halott lánytól”, de képességeik arra sem bizonyulnak elegendőnek, hogy ketten kiemeljék az autóból az átlagos testalkatú nő mozdulatlan testét. Nem sokkal ezután pedig megjelennek a lány barátnői, akik nemcsak rátamadnak az erőfölényben lévő férfiakra, de menekülésre is készítik őket.

Ezenkívül számos erőfölényben lévő női karakter magasodik a megszépepent férfihősök fölé a remake-ek történeteiben. Ilyen Halmos Aladár korábban már részletezett vízelőadásának jelenete a *Meseautóból*, vagy Ibolya és Lajos közös edzése az *Egy szoknya, egy nadrág*ban. Ezt erősítheti továbbá a női szereplők feminin vonásainak kihangsúlyozása, szexualitásuk nyílt ábrázolása, mely ugyan a férfitekinteteknek kedvez, de magabiztos, tuda-

tos testképpel rendelkező nőket sugall a maszkulinitásukat veszített férfiakkal szemben. Ezt bizonyítják ugyanis a rendszeresen döntésképtelen, határozatlan vagy éppen burleszkbe illő, nevetséges férfi szereplők, például az *Egy bolond százat csinál* főhőse, aki egy fizikai humorra épülő jelenetben, a háttérben szóló gyors wurlitzerzenére próbál a háta mögött összekötözött kezekkel és az arcára csatolt szájba helyezhető erotikus fétisjátékkal felszállni egy menetrend szerinti buszra. Női szereplőket egyik film esetében sem láthatunk ehhez hasonló tematikájú vagy tónusú jelenetben, különösen nem egy szexuális segédeszközzel felszerelve.

A táncosnők és szabadelvű lányok pedig, mint a már számos alkalommal említett Mimi is a *Hippolyt*ban, már nem kizárólag negatív színezetben kerülnek bemutatásra. Mimi erkölcstelen foglalkozása ellenére nem elítélendő karakter. Ugyanis pozitív fényben tűnik fel a történetben, mikor segít Terkának a film zárlatában. Barátságosan, megértően fordul a kétségbeesett lányhoz. Szerepet cserél vele, hogy a szerelmesek együtt lehessenek, tisztázassák érzéseiket, így a boldog végkifejlet is részben Miminek köszönhető.

Ezenfelül Terka mint eltartott gyerek, ugyancsak a családon belül, de szabadabb mozgásteret kap. Saját szobája van, olyan privát szférával, ahova még a minden lében kanál inas, Hippolyt sem teheti be a lábát. A másik legfontosabb eltartottgyerek-szereplő, Vera a *Meseautóból* pedig az eredeti filmhez képest teljesen más fogadtatásban

részesül otthon az autót illetően. Míg a régi verzióban az apa, lánya minden vágya ellenére ellenezte, hogy elfogadják a jutalomautót, addig a remake-ben az apa feszült izgalmossal újságolja Verának a nyereséget, amit hatalmas örömmel ruház lányára. Az átgondolt atyai szigor helyét a lányt előtérbe helyező szülői kényeztetés veszi át. Továbbra is az apa akarata érvényesül, de a döntés a lány érdekeit szolgálja elsősorban.

Ezenkívül az elvált státusz és a szingliség is elfogadott állapotként jelenik meg, még ha ezen szereplők jellemzően párt is találnak maguknak a történetek végére. Dulcinea saját döntése alapján nem ment újra férjhez az *Egy szoknya, egy nadrág* remake-jében, noha ez az ő esetében magától értetődőbb lenne, mint a nála sokkal idősebb özvegy számára az eredeti filmben. Az *Egy bolond százat csinál* Zsuzsája elvált asszony, amire a korábbi filmekben, ahol a házasság egy életre szól, egyáltalán nem találni példát. Dömötör exfelesége mégis megtalálja a maga számításait. Ha kezdetben ellenszenves karakternek is volt beállítva, mégis segít megoldani a konfliktust azáltal, hogy exférje gengszter hasonmásának, Norbertnek az oldalán új párt talál magának. Dömötör filmbéli szerelme, Kata pedig már középkorú, mégis még független, szingli nő, de nincs vénkisasszonynak bélyegezve.

Az említett női szereplők azonban egytől egyig egy férfi oldalán találják meg a maguk számítását a történetekben. Az eredeti filmekhez hasonlóan, bármilyen háttérrel rendelkeznek is, a végső boldogságot egy tradicionális férfi-nő kapcsolatban találhatják meg, mely jellemzően anyagi felemelkedéssel is jár a nők számára, így korábbi munkájukat sem kell tovább folytatniuk. A női főszereplők ezáltal veszítenek önállóságukból a történetek végére, anyagilag a választott férfi alá rendelődnék a párkapcsolatukban, illetve a *Meseautó* esetében a házasság során. Ugyan a filmek véget érnek a párok egymásra találásával, ezek reprezentálása mégis arra enged következtetni, hogy Kovács Vera nem fog többet görkocsolyás futárként dolgozni a vezérgazgató feleségeként, Schneiderék családi üzlete is tovább virágozhat majd Benedek vezetésével, így Terkának is kevesebb dolga lesz majd a vállalkozásban, Kati és Vivi pedig szintén megtalálják számításait partnereik oldalán az *Egy bolond százat csinál* befejezésének medenceparti idilljében, ami egy korábbiaknál kényelmesebb életmóddal kecsegtet számukra.

A házasság szerepét átvevő együttélési, illetve különböző párkapcsolati státuszok nyerneket teret a remake-ek befejezéseiben nem pedig a tradicionális intézményrendszer kerül előtérbe végső megoldásként. A szerelmi történetek kifutásakor fel sem merül a házasság gondolata, még ha a pár egymásra is talál a cselekmény végére. Egyedül a már említett *Meseautó* befejezésében ér véget a film klaszszikus esküvőjelenettel, de ennek hangsúlya is az ifjú párról Tamás komikus mellékkarakterére helyeződik, aki egy fogadás elvesztésének következményeként alsónadrágban kell elvonuljon mindenki szeme láttára az esküvői menet előtt, ezzel a szerelmesekről magára vonva a figyelmet. A happy end ugyanakkor minden esetben megkérdőjelezhetetlen révbe érésként van prezentálva a szerelmespárok egymásra találásakor. A remake-ek kortárs viszonyai között a házasság intézményrendszere a társadalmi változások hatására jelentősen háttérbe szorult az 1930–40-es évekhez képest, így az újabb filmekben sem jut komoly szerep a korai hangosfilmkorszak vígjátékainak lezárásában még kötelező jelleggel megjelenő házasságnak.<sup>55</sup> Az intézményrendszer elhagyása az ezredforduló társadalmi viszonyait igazolja a modern kori történetekben, a házasság ideológiai értékeit, jelentését a párok életében mégis az eredeti filmekhez hasonlóan reprezentálják a remake-ek, ezzel tovább erősítve a hagyományos konzervatív értékek érvényesülését a filmekben.

A klasszikus családkép ilyenforma sulykolt ábrázolása tehát, ha nem is ássa alá teljes mértékben az újonnan megjelenő nőstátuszokat, de mindenképpen zárójelbe helyezi őket, mivel a főszereplő nagyszerelmes és a mellettük megjelenő „kis” szerelmes páron kívül még a legkisebb játékidővel rendelkező mellékkarakterek is egymásra találnak, számos szerelmespárral gazdagítva a történeteket.

## A szexualitás szerepe

A női szereplők emellett egyre gyakrabban kerülnek elnyomó pozícióba a férfakkal szemben, ennek eszközeként pedig leggyakrabban saját szexualitásukat használják ki. Így tesz Ibolya és Vivi is az *Egy szoknya, egy nadrág*, valamint az *Egy bolond százat csinál* című filmekben. A mindkét esetben Oroszlán Szonja által játszott karakterek erős

<sup>55</sup> Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? pp. 8–29.



Meseautó (2000)

(Bezerédi Zoltán, Pogány Judit)

férfias vonásokkal rendelkeznek. Ibolya sportmotorral jár, férfias bőrruhákat hord, nehéz súlyokat mozgat meg az edzőteremben, ezzel folyamatosan elbátortalanítva, már-már rettegésben tartva a neki udvarló rendezőt. Vivi pedig folyamatos vizsályt szít párja, a hatalommal bíró gengszter és szeretője, a gengszter jobbkeze között. A lebukás során is ő kerekedik felül, kiosztva és túlkiabálva mindkét irányítása alatt tartott férfit.

Ezenkívül jellemző, hogy a macsó férfitípusba a fiatalabb hősök tartoznak, míg az apa- vagy férjkarakterek burleszkszerű kismemberekként vannak ábrázolva. A feleségük haragjától rettegő férfiak mégis sorra halmozzák a bűnös élvezeteket, melyek rendszerint következmények nélkül maradnak, még lebukás esetén is. Ezáltal a férfi célközönség könnyedén tud azonosulni a vágyaikat megélő, de végső soron a családi hierarchiát is sikeresen fenntartó szereplőkkel. Vera édesapja, Kovács Antal a *Meseautó*ban minden családi problémát figyelmen kívül hagyva megy el horgászni felesége társaságában, miközben az asszony végig lányuk miatt aggódik. Végül a férfi mégis hajlandó közös gyerekük után indulni, de a megfigyelés hamar Kovácsék szerelmének újbóli fellángolásához vezet, amiben a testi élvezeteknek jut a főszerep. Csakugyan a testi örömeknek hódol a Mimivel enyelgő Schneider Mátyás is a *Hippolyt*ban, miközben neje a címszereplő inas segítségével igyekszik életmódot váltani. Ebben az esetben

Hippolyt ülteti a bogarat mindkettőjük fülébe: ő adja meg Mátyásnak a táncosnő elérhetőségét, feleségét pedig különböző diétákra és az egész családot érintő döntésekre sarkallja. De míg Schneider asszony keserves edzéseket veti alá magát, addig férje remekül szórakozik, és még az előírt diétát sem tartja be. Így a családot érő regulák a régi verzióhoz hasonlóan nem egyenlő mértékben érintik a férjet és a feleséget.

A nők pusztá megjelenésükkel is a férfi szereplők egóját igyekeznek növelni. A különböző helyszíneken gyakran impozáns nőtársaságok veszik körül a férfiakat. A kihívó öltözötű hölgyek pedig a férfitekintetek kiszolgálása által az alfahím pozíciójába helyezik a szereplőket és a nézőket egyaránt. A filmek ugyanis pornóesztétika alapján tematizálva mutatják be a női testet,<sup>56</sup> így elégitve ki maximálisan a férfi nézők igényeit. A férfitekintet dominanciája a nézési irányokban egyértelműen kirajzolódik, miközben a színésznők rendszeresen alulöltözöttek, illetve olyan szituációkban mutatkoznak meg, melyekben a testiségnek döntő szerep jut. Számos jelenet játszódik szórakozóhelyeken, sztriptízbárokban, vagy éppen uszodában, mely helyszíneken a fedetlen női bőrfelületek aránya jelentősen túlszárnyalja a férfiakét.

Ez a tendencia a remake-ek egészét nézve is szembe-tűnő, de egy-egy jelenet összevetése nőábrázolásuk alapján az eredeti filmekkel még inkább nyomatékosá teheti

56 Havas: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. p. 68.



**Meseautó (2000)**  
(Stohl András, Ónodi Eszter)

az állítást. Érdekes egymás mellé állítani az *Egy bolond százat csinál* két verziójának azon jeleneteit, melyekben a férfi hősök először találkoznak az imponáló hölgyekkel. Az eredeti történetben egy elegáns mulató-vendéglőben zajlik az ismerkedés, ami két félreértésen is alapul. Először a Gyula bácsival üldögélő úszónők tévesztik össze a híres gróffal és annak halbiológus barátjával a férfi hősöket, majd a gardedámként funkcionáló Gyula bácsi invitálja őket az asztalukhoz, mivel azt hiszi, a két férfi jó ismerősei a lányoknak. A „gróf” esetében a hírnév és a nemesi cím, a „halbiológusnál” pedig az intellektus hat csábító erővel az úszónőkre, akik a történet folyamán a későbbiekben is a szerelmi kapcsolatok fő szereplői maradnak a férfiak oldalán.

Ehhez képest a remake hasonló jelenete teljesen más-ként viszonyul a nőábrázoláshoz, melyben a testiségnek jut a legnagyobb szerep. Itt a férfi hősök egy sztriptíz bárba mennek, ahol a hely funkciójának megfelelően (alul)öltözött nők rúdtáncolnak az ülőhelyek között. Béci, annak ellenére, hogy házas, boldogan használja ki az ismerkedni vágyó nők félreértését, akik egy nagy hatalmú, gazdag üzletemberrel tévesztik össze barátját. Az eredeti felálláshoz hasonlóan ötfős társaság gyűlik össze, de Gyula bácsi helyét egy harmadik hölgy veszi át. Az így többletfőlénybe kerülő nők pedig szinte azonnal rávetik magukat a befolyásosnak hitt férfiakra. Miután egyikük elmeséli, hogy járt az „üzletember” klubjában meghallgatáson, barátnője nála sokkal lényegretörőbben kezdeményez az „Akarsz

dugni?” kérdés feltevésével. A végeredmény egy egyéjszakai kalanddá fejlődik, melynek során Béci egyszerre két nővel bizonyítja potenciáját, Dömötör pedig a másnapi ébredés során holtan találja maga mellett az egyik lányt. Innentől kezdve a nőtársaság csupán halovány mellékszálakban tűnik fel ismét, a szerelmi szálak nem a velük való kapcsolatokból fejlődnek ki. Kizárólag szexualitásukat kihasználva, többé-kevésbé pusztán a látványelem funkcióját betöltve kerültek a történetbe, míg az eredeti film úszónői hivatásuknál fogva önálló teljesítményt is képesek voltak felmutatni, valamint párra is találtak a filmek végére.

A női test tárgyiasítása azonban az egyéjszakai kaland női szereplőinél is látványosabb formát ölt az *Egy szoknya, egy nadrág* egyik öltözőjelenetében. Az eredeti filmben a híres színész, Sóvári Péter, aki után a film saját állítása szerint: „sóvárognak a nők”, virágcsokrokat küld a női öltözőbe, hogy elnyerje a színésznők szívét. Ezzel szemben a remake öltözőjelenetében a film nézői az egyik színésznő fedetlen kebleivel is szembesülhetnek, melyeket a hölgy örömmel bocsátana Sóvári Péter rendelkezésére. Mikor először Kálmán lép be a női öltözőbe, a nevezett hölgy indulatosan fogadja a férfi hivatlan látogatását, és eltakarja bájait, melyeket Sóvári érkezésekor szabadít fel ismét felsője takarása alól. Később a történet során az immár nőnek öltözött Sóvári akaratlanul is kilép szerepéből az uszodában, mikor három fürdőruhás nő bikinijét csodálja. A film az ő szubjektív nézőpontját közvetíti a lassan sé-

táló hölgyekről készült közeli felvétellel, melyet Sóvári az „Ezt nevezem!” felkiáltással kísért, miközben támogatásra szoruló barátját véletlenül a medencébe taszítja.

A film a női ruhába bújtatott férfi főhősének maszkulinitásvesztését ellensúlyozván tehát különös energiát fektet a heteroszexuálisférfi-dominancia alátámasztására. Míg az eredeti filmek értékrendjével és ábrázolásmódjával összeegyeztethetetlenül a *Hippolyt* és a *Meseautó* remake-jei is egy-egy jelenet erejéig bikiniben ábrázolják a női főhősöket, *Terkát* és *Verát*, valamint az előbbi film *Mimi* karakterét is kirívóbban, alsóneműben, különböző szexuális cselekedetek imitálása közben láttatja, addig az *Egy szoknya, egy nadrág* újabb verziója tartalmaz egyedül valódi meztelenséget. Ezenfelül pedig a film külön megerősíti a heteroszexuális férfi nézőpontját, amikor egy jelenet erejéig egy transznemű férfi is feltűnik az egyik szórakozóhelyen, akinek látványától undor ül ki Lajos arcán. A férfi gyorsan meg is keresi eredeti táncpartnerét, a *Dulcineának* hitt, de valójában a csak női ruhába bújt Sóvári Pétert. Így a film kifejezi, hogy a komikusnak szánt „nemcsere” ellenére elhatárolódik az „egyéb” szexuális beállítottságú személyektől, jelen esetben a transzneműségtől, és továbbra is fenntartja heteroszexuális értékrendjét. Ennek és a férfidominancia diadalának megkoronázása a film zárójelenete, amiben az alsóneműben táncoló hölgyekkel körülvett Sóvárit láthatjuk a színpadon, ezúttal már elegáns férfiruhába öltözve.

A fokozott szexualitás szerepe tehát a filmek karakterisztikájára és a romantikus kapcsolatokra is hatással van. A „kurva” archetipusa szó szerinti és átvitt értelmében is megjelenő karakter ezekben a filmekben. A testiség pedig alapvetően meghatározó a párkapcsolatokban már azok kialakulása közben is. Éppen eme szexuális dominancia hatására és a társadalmi normák változása nyomán lehetséges, hogy az eredeti filmek fiatal hősnői helyét a húszas évek vége felé járó színésznők vették át a remake-ekben. A *Hippolyt* *Terkája* a film bemutatásakor 28 éves *Huszárik Kata* megformálásában látható az eredeti filmben 20 évesen szereplő, *Fenyvessy Éva* helyett. *Kovács Vera* szerepében pedig a 27 éves *Ónodi Eszter* látható a 16 éves *Perczel Zita* helyett a *Meseautó* remake-jében. Ezáltal az eltartottlány-karakterek a mai társadalmi elfogadottság határain belül lesznek szexuálisan megközelíthetőbbek 16 és

20 éves elődjeikkel szemben. A 30–40-es évekhez képest, a társadalmi változásoknak köszönhetően az ezredfordulóra megemelkedett a frissen házasodók átlagéletkora, mely változásokhoz a remake-ek is alkalmazkodtak a hősnők életkorának emelésével. Így a szexualitást középpontba helyező nőábrázolás tükrében még inkább indokolt ez a változás az eredeti filmekhez képest, ami a történetek szintjén viszont tovább gyengíti a nők önállóságát, függetlenségét. Hiszen, míg egy 16 éves lány számára normálisnak, még inkább átlagosnak tekinthető, hogy még a szüleinél lakik, addig egy 27 éves érett nő esetében ez korántsem ennyire egyértelmű.

## Összefoglalás

A remake-ek nőképéről összességében elmondható, hogy alapvetően ambivalens, gyakori ellentéteket felsorakoztatató változásokra épülnek, miközben sok szempontból erősen kötődnek az eredeti filmekhez, azok elemeit anakronisztikusan építik be kortárs történeteikbe. Míg az 1930–40-es évek filmjeiben a patriarchális világrend és a férfidominancia volt az uralkodó, addig a kortárs viszonyok között a megjelenített női karakterek emancipáltabbak, esetenként képesek függetlenedni a férfiaktól, több önállósággal rendelkeznek, szexuálisan felszabadultabbak, gyakrabban kerülnek hatalmi pozícióba. Az új családmodellek megjelenése a megváltozott nőstátuszok a kortárs viszonyokhoz igazodnak, miközben a remake-ek továbbra is férfi hőseket állítanak a középpontba, ezáltal a férfikarakterek jellemfejlődésére koncentrálnak, rendelik annak alá a női hőseket. Még az újonnan bemutatott társadalmi közegben is a férfihegemónia, a férfiego diadala kerül a történetek középpontjába. A nők nyílt szexualitásukkal képesek alkalmanként felülkerekedni a férfiakon a történetekben, miközben a kortárs trendeknek megfelelően<sup>57</sup> attraktív megjelenítésmódjukkal mégis a férfi közönség igényeit szolgálják ki.

A korai hangosfilmkorszak és az ezredforduló között eltelt évtizedekben számos társadalmi és filmtörténeti változás ment végbe. Ezek nemcsak a nők társadalmi helyzetére voltak nagy hatással, hanem egyértelmű nyomot hagytak a női karakterek filmes ábrázolásmódján is. A

korai romantikus vígjátékklasszikusokból készült modern remake-ek értékrendjüket tekintve mégis az eredeti filmek klasszikus családképét, patriarchális értékrendjét és férfi dominanciáját képviselik a társadalmi változások felszínes, többnyire külsőségeken érvényesülő hatása mellett, így válva ellentmondásossá a kortárs viszonyok között.

Az eredeti filmek karakterisztikáját és történetvezetését szinte változtatás nélkül átvevő remake-ek cselekményében a női szereplők gyakran kapnak saját epizódokat, melyekben leginkább a modern nők megnövekedett szabadidejéből adódó új kikapcsolódási és szórakozási lehetőségek érvényesülnek. Ugyanakkor a narratíva főbb fordulatai továbbra is a férfi szereplőkhöz kötődnek, a női karakterek nem változtatnak jelentősen az események végkimenetelén. Az újonnan megjelenő dolgozó nő képe is a modern társadalmi berendezkedéshez igazodik, a családi hierarchiában betöltött szerepük alapján a nők helyzete mégis az eredeti filmek patriarchális viszonyait tükrözi. A férfiak és nők közötti romantikus kapcsolatok is leginkább a két nem közötti hatalmi harcokról, a férfiego felülkerekedéséről szólnak, miközben az emancipálnak tetsző független és erős női karakterek is az adott férfi oldalán találják meg a boldogságot. Révbe érésük során betagozódnak abba a konzervatív társadalmi rendbe, amit az eredeti filmek is képviselnek, még ha az esküvő és a házasság intézményrendszerei a modern társadalmi szokásokat tükrözve nem is érvényesülnek a korábbiakhoz hasonló mértékben. Ugyanígy a kortárs viszonyokhoz mérten a szexualitás szerepe, a nők szabadabb ábrázolásmódja is megerősödik a történetekben, de ezen változások sem a bemutatott testek által kifejezett nyíltabb nőiességet hivatottak erősíteni, hanem a férfitekintet kiszolgálása céljából jelennek meg.

A remake-ek eredeti filmjeikkel ápolt szoros viszonya alapvetően határozza meg a ciklus minden darabját. Az átvett konzervatív értékrend és patriarchális világnézet pedig az eltelt évtizedek során végbemenő társadalmi változások ellenére is uralják a remake-ek arculatát. A női karakterek reprezentáltságát és ábrázolásmódját érintő felszínes változások csak látszólag hoznak valódi eredményeket az emancipáció kérdésében, miközben ezek felszíne alatt mindvégig az eredeti filmek klasszikus látásmódja érvényesül a remake-ekben, különösen azok nőképeiben.

Lubianker Dávid

## Coloured Classics

### Representation of Female Roles in Contemporary Hungarian Romantic Comedy Remakes

The essay examines the depiction of women in Hungarian movie remakes produced around the turn of the millennium. The analysis focuses on the representation and the gender aspects of the remake series that includes *Hippolyt* (1999), *Car of Dreams* (2000), *One Skirt and a Pair of Trousers* (2005), and *One Fool Makes a Hundred* (2006). These remakes were produced several decades after the release of their original versions, nonetheless, traces of the social changes that had taken place in the meantime are scarce or reflected in a contradictory manner. These remakes are anachronistically faithful to the traditional female roles, family concepts, and gender relations portrayed in the original films, while their plot and characters are positioned in contemporary society.

The essay first describes the historical context of the remakes by summarizing the peculiarities of the romantic comedy genre of the early sound film era, then discusses the key trends and social transformations affecting women's life and representation in the following decades, and examines the gender relations characterising contemporary Hungarian romantic comedies. In the light of these observations the author analyses the textual features of the representation of female characters, family concepts, male-female relationships, and the depiction of sexuality in the remake series.

The study concludes that the representation of female roles in the remakes is ambivalent, because although female figures seem to be freer and more independent and open in the field of sexuality, the remakes preserved the traditional conservative values, and the concept of the patriarchal family dominating the original films.

MILYEN ÉRZÉS LEHET A GONDOLATAINKAT  
KÖZVETLENÜL A FILMSZALAGRA MÁSOLNI?

# KUBRICK-AKCIÓ

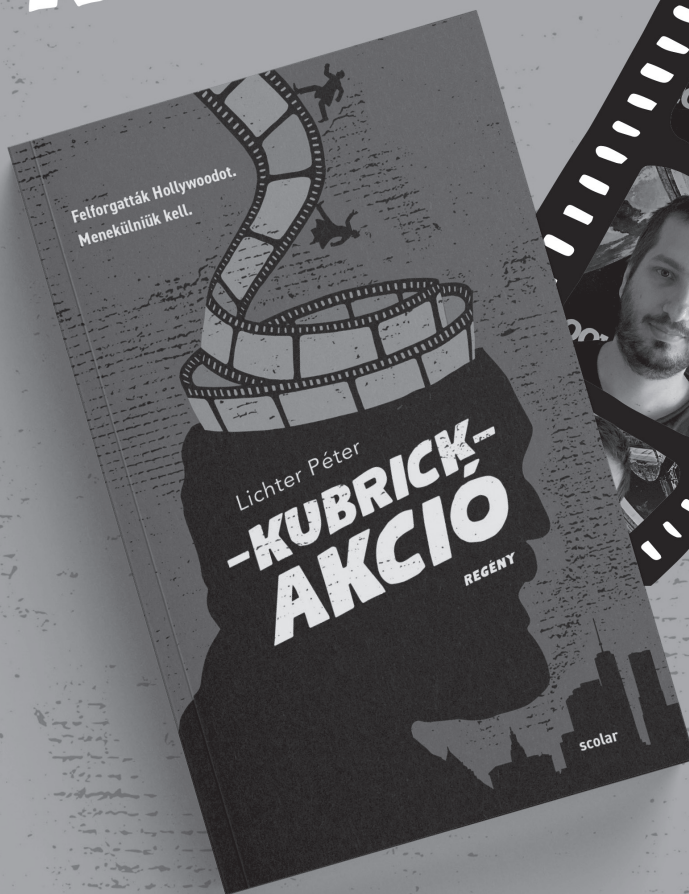


Foto © Máté Bórt

Klasszikusokat idéző thriller és utalásokkal teli  
szerelmeslevél a mozgóképhez.

**LICHTER PÉTER PONYVAREGÉNYE!**

scolar.hu

Vajda Boróka

## Az 1948 és 1953 között készült magyar filmek nőképe

A magyar filmművészetben az „ötvenes évek” korszakát az 1948-49-től 1953-ig, tehát az államosítás kezdetétől Sztálin haláláig készült filmek alkotják. Ebben a korszakban a hatalom teljes kontrollt gyakorolt a filmgyártás felett, így az alkotások a kommunista világértelmezést közvetítik. A nők reprezentációját azért különösen érdekes megvizsgálni ezekben a filmekben, mert ezt a társadalmi csoportot a hatalom ebben a korszakban teljesen új szerepbe kívánta állítani. Az ideológia a nőt elválasztotta hagyományos társadalmi szerepeitől, és az új világ eddigiektől gyökeresen eltérő értékrendjében kívánta megmértetni. A nők felszabadítása kiemelt narratívája volt a propagandának, így a filmes nőkép megvizsgálásával arról is képet kaphatunk, hogyan viszonyult a hatalom a saját bázisát alkotó egyénekhez. A nőkép átalakulásának vizsgálatát olyan filmekben érdemes elvégezni, melyekben a kommunista hatalom közvetlenül a saját világát ábrázolja, az 1948 és 1953 között készült, szinkrón időben játszódó termelési filmekben. A nők ideológiában ábrázolt képe és valós helyzete közti ellentmondásokkal már több munka foglalkozott részletesen.<sup>1</sup> A korszak filmjei a szocialista realizmus szellemében nem a nők életében bekövetkezett változás folyamatát vagy annak hétköznapi következményeit ábrázolják, hanem szinte kizárólag az új szerepekkel járó pozitívumokat festik fel. Jelen dolgozat szorosabban a filmi szövegek szerkezetére koncentrálna azt járja körül,

hogy a nők milyen szerepet kapnak ezekben a konstrukciókban, illetve hogy a dramaturgiában betöltött szerepük valóban olyan súlyú-e, mint amit a korszak ideológiája szerint az élet minden területén – a férfakkal azonos mértékben – betöltenek.

### Kultúrpolitika a Rákosi-korszakban

A Rákosi-korszak a magyar film történetében meglehetősen sajátos gyártástörténeti és esztétikai szakaszt alkot. Az 1948-as kommunista hatalomátvétel a művészetek, így a film sorsát is meghatározta, hiszen Rákosi Mátyas az MDP Központi Vezetőségének 1948. november 27-ei ülésén tartott beszédében a kultúra területén is meghirdette az ideológiai harcot.<sup>2</sup> Az épülő új társadalom formálásában a politika kiemelt szerepet szánt a filmnek; Révai József, a Népművelési Minisztérium vezetője kijelentette, a film célja, hogy „állami eszközökkel gyorsítsa” a kultúra területén a fejlődést, „a felzárkózást a népi demokrácia [...] egyéb eredményeihez”.<sup>3</sup> Mivel az államhatalom eddigre a gyártással, a forgalmazással és a bemutatással együtt a filmipar mindhárom pillérét a saját kezében tudhatta,<sup>4</sup> minden akadály elhárult annak az útjából, hogy a filmek keresztül saját ideológiai alapelveit közvetíthesse. A

1 Lásd: Schadt Mária: „Feltörekvő dolgozó nő”. *Nők az ötvenes években*. Pécs: Pro Pannonia, 2003.; Schadt Mária: Ideológia és valóság: Az 1950-es évek nőideáljai a magyar filmekben. *Kultúra és közösség* 3 (2012) nos. 1–2. pp. 109–120.; 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.; Farkas Gyöngyi: „Gyertek lányok traktorra!” Női traktorosok a gépállomáson és a propagandában. *Korall* (2003) no. 13. pp. 65–86.; 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.

2 Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992. p. 143.

3 *ibid.* p. 79.

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

filmszakma képviselőitől a vezetés feltétlen elkötelezettséget, közérthetőséget és köznevelési szándékot várt el.<sup>5</sup> A filmgyártás addig ismeretlen mértékű állami felügyelet alatt kezdett el működni. És bár a kikerülő késztermékek minden egyes részlete az irányító hatalom elvárásait tükrözte, a Szilágyi Gábor által feltárt forrásokból az látszik, hogy a kultúrpolitika képviselői valójában sorozatos kudarcokként értékelték a megszülető alkotásokat, és egy tökéletesedési folyamat első, felemás kísérleteiként tekintettek rájuk.<sup>6</sup> Mindeközben a korszak filmjei a valaha volt legnézettebb magyar filmek közé tartoznak, bár ez nagyrészt az ekkor létesített mozik számának köszönhető, ami lehetővé tette, hogy a hatalom hatékonyan juttassa el filmjeit a közönséghez.<sup>7</sup> Ebben a korszakban a filmes tendenciákat tehát nem annyira a közönségigény vagy alkotói attitűdök alakították, mint egy szűk hatalmi elit ideológiai elvei.

## A sematizmus

### Ideológiai háttér

A filmforma nagymértékben meghatározza a szereplők ábrázolási lehetőségeit és az ideológiai üzenet kódolását, így a korszak filmjeinek jellegzetes formai jegyeit is érdemes számba venni, ha meg akarjuk érteni, hogy a női karakterek milyen kötöttségek között jelentek meg az egyes alkotásokban. A korszak filmjeinek stílusát a marxizmus–leninizmus sztálini változatának művészeti irányelve, a szocialista realizmus jellemzi.<sup>8</sup> És bár a „sematizmus” elleni küzdelem fontosságára a kultúrpolitika vezetői is folyamatosan igyekeztek ráirányítani a figyelmet, a korszak filmjei – a több ponton, főleg a forgatókönyv elkészítésénél

nagyon szigorúan ellenőrzött gyártási folyamatnak is köszönhetően – természetesen a baloldali sematizmus hibájába estek.<sup>9</sup> A szocialista realizmus mibenlétéről számos vita folyt szakmai körökben is, de a végleges irányt minden esetben a hatalom jelölte ki. Így alakult ki a szocialista realizmus kétféle természetű, mely egyrészt egy magát realistának deklaráló (film)stílus, melynek másrésztől egyértelmű célja a nevelés, amit – bár elvileg a jelen társadalmát ábrázolja – a haladó, előremutató elemek kiemelésével és idealizálásával ér el.<sup>10</sup> A filmek alkotói előtt az a teljesíthetetlen feladat állt, hogy egyszerre tegyenek eleget az előre megadott ideológiai tartalom és a valóság naturalista leképezésének egymást kioltó követelményének.<sup>11</sup> A filmek végkicsengése természetesen és kötelezően utópikus, hiszen a karakterek és cselekményelemek a jövő felé mutatnak, afelé a kommunista társadalom felé, ami a korszak ideológiája szerint belátható időn belül megvalósul, éppen az olyan úttörőknek köszönhetően, mint akiket a filmek is főszereplőknek tesznek meg. Forgács Iván szerint a Rákosi-korszak filmjei valójában sohasem a korabeli valóságot szándékoztak ábrázolni, hanem a kommunista alapmítosz megteremtésére tettek kísérletet, minden további stílusbeli jellemzőjük ebből a szándékból fakad.<sup>12</sup> Pólik József hasonló jelenségre utal, amikor a korszak filmművészetét szakrális jellegüként írja le.<sup>13</sup>

A filmek egy megkérdőjelezhetetlenül kettészakadt világot ábrázolnak, melynek pozitív oldalán helyezkednek el a szocialisták, a béketábor „harcosai”, negatív oldalán pedig a mindenre elszánt, gonosz kapitalisták. Pólik hangsúlyozza, hogy a termelési filmek a hidegháború korszakának termékei, azonban míg amerikai párdarabjaik politikai üzeneteiket műfaji sémákba csomagolva, közvetetten adják át, ezek a filmek nyíltan és agresszíven közvetítik a két

5 Pólik József: Fortinbras Dunaújvárosban. A Rákosi-korszak filmpolitikájának irányelvei. In.: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. pp. 26–39.

6 Szilágyi: *Tűzkeresztség*. pp. 217–322.

7 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 112.; Varga: *Fent és lent*. pp. 57–58.

8 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 47.

9 Szilágyi: *Tűzkeresztség*. p. 218.

10 Pólik: *Fortinbras Dunaújvárosban*. p. 35–37.; Forgács Iván: Egy mítoszteremtési kísérlet. *Filmkultúra* (1999) no. 3. p. 50.

11 Pólik József: Elvesztett illúziók. A magyar politikai film korszakai. In: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. p. 12.

12 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. pp. 51.

13 Pólik: *Elvesztett illúziók*. p. 15.

értékrend közti választás szükségességét.<sup>14</sup> A két világot az egyéni és a közösségi értékekről vallott eltérő véleményük szakítja el egymástól. A szocialista filmek egyértelműen a közösség felsőbbrendűségét hirdetik, az „egyéniesség”, a káros individualizmus minden formáját elutasítják, ami a filmformára nézve is jelentős következményekkel jár. A szocialista realizmus egyénített szereplők helyett típusokkal dolgozik, akiket általában már az osztályhelyzetük determinál. A szocialista táboron belül protagonisták csak a haladó, munkás vagy paraszti háttérrel rendelkező szereplők lehetnek, míg a negatív szereplők kulákok, nagypolgárok, értelmiségiek, volt szociáldemokraták vagy fasiszták, akik rendszerint gyanús nyugati kapcsolatokkal rendelkeznek. Pólik szerint a szocialista filmekben belül is kirajzolódik egyfajta hierarchia a karakterekhez társított értékek mentén: a központi (munkás- vagy parasztszármazású) hős fölött az isteni tulajdonságokkal felruházott, őt segítő párttitkár, alatta pedig az őt hátráltató ördögi szabotőr áll. A hatalom képviselője tévedhetetlen éleslátással rendelkezik, mindig egy lépéssel az ellenség előtt jár, és egyfajta atyai odafordulással kész egyengetni a hős útját, ha az hozzá fordul segítségért, mert elakadt a harcban. A szabotőr figurája ellenben alakoskodik, szándékait és kilétét sokáig titokban tartva megpróbálja fondorlatosan behálózni a hőst, és rossz irányba befolyásolni a gondolkodását vagy káros tettekre buzdítani őt. Látható, hogy a filmek a hierarchiában középen elhelyezkedő hősöket tesznek meg főszereplőkké, abból a csoportból válogatva, melyben potenciálisan legnagyobb a jellemfejlődés-íve egy-egy szereplőnél. Ez azonban csak minimális mozgásteret biztosít az alkotók számára, ugyanis a főszereplők valójában nem semleges pozícióból indulnak, hanem a pozitív pólushoz közelebről. Általában már a történet elején öntudatos munkások és kommunisták, de legalábbis munkás- vagy parasztszármazásúak, a film pedig azt az utat követi, ahogy a végső tökéletesedés útjára lép-

nek. Ebből is következik, hogy ezeknek az alkotásoknak nem lehet antihős a főszereplőjük, illetve főszereplő sosem bukhat el. Révai külön kitért arra, hogy miért nincs helye a tragikumnak mint esztétikai minőségnek ezekben a filmekben: a munkás hős nem bukik el bennük, az ellenség bukása pedig nem jár értékvesztéssel.<sup>15</sup> Pólik szerint a korszak hőse a cselekvő ember, aki (a 60-as évek eszmélő és a 70-es, 80-as évek reaktív emberével szemben) nem kételkedik, hanem azonnal, gyakran indulatból, de mindig pozitívan és hatékonyan reagál az eseményekre.<sup>16</sup>

A korszak filmjeiben a legfőbb értéket a közösséghez tartozás, a közösségért folyó harc jelenti. A szereplőknek gyakran túl egyénieskedő magatartásukat kell levetközniük ahhoz, ahogy elsajátíthatassák a megfelelő gondolkodást és betagozódhassanak a közösségbe. A munkás tudata ideális esetben nem „én-tudat”, hanem „mi-tudat”, a film során megszűnni igyekszik mint egyén, hogy feloldódhasson a társadalomban.<sup>17</sup> „A dolgozó embert – és nálunk a dolgozó embernek kell a művészet központi figurájává lennie – a munka kapcsolja össze a társadalommal. Jellemábrázolás tehát a munkához való viszony ábrázolásától függetlenül nincs és nem is lehet a mi társadalmunkban.”<sup>18</sup> A Révai által megfogalmazott fenti elvnek látványos hatása volt a filmek világára, melyekben a munkahelyen kívül szinte minden más helyszínen és esemény csak jelentéktelen mértékben kapott szerepet, különös tekintettel a magánélet tereire és helyzeteire. Pusztán magánéleti konfliktusokat feldolgozó alkotások a korszakban egyáltalán nem készültek, hiszen a hatalom a magánélet intézményében gyanús, ellenőrizhetetlen különcködést látott,<sup>19</sup> ezért igyekezett azt minél inkább kiszorítani a filmekből. Ez a törekvés sajátos elmentmondásba került azzal a gyakorlattal, hogy a filmek egyébként a romantikus vígjáték elemeit használták fel, ennek következménye a magánéleti konfliktusokat, a privát „szerelmi” jeleneteket is átható közéletiség.<sup>20</sup>

14 ibid. p. 13.

15 ibid. p. 36.

16 ibid. p. 14.

17 ibid. p. 14.

18 Révai József: *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra Kiadó, 1952. Idézi: Pólik József: A kritikus, a látnok és a hős. Munkásábrázolás a Rákosi-korszak termelési filmjeiben. In: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. p. 40.

19 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 58.

20 Schadt Mária: *Ideológia és valóság*. p. 116.

### Filmstílus

A filmek stílusáról összességben elmondható, hogy mindenestül a történet elmondását, az ideológiai üzenet átadását szolgálja. Az elbeszélésmódot a mindentudásával tüntető és ezáltal az absztrakt kommunista hatalmat szimbolizáló narrátor alkalmazása jellemzi.<sup>21</sup> A filmek a nézőt sosem egyetlen szereplő tudásával ruházzák fel, és szubjektív beállítást is alig alkalmaznak. A kronológia felbontását mindössze egyetlen filmben láthatjuk: a *Gyarmat a föld alatt* [Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat dramaturgiai és rendezői munkaközössége (1951)] esetében a hatalom képviselőjének, az ÁVH-tisztnek beszámoló szereplők (meglehetősen objektív) flashback-jeiből rekonstruálódik a történet. A befogadói átélést megnehezíti, hogy a filmek elvetik azt a lehetőséget, hogy egy főszereplő szemszögéből, a szubjektivitás narratív eszközeit is felhasználva a vele való azonosulás útján vonják be a nézőt. A filmek deklarált célja, a nevelés és felhasznált elbeszéléstechnikája között így alapvető ellentmondást találunk. A szubjektív nézőpontok esetleg hiányos, hibás értelmezése helyett a narráció összefogja és egy értelmezéssel ellátott keretben mutatja be a feldolgozott eseményeket. Ezen ábrázolásmódbeli sajátosságok miatt ezek a filmek tulajdonképpen nem a főszereplők mellett állnak. Arra fókuszálnak, hogyan áll össze a rendszer, a főszereplők csak egy-egy kiemelt példaként szolgálnak arra, hogyan illeszkednek be az egyes elemek a nagy egészbe. Ahogy Forgács is kiemeli: „Egyedi történetek elbeszélése helyett minden filmnek a maga teljességében kell megteremtenie a kor szakrális valóságát.”<sup>22</sup> A szubjektivitás megjelenését másrészt az is gyengíti, hogy a filmek általában nem egy-egy kiemelt szereplővel dolgoznak, hanem inkább egy kisebb csoporttal, akik mellett erős mellékszereplők is feltűnnek. Ennek oka – amellet, hogy az egyéni sorsok bemutatása helyett a filmek nyilvánvalóan az épülő közösségre fókuszálnak –

Forgács szerint a mítoszteremtő szándékban keresendő: a filmek egy önmagában is teljes világot igyekeznek reprezentálni, aminek ilyen módon minden szintjét és jellegzetes karakterét körbejárják.<sup>23</sup>

Bár a filmstílusnak a történet prezentálásán kívül nagyrészt nincsen önálló funkciója, a filmekben a képi világ szintjén mégis akadnak olyan erősen szimbolikus kompozíciók, melyek pusztán az elemek térbeli elrendezésének módjával önmagukban is egy-egy ideológiai állásfoglalásnak tekinthetők. Ezekben leggyakrabban a vezető karcépei láthatók olyan elrendezésben, amely a történet átlagembereket megtestesítő szereplői fölé pozicionálja őket. Fontos azonban kiemelni, hogy bár a filmekben előfordulnak eszmei tartalmakat ilyen kézzelfoghatóan szimbolizáló képek, ezek sosem öncélúak, a történet előremozdításában betöltött funkciójukat is mindig ellátják.

A filmek képi stílusa a fentiekből következően (esztétikai értékét tekintve) semlegesnek mondható.<sup>24</sup> Pár gyakran ismételt megoldás a pozitív hős mosolygó, felfelé néző arcának alulról való fotografálása a kimerevítettnek tűnő közeli felvételeken vagy az ideológiai megvilágosulás pillanatában a hős arca felé kocsizó kamera. Feltűnő továbbá a verbalitás térnyerése, hiszen a filmek első számú célja az ideológiai tételek kinyilatkoztatása volt.<sup>25</sup>

### „Műfajok”

A sematizmus korszakában két típusú film készült: múltban játszódó idealizáló történelmi film és a jelent ábrázoló termelési film.<sup>26</sup> Jelen tanulmány a szinkrón-idejű filmekkel foglalkozik, hiszen ezekben közvetlenül jelenhet meg a korszak saját magáról alkotott képe, melyben kiemelt szerepet szánt a nőknek. A szinkrón-időben játszódó filmekről általában elmondható, hogy fő konfliktusuk a szocializmus felépítéséért vívott küzdelem. A cselekményelemek szintjén azonban további három típusba lehet

21 Varga: *Fent és lent*. p. 65.

22 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.

23 *ibid.* p. 54.

24 Forgács Iván szerint a semleges, esztétikailag elemezhetetlen stílus szintén a mítoszteremtő szándék következménye. Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. pp. 53–54.

25 Balogh Gyöngyi – Gyürei Vera – Honff Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990–ig*. Budapest: Műszaki könyvkiadó, 2004. pp. 82–83.

26 Pólik: *Elveszett illúziók*. p. 12.



**Kis Katalin házassága**  
(Szirtes Ádám, Mészáros Ági)

sorolni az adott konfliktust: a termelési, nevelődési és a szabotázskonfliktus kategóriájába.<sup>27</sup> A háromfajta cselekményszál többszörösen összekapcsolódik a filmekben, hiszen igazán jó munkás csak az lehet, aki tudatában és viselkedésében is felnő a feladathoz; valamint a szabotázs elhárításának is a termelés a hosszú távú célja. A nők dramaturgiai szerepének elemzéséhez azonban célszerű különválasztani a három narratívát.

Termelési narratívának azt a fajta történetsémát nevezem, mely során egy szereplő vagy egy csoport a termelés fokozására irányuló erőfeszítést tesz, ezzel hozzájárulva a cél eléréséhez.<sup>28</sup> Ez a legáltalánosabb motívum, ami gyakorlatilag minden egyes filmben megjelenik. A *Kis Katalin házasságában* például az Április 4-e brigád célja a mindennapokban a termelés folyamatos növelése, a tagok egyéni normáinak javítása. Sok karakter saját újjátáson dolgozik, hogy a munka hatékonyságát növelje az új eljárással, például Dani János az *Ifjú szívvel*ben [Keleti Márton (1953)], Hódis Imre a *Szabónéban* [Máriássy Félix (1949)] és Lugosi Sándor a *Becsület és dicsőségben* [Gertler Viktor (1951)].

A szabotázskonfliktus szorosan összekapcsolódik a termelési narratívával, hiszen az ellenség általában a munka ellehetetlenítésére tesz kísérletet, viszont az átláthatóság érdekében azt az esetet tekintem szabotázskonfliktusnak, amikor a szereplő lépésének célja elsősorban a szabotőr és az általa okozott kár elleni fellépés, az újabb (akár fizikai összecsapásig fokozódó vagy emberéletet követelő) szabotázs megelőzése; melynek csak hosszú távú célja a nyugodt termelés biztosítása. A *Dalolva szép az életben* [Keleti Márton (1950)] Kádár Zsóka például aktív nyomozásba kezd, hogy leleplezhessék a közösség morálját fenyegető karmestert és cinkosait. A *Becsület és dicsőségben* Lugosi vállalja, hogy egymaga újra legyártja a vonatalkatrészeket, amiket a reakciós mérnök tönkretett, hogy a gyár ne maradjon szégyenben a sztálini műszak során. A *Teljes gőzzel*ben [Máriássy Félix (1951)] Szabó Sándor folytatja a szabotőr áldozatául esett munkatársa vállalását, és sikerre viszi a 2000 tonnás mozgalmat.

A nevelődési narratívában részt vevő szereplő jellemfejlődésen megy keresztül (ami minden esetben azt jelenti, hogy megérti és helyesen alkalmazza a marxizmus-

<sup>27</sup> Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. pp. 53–54.

<sup>28</sup> Bár az 1948 és 1953 között készült filmeket átfogóan termelési filmeknek nevezik, a további elemzés érdekében termelési narratívának a fent leírt történetsémát tekintem.

leninizmus iránymutatásait, tehát ilyen módon később gyakorlatilag is hozzá tud járulni a szocializmus megvalósulásához). A fejlődés fontos állomását képezi a közösségtől vagy annak kiemelt képviselőjétől kapott iránymutatás, és a saját hibák felismerése. Pólik hangsúlyozza, hogy a munkáshősnek mindig készen kell állnia az önkritikára, és gondolkodásmódjának korrigálására, hisz a közösség minden egyéntől ezt követeli meg a tökéletesedés érdekében.<sup>29</sup> Az *Ifjú szívvel*-ben például Kati és János is megérti, hogy a tanulás a harc egy módja, ezért nem szabad gyengeségből feladniuk azt; Hódis a *Szabónéban* felismeri, az a helyes, ha újítását a gyárnak ajánlja fel ahelyett, hogy saját dicsőségére fejezné be.

A három történeteséma tehát nem három különböző „műfajt” jelent, egy alkotáson belül gyakran több is megjelenik közülük, annak következményeképp, hogy a filmek végső nagy konfliktusa megegyezik. A *Kis Katalin házasságában* például egy fiatal házaspárt látunk, akiknek – különösen a nőnek – még meg kell küzdeniük egyéni jellemhibáikkal és megfelelő sztahanovista szellemű munkássá válni, miközben a gyárat fenyegető szabotőr mérnökkel is szembe kell nézniük. Bár Forgács szerint a műfajiság alapvetően ellenáll a mítoszteremtő szándéknak,<sup>30</sup> ezek a történetesémák óhatatlanul is bizonyos klasszikus műfaji megoldásokat vonzanak, a szabotázsfilmek például bűnügyi filmes, a termelési és nevelődési filmek pedig vígjátéki vagy melodramai konvenciókat használnak fel.<sup>31</sup> A klasszikus műfaji sémák használata szintén befolyásolhatta a filmek női szereplőinek dramaturgiai súlyát.

## Nők a Rákosi-korszakban

A kép árnyalásához érdemes a filmek mögé tenni a korszak valóságának képét, melyet Farkas Gyöngyi, Schadt Mária és Gyarmati Gyöngyi írásai szociológiai szempontból részletesen elénk tárnak. A magyar szocialista nőpolitikát a Szovjetunió hivatalos nőpolitikájának mintájára dolgozták ki.<sup>32</sup> Ez az elképzelés Marx, Engels és Bebel munkái alapján abban állt, hogy a nők alávetettsége nem természeti törvényszerűség, hanem társadalmi viszonyok következménye, ezen viszonyok megváltoztatásával tehát értelemszerűen következik be a helyzetük megváltozása is. A nők felszabadulásának kulcsa a társadalmi munkamegosztásba való bekapcsolódásuk, melyet a család társadalomban betöltött szerepének csökkentésével, a házimunka társadalmisításával, és a nők munkafeltételeinek javításával, például bölcsődék és óvodák létesítésével terveztek elérni. Ennek első lépéseként Magyarországon is megtörtént a nők egyenjogúsítása, melyet az 1949-es alkotmány biztosított.<sup>33</sup> A valóságban viszont ezenfelül nem sok valósult meg az elvekből. A tradicionálisan női munkának számító háztartási munkák társadalmisítása ugyanis nem történt meg, a hagyományos szerepelvárások viszont továbbra is fennmaradtak, miközben a nők tömeges munkába állása megkezdődött.<sup>34</sup> A jogegyenlőség még nem garantálta a nők társadalmi esélyegyenlőségét, a munkavégzésüket segítő intézkedések elmaradásával pedig a mindennapokban kialakult a kettős teherviselés gyakorlata,<sup>35</sup> hiszen a munkából hazatérő nőre otthon továbbra is várt a gyermeknevelés és a házimunka feladata, melynek nehezségét a háztartások gépesítése előtti korszakban nem lehet figyelmen kívül hagyni.<sup>36</sup> A vezetés egy olyan családképet támogatott, mely pusztán a szocialista társada-

29 Pólik: *A kritikus, a látnok és a hős*. pp. 42–44.

30 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.

31 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.; Hirsch Tibor: *Utak és csapdák – A hazai filmvígjáték 1945–1990 között*. [www.filmortenet.hu](http://www.filmortenet.hu), 2004.; Vajdovich Györgyi: *A magyar film az 1950-es években*. [www.filmortenet.hu](http://www.filmortenet.hu), 2004.

32 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 42.

33 *ibid.* p. 34.

34 *ibid.* p. 57.

35 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 120.; p. 111.

36 Lásd ehhez: Burucs Kornélia: *A „második műszak”*. *História*, 1995/9–10. 49–51.; Valuch Tibor: *Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változásai 1945 után*. *Rubicon* 20 (2009) no. 4. 2009.

lom megvalósításának eszköze,<sup>37</sup> a személy életében betöltött fontosságát nem ismerték el. Ebből is következik, hogy az otthon végzett munka létezését szinte tagadta a hatalom, megkönnyítésére a továbbiakban nem vezetett be intézkedéseket. Dolgozó nőnek a hivatalos munkahellyel rendelkező nő számított, a háztartási munkákat a propaganda a rabszolgaság képzeteivel társította, míg a közösségért végzett munkát a szabadság zálogaként állította be.<sup>38</sup> A munkavállalás lehetőség helyett kötelességgé vált, amivel a felszabadított nők meghálálhatják, amit a párt értük tett.<sup>39</sup> A népességszám növelése érdekében meghozott intézkedések alapján viszont úgy tűnik, hogy például a gyermekszülés is a nők kötelességeit gyarapította, hiszen 1952-től szigorú abortusztilalom volt érvényben, valamint a gyermektelen személyeket külön adó terhelté.<sup>40</sup>

Mindeközben a nőket érintő diszkrimináció a valóságban nem szűnt meg. Fizetésük ugyanazokban a munkakörökben gyakran alacsonyabb maradt, mint a férfiaké.<sup>41</sup> Bár a közép- és felsőoktatásban is megnövekedett a számuk, valójában inkább csak olyan szakokon és munkakörökben tudtak elhelyezkedni, melyeket alacsonyabb presztízsük miatt a férfiak nagy arányban hagytak el.<sup>42</sup> Míg a foglalkozási hierarchia magasabb presztízsű posztjait (szakmunkás, mérnök, politikai tiszte) továbbra is férfiak töltötték be, bizonyos szakmák feminizálódtak (tanár, gyógyszerész, adminisztrátor, szövőgyári munkás, segédmunkás, képzetlen mezőgazdasági munkás). Mindemellett a nők politikai pozíciója sem javult,<sup>43</sup> a magas döntési jogkörrel összekapcsolódó értelmiségi pályákra nem tudtak betörni.<sup>44</sup>

Míg a propaganda a női munkavállalást az egyenjogúság eredményeként mutatta be, az a valóságban inkább megélhetési kényszer volt, hiszen az egykeresős családmodell a korszakban fenntarthatatlanná vált.<sup>45</sup> A nők felszabadításának programja elsősorban a hatalom gazdasági érdekeit szolgálta, hiszen a munkába való bevonásukkal lehetett növelni az ország munkaerejét,<sup>46</sup> e folyamat megkönnyítésére viszont már nem igyekezett olyan hatékony intézkedéseket tenni a vezetés. Az ötvenes évek vezetése valójában kihasználta a patriarchális társadalmi berendezkedés előnyeit, miközben azt hangoztatta, hogy felszabadította a nőket. A korszak alapvető tendenciája, miszerint a döntések nem a valós igényeket felmérve, az egyének jogait és szükségleteit figyelembe véve születnek, hanem egy politikai hatalom idealisztikus jövőképének megfelelően, a nőket különösen sújtotta. A nők valós helyzete és az ideológiájában megrajzolt képe között elmélyült a szakadék.<sup>47</sup> A politikai vezetés ezekről a problémákról nem vett tudomást, így a korabeli sajtóban, filmekben sem jelentek meg.<sup>48</sup> A nők helyzete, a feladataikkal kapcsolatos kép tehát sokszorosán ambivalens volt: mivel a munkaerő átstrukturálódását nem követte automatikusan a társadalom értékrendjének átalakulása, a filmek által is közvetített új ideálokat követő lányok és nők a valóságban gyakran találták szembe magukat a közvélemény vagy saját szűk környezetük előítéleteivel és valós életvezetési problémákkal.<sup>49</sup>

37 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. 2004. p. 43.

38 Farkas: „Gyertek lányok traktorral!” p. 76.

39 *ibid.* p. 76.

40 Schadt Mária: „Feltörekvő dolgozó nő”. pp. 132–139.

41 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. 2004. p. 52.; Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. p. 49.

42 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. pp. 39–40.

43 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. 53.

44 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. p. 53.

45 Valuch: *Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változásai 1945 után*.

46 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 111.

47 Balogh: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 44.

48 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 112.

49 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. p. 54.



Ifjú szívvel  
(Földi Teri, Soós Imre)

## Nők a filmekben

A *magyar film társadalomtörténete* című kutatás<sup>50</sup> adatbázisa alapján 1948 és 1953 között, tehát a filmművészeti sematizmus korszakában 34 magyar játékfilm készült, amelynek fele, vagyis 17 film cselekménye szinkrón-idejű. Ezekben a „jelen idejű” (korabeli megnevezéssel „mai témájú”) filmekben nyílt tér arra, hogy a hatalom megkonstruálhassa saját világát, így a Rákosi-korszak nőképe is bennük rajzolódhatott ki. A főszereplők számát tekintve a múlt időben játszódó filmek közül 9, a szinkrón-idejű filmek közül 11 film szerepeltet női főszereplőt, míg legalább egy férfi főszereplő a korszak minden filmjében van. A magyar filmre általában jellemző férfiközpontúság<sup>51</sup> figyelembevételével e számok alapján elmondható, hogy a történelmi korban játszódó vagy irodalmi alkotáson alapuló filmekben valamivel kevesebb teret kapnak a nők, mint a Rákosi-korszak saját jelenbeli világát ábrázoló alkotásokban. Ez a jelenség összhangban áll a hatalom

narratívájával, miszerint a kommunisták szabadították fel a nőket évszázados elnyomatásuk alól. Ha közelebbről megvizsgáljuk, az azonban csak 6 filmről – *Egy asszony elindul* [Jenei Imre (1948)], *Szabóné, Kis Katalin házasága* [Máriássy Félix (1950)], *Tűzkereszttség* [Bán Frigyes (1952)], *Ifjú szívvel*, *Kiskrajcár* [Keleti Márton (1953)] – mondható el, hogy valóban a női főszereplő története (is) lenne, melyben szerepet kapnak az ő mindennapjai, céljai, motivációi és a történet középpontjába kerül. Ez a szám az összes filmhez viszonyítva már meglehetősen kevésnek tűnik egy olyan filmgyártásban, melyet az a hatalom irányít, amelyik elvileg egyenlően fontosnak tekinti a nőket a férfakkal. Így egyértelműen kijelenthetjük, hogy nők és férfiak egyenlősége a korszak filmjeiben a főszereplők számát tekintve nem valósult meg.

A korszak kultúrpolitikája bármennyire elutasította is az 1945 előtti műfaji hagyományokat, mégis felhasználta ezek történettípusait, így a filmek vizsgálatakor a műfajiságot is figyelembe kell vennünk, amely szintén befolyá-

50 A *magyar film társadalomtörténete* a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú kutatás. A kutatás keretében létrehozott adatbázis az 1931 és 2015 között készült magyar filmek gyártási adatait, a filmek cselekményvezetésére és a szereplők tulajdonságaira vonatkozó adatokat tartalmazza.

51 Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* 23 (2019) no. 4. pp. 9–11.

solja a női történetek lehetőségeit. Ebből a szempontból úgy tűnik, a zenés vígjáték műfajába sorolható filmek kevesebb teret hagynak a női szereplők személyiségének kidolgozására. De miközben a vígjáték-kategóriába sorolható *Dalolva szép az élet*, a *Civil a pályán* [Keleti Márton (1951)], az *Első fecskék* [Bán Frigyes (1952)] és az *Állami áruház* [Gertler Viktor (1952)] kevésbé bontják ki a női szereplők jellemét, akik a férfi főszereplők mellett sokkal inkább háttérbe szorulnak, az ezekről a filmekről sem mondható el, hogy a nők csupán a hős megérdemelt jutalmaként kapnának szerepet bennük. Ellenben azok a filmek, melyek vígjátéki helyett inkább drámai hangnemet használnak, hangsúlyosabban koncentrálnak a női szereplők történeteire (is). Ebbe a kategóriába a következő filmek sorolhatók: az *Egy asszony elindul*, a *Szabóné*, a *Kis Katalin házassága*, a és a *Kiskrajcár*. Kivételt képez az *Iffjú szívvel*, amely alapvetően egy zenés vígjáték, de központi szerepet kap benne a női főszereplő története is, illetve a *Becsület és dicsőség* és a *Tűzkeresztység* melyek drámai elemeket használnak, de a női főszereplőknél részletesebben koncentrálnak a férfikarakterekre.

### Közélet

Az 1945 előtti filmekkel összehasonlítva ezek a művek radikálisan más képet festenek a nőkről, ami leginkább a szereplők foglalkozásán mérhető le. A 30-as évek filmjeiben a főszereplők 32%-a eltartott és 15%-a háztartásbeli, vagyis a megjelenő női karakterek nagy része passzív, anyagilag kiszolgáltatott pozícióban van.<sup>52</sup> Ezzel szemben az ötvenes évek női főszereplői között nem találunk olyat, aki ne dolgozna, ráadásul többen a nehéziparban tevékenykednek vagy ipari tanulók. Érdekes jelenség, hogy a filmek női főszereplői nem feltétlenül azokat az arányokat tükrözik, amikkel Schadt Mária jellemzi a korszak valódi foglalkoztatási szerkezetét,<sup>53</sup> hiszen a főszereplőknek csak a fele, öt nő dolgozik tipikus feminizálódott munkakörben: Kis Kata és Teleki Marika (*Civil a pályán*) szövmő, Kádár Zsóka óvmő, Bezzegh Ilonka (*Állami áruház*) szol-

gálatóipari alkalmazott, Boziné Szele Zsuzska (*Tűzkeresztység*) pedig párttitkár egy térszében. A többi női főszereplő ipari munkás vagy tanuló, aminek kézenfekvő magyarázata lehet, hogy ezeket a nők körében viszonylag népszerűtlen szakmákat kellett propagálni a filmekben. A valóságban feltűnően elnőiesedett tanári szakmát mindössze egy epizódszereplő képviseli az *Iffjú szívvel*-ben, viszont a propaganda homlokterében álló traktoroslány alakja is csak egy epizódszerepben tűnik fel ugyanebben az alkotásban.

Mindenesetre az anyagi függetlenséggel szoros összefüggésben ezek a karakterek nincsenek kiszolgáltatva a szüleiknek, és nincsenek rászorulva arra, hogy házasság útján igyekezzenek javítani társadalmi vagy anyagi pozíciójukon – míg ez az 1945 előtti korszak filmjeinek fő motívuma volt.<sup>54</sup> A társadalmi mobilitás ebben a korszakban nem olyan markáns téma, hiszen ezek a nők a munkásosztályba tartoznak, ilyen értelemben nincs szükségük a feljebb emelkedésre. Bár osztályváltás nem történik, négy esetben mégis beszélhetünk társadalmi felemelkedésről: az *Iffjú szívvel*-ben és a *Kiskrajcár*-ban parasztlányok lesznek munkások, a *Becsület és dicsőség*-ben és a *Kis Katalin házasságában* pedig munkásnők kapnak magasabb posztot vagy felvételt a pártba. Ezeket az eredményeket azonban egyik esetben sem házasságuknak, hanem saját érdemeiknek köszönhetik. Ezekből a példákból jól látható, hogy a korszak filmjeiben a nők társadalmi felemelkedésének útja nem a jó házasság, hanem a szakmai teljesítmény vagy a politikai karrier.

A filmekben a politika legmagasabb („isteni”) szféráját azonban túlnyomórészt férfiak képviselik.<sup>55</sup> Bár akad olyan film, amelyben a magas politikai tisztet betöltő szereplő maga is rászorul arra, hogy képezze magát (*Dalolva szép az élet*), a legtöbb esetben a filmekben szereplő férfi párttitkár, ÁVH-tiszt, katonatiszt vagy népnevelő (azaz a párt megtestesítője) jellemzői közé tartozik, hogy tévedhetetlen, előre látja az ellenség lépéseit vagy a saját emberei hibáit. A megfelelő ponton beavatkozik, és a szerencsés végkimenetel felé kormányozza az eseményeket – ezzel a filmek cselekményének első számú alakítójává válik.<sup>56</sup>

52 Vajdovich: *Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?* pp. 15–16.

53 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. pp. 40–54.

54 Vajdovich: *Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?* p. 20.

55 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom.* p. 53.

56 Schadt: *Ideológia és valóság.* p. 113.

A női főszereplők közül egyedül Boziné, a párttitkár jelenik meg az adott film legmagasabb tisztségében a *Tűzkeresztségben*, ehhez igazodó személyisége makulátlan, a munkásöntudat legmagasabb fokán áll. A Szabóné és a *Becsület és dicsőség* női főszereplői ugyan a környezetüknél magasabb tisztségeket töltenek be, felettük ott áll azonban egy férfiakból álló, dolgozók feletti hatalmi szerv. A mellékszereplők közül Csonka Máriát a *Viharban* [Fábi Zoltán (1952)] és Fábi Évát a *Teljes gőzzel*-ben ugyanez a nagyobb hatalom küldi „le” oda, ahol szükség van rájuk, és Tiszai Edit is egy testület egyik alacsonyabb rangú tagjaként dolgozik a *Kiskrajcárban*. Mellettük még két olyan vezető pozícióban lévő epizód szereplő tűnik fel, akiknek a vásznon töltött minimális idő miatt szinte csak jelzesszerű értékük van. A *Kis Katalin házasságában* a gyár igazgatója egy nő, aki azonban az értekezleteken és a szovjet gépek érkezésénél is szinte csak a díszlet szerepét tölti be. Az *Állami áruház* az egyetlen film, melyben az „isteni” párhatalmat a minisztériumi osztályvezető nő jelképezi, aki Kocsis kinevezésével a megfelelő irányba fordítja a cselekmény menetét.

### Kettős teherviselés

Mint láttuk, a hagyományos munkamegosztás érintetlenül maradásának következményeként a korszak asszonyai két „műszakot” végeztek el nap mint nap.<sup>57</sup> A „dolgozó nő” ideológiáját súlykoló kultúrpolitikának persze e probléma figyelmen kívül hagyása volt az érdeke. Feltűnő, hogy a filmekben előforduló 11 női főszereplő közül, míg munka közben mindegyiküket ábrázolják, házimunka végzése közben csak hárman láthatók (Bangáné Ilona az *Egy asszony elindul*-ban, Szabóné és Kis Kata). A többi alkotásban egyáltalán nem jelenik meg ez a tevékenység, vagy csak az idősebb generációhoz tartozó mellékszereplőknél. A munka és a házimunka kettős terhének kérdését közvetlenül csak két film tematizálja. A *Kis Katalin házasságában* a szövőgyárban továbbképzési tanfolyam indul, amire Kata azzal az indokkal tagadja meg a jelentkezést, hogy el kell látnia a saját háztartását is. A gyár kiemelt munkásvezetője (aki ráadásul

Kata férje) erre a következő beszédet intézi az asszonyokhoz, meggyőzve ezzel egy másik családost nőt a jelentkezésről: „Eltársnők! Ne hagyjátok magatokat befolyásolni a feleségetől! Nem a rossz munkásokat kell követni, hanem a jókat! Attól, hogy hetenként háromszor ötig maradtok benn, még nagyon jól el tudjátok látni a háztartást is. [...] Hidd el Molnárné, örülni fog a férjed is, ha jelentkezel.” Hasonlóan egyszerűen oldódik meg a probléma az *Első fecskék*-ben is: Patakné az őt a munkába visszatérésre buzdító népművelőnek a következő ellenvetést teszi: „Na de a férjem! Na de a bevásárlás!”, mire az így győzi meg: „Nincs bevásárlás! Boldogság van! Hát értse meg elvtársnő, boldogság. Szerelem, élet, munka! Reggel hét óra, porcelángyár, napfelkelte! Na!”. Az *Első fecskék* már szinte parodisztikus hangnemen kezeli a kérdést, a feleség munkába állása pedig leginkább a férj vigjátéki lejáratásának válik eszközévé.<sup>58</sup> Azt látjuk tehát, hogy a két film, amely egyáltalán tematizálja a nőkre háruló munka és a házimunka kettős terhét, egyértelműen elbagatellizálja a kérdést, megoldásként pedig a sztahanovizmust ajánlja.

A 11 hősnő közül összesen kettőnek van fiatalkorú gyermeke (Ilona és Szabóné), Lugosiné és Boziné gyermekei már felnőtt korúak. Ezekkel az inkább negyvenes-ötvenes éveikben járó asszonyokkal szemben egyik fiatalabb hősnőnek sincsen gyermeke, a filmek során pedig egyáltalán nem kerül szóba a gyermekvállalás. Ennek egyrészt műfaji oka lehet, hiszen a romantikus vigjátéki elemeket használó filmek, mint a *Dalolva szép az élet*, a *Civil a pályán*, az *Első fecskék* vagy az *Állami áruház* a kapcsolat vagy házasság megszületéséig kísérik figyelemmel főszereplőik életét, amiben így nem szerepelnek későbbi események. Másrészt nyilvánvaló az ideológiai ok is: a közösségnek élő, kommunista dolgozó nő képéből a kultúrpolitika igyekezett kihagyni a gyermeknevelés és az ezzel járó terhek problémáját.

Mindazonáltal két film, a *Kis Katalin házassága* és a *Becsület és dicsőség* is kiemelten foglalkozik a magánélet/házasság/háztartás témájával, így a nők különböző szerepek közti választási kényszerével, ám kijelenthető, hogy ezek az alkotások sem adnak megnyugtató választ a felmerülő ellentmondásos kérdésekre.<sup>59</sup> Mindkét filmben

57 Burucs: *A második műszak*. pp. 49–51.

58 Az *Első fecskéket* Forgács Iván és Báthory Erzsébet is inkább szatíráként, mint komolyan vett termelési filmként elemzi. Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.; Báthory Erzsébet: *Új emberek termelése. Filmkultúra* (1990) no. 3. pp. 55–60.

59 A két film részletes elemzéséhez lásd: Schadt: *Ideológia és valóság*. pp. 115–117.; Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 49., p.



**Első fecskék (Tompá Sándor,  
Ladomerszky Margit,  
Rozsos István, Kállai Ferenc)**

a sztahanovizmus és a funkciótlan otthoni munka miatt kerülnek konfliktusba a házastársak, a filmek végkicsengése szerint viszont erre a problémára az a megoldás, ha mindkét fél sztahanovista lesz. Ebben már csak azért sem gátolja őket semmi, mert egyik párnak sincs ellátásra szoruló gyermeke. Azt a kérdést, hogy van-e létjogosultsága a magánéletnek a szocialista társadalmon belül, a *Kis Katalin* narratívája gyorsan lezárja azzal, hogy a főhős nőnek az erre való törekvését személyiségbeli hibaként értékeli. A *Becsület és dicsőség* házaspárjának már nincsenek ezirányú törekvései. Mindkét filmben eljön azonban egy olyan szakasz, amikor a házaspár női tagja teljes egészében a munkának szenteli magát.<sup>60</sup> Az ezzel felmerülő problémákat a *Kis Katalin házassága* érinti is: Jóskának egy idő után már nem marad ép zoknijja, ő azonban ennek groteszk módon örül, hiszen ez felesége egyre öntudatosabbá válásának jele. Arra a kérdésre, hogy a békülés után a háztartást a továbbiakban ki fogja ellátni, a film nem ad választ. A *Becsület és dicsőség*ben

Lugosiné Eszter már a film elején élmunkás, férje, Sándor viszont bár nem szenved hiányt, mert az idős mama ellátja a háztartást, ennek mégsem örül felhőtlenül. Az asszony karrierjének felívelésével ugyanis az a helyzet áll elő, hogy többet keres a férjénél, és a kitüntetések is ő kapja, amire Lugosi rosszkedvűen és agresszíven reagál. A film ezen a ponton rátapint arra az érzékeny kérdésre, hogy hogyan kezeli a patriarchális beállítottságú társadalom azt a nőt, aki az új szerepmintákat követve valóban kiteljesedik a munkájában. A történet azonban elveszi a konfliktus élet azzal, hogy valójában Lugosi is egy lángeszű újtító, akit pusztán a reakció akadályoz. Miután elhárultak útjából az akadályok, ő is példamutató sztahanovistává válik. Ezek a filmek a rendszer nőket érintő legnagyobb ellentmondásaival találkozva úgy próbálnak meg mégis megnyugtató „happy endet” kerekíteni maguknak, hogy a konfliktust okozó elemeket egyszerűen elhagyják a történeteikből, így pedig csak meglehetősen erőltetett lezárással tudnak szolgálni.

51.; p. 56.; Varga–Kresalek: *Nők az ötvenes évek filmjeiben*. pp. 362–364.; pp. 369–371.

60 Az *Egy asszony elindul*-ban az addig háztartásbeli Ilona szintén dolgozni kezd, de a helyzet nem pont ugyanaz, mint a két másik filmnél: őt reakciós hajlamú, a patriarchális hagyományoktól eleinte elszakadni képtelen férje akadályozza, míg a két elemzett filmben elvileg ideális gondolkodású munkásházaspárokról van szó.

*Magánélet*<sup>61</sup>

A magánélet jelenetei ezekben a filmekben általában nem kapnak helyet, hiszen a rendszer számára már a különböző nemű emberek létezése is anomália volt,<sup>62</sup> az egyéneket csak termelőerőként és a nagy közösség tagjaként szerette volna láttatni. Ennek konkrét jele a filmekben, hogy még ha meg is jelenik a szereplők otthona, azt mindig egy ebédlő- vagy konyhajellegű közösségi tér reprezentálja, hálószoba nincs a filmekben. Ez a szemlélet leginkább a kisszámú „szerelmi” jeleneten hagy nyomot (és általában kioltja a romantikus vígjáték románcszálának potenciálját). A termelési filmekben az egymás iránt elvileg szexuális vágyat érző szereplők ezt általában nem mutatják ki, kerülik a testi érintkezés olyan formáit, melyek a nemi vágyat jelképezhetnék,<sup>63</sup> magánbeszélgetéseik is a közösség ügyeiről szólnak. Schadt a *Dalolva szép az élet* randevűjelentével kapcsolatban kiemeli, hogy a fiatalok maguk között is a gyár közösségéről beszélnek.<sup>64</sup> Pólik a *Szabóné* egy jelenetét elemzi: Hódis a tűzhely javítása közben megkéri Szabónét, hogy hajtsa fel az ingujját, aki egy pillanatnyi hezitálás után nem nőként, hanem munkásként válaszol a cseles provokációra, és gyakorlatiasan feltűri az inget.<sup>65</sup> Karakteres szerelmi szál, udvarlás, szerelmi rivalizálás két filmben jelenik meg, az *Első fecskék*ben és az *Állami áruházban*, talán nem véletlen, hogy ezeket az alkotásokat többen már a korszak elvárásait kikezdő, parodisztikus filmekként elemzik.<sup>66</sup>

A nőkép gyökeres átalakulása ellenére a tradicionális házasság viszont nem vesztette értékét. Feltűnő, hogy (a szerelmi jelenetek hiánya mellett is) a 11 film női főszereplői közül – az egyetlen Bozinét kivéve – tízhez kapcsolódik szerelmi szál. Még Kis Katához és Lugosinéhez is, akik egy-egy szétköltözés után újra egymásra találnak férjikkel. Ennek egyrészt műfaji oka lehet, hiszen ezekben a filmekben általában van egy románcszál, bár ez nem válaszolja meg azt a kérdést, hogy a nem románcjellegű történetek főszereplői miért csak férfiak lehetnek.<sup>67</sup> Másrészt jellemző motívum, hogy az ideológiai fejlődéstörténetekben fontos szerepet tölt be egy segítőtárs, ami így szerelmi szálát feltételez. Harmadrészt magyarázat lehet egyfajta klasszikus konvenció továbbélése, miszerint a női szereplők párkapcsolaton belül jelennek meg a filmekben.

Mindenesetre a (meg sem mutatott) szerelmi szálak a film végére eljutnak a beteljesüléshez: a romantikus vígjátékokban, mint a *Dalolva szép az élet*, a *Civil a pályán*, az *Első fecskék* vagy a drámaibb hangvételű *Kiskrajcár* a kialakuló kapcsolatok egyértelműen kimondott célja az esküvő. A kommunista propagandaelemek mellett ezáltal a klasszikus műfaji sémák is teljesítik ideológiai céljukat, és a házasságot a közösségbe való beilleszkedés vágyott útjaként prezentálják. Míg bizonyos ideológiai tételeket (a közösség elsőbbsége, a termelés fontossága, a szocializmus építése) a filmek meglehetősen nyíltan, legtöbbször verbális kinyilatkoztatás formájában közvetítenek, közvetett úton továbbra is azt sugározzák a (női) nézők felé, hogy a romantikus szerelem beteljesülését a menyegző garantálja. Ez a fajta lezárás egyrészt különös módon azt a '45 előtti filmekre jellemző ideológiát visszhangozza, amit a Rákosi-korszak határozottan elutasított,<sup>68</sup> másrészt ellentmondásba kerül azzal a deklarált céllal, hogy a család szerepét csökkentsék az egyének

61 A szerelmi szálak ezekben a filmekben nehéz klasszikus értelemben vett központi konfliktusnak tekinteni, a szereplők között kialakuló párkapcsolat csak mintegy a bajtársiasság egy foka jelenik meg. A szerelmi szál típusú történetemát ezért nem számítottam a három fő konfliktustípus közé.

62 Rév István: Nincs nő, nincs vágy, nincs szex. *Rubicon* (1993) no. 7. pp. 32–34.

63 Pólik József: Egy pikoló szabadság. Az autonómia problémája Máriássy Félix *Egy pikoló világos* című filmjében. In: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. p. 111. Bár pár filmben előfordul, hogy a szereplők megcsókolják egymást, ezek a jelenetek általában nélkülözik az erotikát.

64 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 114.

65 Pólik: *Egy pikoló szabadság*. pp. 111–112.

66 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.; Báthory: *Új emberek termelése*. pp. 55–60.; Huber Zoltán: Teambuilding a diktatúrában. *Filmvilág* (2013) no. 6. pp. 22–24.

67 Például Nyerges és Budai a *Gyarmat a föld alatt*-ban; Ható a *Tűzkeresztsgben*; Szabó a *Teljes gözzel*-ben; Ákos a *Nyugati övezetben* vagy Váradai a *Város alatt*-ban.

68 Vajdovich: *Jó feleség, vagy emancipált, dolgozó nő?* p. 25.



**Kiskrajcár**  
(Szirtes Ádám, Mészáros Ági)

életében. Bár a propaganda igyekezett csökkenteni a család fontosságát, a gyermekszülést egyszerű hazafias kötelességgé degradálva, ennek ellenére a valóságban meglehetősen problémásnak bizonyultak a hagyományos nukleáris családtól eltérő szerkezetek. Tóth Eszter Zsófia szerint a leányanya személye még ebben a korszakban is a patriarchális társadalmi rend jogi intézményeit sértette, mert kikerült a férfi felügyelete alól<sup>69</sup> – egy olyan tradícióval állt tehát szemben, amit a szocialista rendszer már elvileg elutasított azzal, hogy jogilag egyenrangúnak deklarálta a nőket a férfival. A házasság és a nagy közösség értékeinek ambivalens minősítését jellemzi a filmekben az is, hogy bár a történetek általában lánykéréssel érnek véget, annak a gondolatnak, hogy az egyén a párkapcsolat vagy házasság által is kiteljesedhet mégis el kellett venni az élet: a filmek általában nem a pár képével zárnak, hanem egy ünneplő tömegben helyezik el őket, amelyben elvesznek, csak eggyé válnak a boldog közösség más tagjaival. A magánélet és a közélet ellentéte, a nőkhöz klasszikusan társított és a rendszer által elvárt új szerepek bizonytalan ábrázolási konvenciói egyrészt a kora-

beli nőkérdés teljes ambivalenciájára hívják fel a figyelmet, másrészt a filmekben is olyan ellentmondásokat generálnak, amiket azok a lezárással sem tudnak megnyugtatóan beleilleszteni az egyébként képviselt értékrendbe.

A nők nagyarányú részvétele a szerelmi szálakban azt is eredményezi, hogy egyéb emberi kapcsolataik kevésbé kerülnek kibontásra. Míg a férfiak általában erős közösségekbe tömörülnek, a nők egymással csak ritkán formálnak valódi kapcsolatot, inkább a férfi hősökhöz köti őket a munka, a szerelmi szál vagy az ideológiai konfliktus. Bár több filmben is van egyfajta női munkahelyi kollektíva, jelzésértékű, hogy a 11 filmből csak négyben – *Egy asszony elindul*, *Szabóné*, *Ifjú szívvel*, *Kiskrajcár* – zajlik hosszabb beszélgetés vagy kötődik valódi barátság, bajtársiasság két nő között. Annak ellenére tehát, hogy az ideológia a nőt is elsősorban „közösségi lényként” határozza meg, a filmek mégsem ábrázolják mélyen és részletesen a női hősök szociális kapcsolatait.

A magánélet jelentőségének tagadásából következik, hogy a filmekben megjelenő szereplőket nemi jellegüket

69 Tóth Eszter Zsófia: *Kádár leányai. Nők a szocialista időkben*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010. pp. 73–94. A hivatalosan hangoztatott ideológiával ellentétben valójában nem volt dicsőség házasságon kívül, lányként gyermeket vállalni. A leányanyákat általában kizsájtotta a közösség, a hivatalos fórumok pedig csak 1963-ban kezdtek el foglalkozni a témával a *Nők Lapja* hasábjain. Tóth: *Kádár leányai*. p. 78.

illetően igyekeztek a lehető legsemlegesebben ábrázolni.<sup>70</sup> A női és férfi főszereplők egyaránt tevékenységükhöz passzolók, funkcionális ruhákat hordanak, melyek soha nem az egyéniséget vagy a nemi jelleget hangsúlyozzák. Míg a korszakban készült, de múlt időben játszódó filmek női karaktereinek kinézete inkább a klasszikus „nőies” nőképet tükrözi (például az *Úri muri* [Bán Frigyes, 1949], a *Különös házasság* [Keleti Márton, 1951], vagy a *Déryné* [Kalmár László (1951)] szereplői esetében), addig a szinkron-idejű filmekben a funkcionál túlmutató ruhadarabok viselete kizárólag a reakciós oldal képviselőit jellemzi. Összesen két negatív mellékszereplőt találunk, aki szexuális vonzerejével próbál hatni a férfiakra: Szíjjártóné a *Tűzkeresztségben* és Pörnecziné a *Viharban* egyaránt kulákok, akik egy-egy férfit igyekeznek a téesz ellen hangolni. A pozitív szereplők soha semmilyen cél elérése érdekében nem igyekeznek a nőiességüket bevetni. Bár Zsóka a *Dalolva szép az életben* azzal a csellel szerez meg információkat, hogy álrandevúra megy a jampeccel, a jelenet nem a csábításra helyezi a hangsúlyt. A *Kiskrajcárban* Garas Juli új inget vásárol a táncmulatság előtt, ahol Pistával van találkozója, de az ünneplő nem különbözik feltűnően a hétköznapi ruháitól. Talán az *Állami áruház* Ilonkája az egyetlen kivétel: az ő szabadidőruhái díszítő elemeket is tartalmaznak,<sup>71</sup> a filmben Kocsis pedig éppen a ruhák uniformizáló dísztelensége ellen szólal fel.

Az öltözet egyszerűségéből és semlegességéből is következik, hogy a korszak filmjeiben szinte nem találkozunk nők eltárgyasító ábrázolásával,<sup>72</sup> ami önmagában vitathatatlan pozitívum. Ennek fő oka nyilvánvalóan a szexuális attribútumoktól mentes egyének ábrázolási konvenciójában keresendő, melyet megtámogat a mindig objektív elbeszélésmód, mely így sosem képviseli kizárólag a férfi főszereplő nézőpontját.

### Ideologikus nőkép

Bár a korszak filmjeiben negatív hős nem lehet főszereplő, és a férfi főszereplők is mindig haladó gondolkodásúnak számítanak, feltűnő, hogy a női főszereplők mindegyike a „jó” oldalon áll. Ugyan köztük is van, akinek még fejlődnie kell, komolyan sosem kísérti meg őket a reakció. Kis Kata például még nem elég öntudatos munkás és túl nagy szerepet tulajdonít a magánéletének; Szíves Kati pedig az *Ifjú szívvel*-ben annyira elkeseredik tanulási nehézségei miatt, hogy majdnem feladja a harcot, de komolyan egyikük fejében sem fordul meg, hogy akadályozzák a termelést. Talán az *Állami áruház* Ilonkája az egyetlen, aki valóban elhagyja a munka frontját, amikor a legnagyobb szükség lenne a kitartásra, és bár végül visszatér, az „eladási harcból” így kimarad.<sup>73</sup> Ezzel szemben a férfi főszereplők között több olyan karaktert is találunk, aki saját hibájából közel kerül egy komolyabb negatív tethez. Banga Kálmán az *Egy asszony elindulban* és Hódis Imre a *Szabónéban* például megtagadják újításukat a fejlesztést támogató szocialista szerveknek felajánlani, és csak az utolsó pillanatban gondolják meg magukat. Lugosi Sándor nem veszi észre, hogy egy reakcióst pártol hosszú ideig a *Becsület és dicsőségben*; Patak Pista tudatosan nemet mond a fiatalok által megfogalmazott vállalás teljesítésére az *Első fecskékben*; az *Ifjú szívvel* Dani Jánosa pedig olyan makacsul szeretné megalkotni a saját fejlesztését, hogy anyagi kárt okoz az intézménynek. Velük szemben a női főszereplők nem generálnak ilyen jellegű nehézségeket, mintha őket soha nem tudná valóban megérinteni a negatív ideológia, ezért történetük kevesebb drámai fordulatot tartalmaz. Ez a minta azt a képet alakíthatja ki a nézőben, miszerint a dolgozó nő a Rákosi-korszak igazi emblémája, aki ideológiailag mindig feddhetetlen.

70 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 63.

71 Szilágyi Gábor szerint Ilonka karakterét már a film elkészülte előtt kritizálták túlzott „kispolgári” jellege miatt. Szilágyi: *Tűzkeresztség*. p. 313.

72 Kivételt az alól esetleg a *Civil a pályán* és az *Állami áruház* strandjelenetei képezhetnek, ahol lenge öltözetben, férfitekintetek kereszttüzében látjuk a női szereplőket, bár ezek a jelenetek sem olyan módon vannak felépítve, hogy a néző a férfi szubjektív tekintetén keresztül lássa meg a kiállított női testet.

73 Talán nem véletlen, hogy ez a film már a sztálinista korszak vége fele készült, hiszen a többi alkotásban egy ilyen tettért súlyosan megbűnhődne bármelyik szereplő.

## Mellékszereplők

A történetben betöltött másodlagos szerepük miatt a mellékszereplők nagyobb eséllyel maradnak kidolgozatlan, sematikus alakok. Összességében mégis azt látjuk, hogy esetükben több különböző karaktertípus jelenik meg, mint a mindig a jó oldalon álló főszereplők csoportjában, így ezek az alakok gazdagítják a filmek világképét és a nőfigurák skáláját is. A női mellékszereplőket célszerű ideológiai meghatározottságuk szerint négy csoportba sorolni: vannak haladó, ingadozó, reakciós és semleges karakterek. A haladó értékeket a filmek általában a fiatal nőkhez asszociálják, míg a maradi, rosszindulatú karakterek a középső vagy az idősebb generációból kerülnek ki. A kettő közötti semleges vagy ingadozó figurák lehetőséget biztosítottak az alkotóknak a filmek világának legalább kismértékű árnyalására.

A haladó kategóriába sorolható mellékszereplők között nagyon sok a fiatal nő, például az *Egy asszony elindul*ban Kati, aki a háború után cseléd helyett gyári munkásként kezd el dolgozni; a *Szabóné*ban Zsuzsi, aki fejből tudja a kommunista alapelveket és továbbtanulási lehetőséget kap a gyártól; a *Kis Katalin házasságában* Vilcsi, egy női brigád vezetője; a *Becsület és dicsőségben* Rózsi, aki tehetséges esztélyossá válik, és a sztálini műszakban túlteljesíti még a vállalt szintjét is; a *Teljes gőzzel*-ben Fábri Éva, a vasútpolitikai tiszt, aki a 2000 tonnás mozgalom mellé áll; az *Első fecskékben* Sárrika, aki munkaversenyre hívja egy férfi munkatársát; a *Viharban* Árendás Juci, aki az apja akarata ellenére a téésznek segít aratni és Csonka Mária, a gépálmás igazgatója; az *Ifjú szívvel*-ben Florina, aki volt görög partizánként munkával és tanulóval harcol tovább, és a *Kiskrajcárban* Anna, aki nem hagyja magát befolyásolni sértődött vőlegényétől, és marad a pentelei építkezésen. Ezek a szereplők jellemzően a dolgozó nő ideologikus sablonjait testesítik meg, a film során emberi motivációikról, háttérükről, saját életükről csak jelzésszerű információkat kapunk, szinte sosem látjuk őket a munka terein és a kö-

zösségen kívül. Jellemfejlődésről sosem beszélhetünk az esetükben, hiszen ők ideológiai értelemben általában már tetteikben és gondolkodásukban is tökéletes lények: dolgoznak, és szent ügynek tekintik a termelés fokozását. Közülük négyen – Kati, Vilcsi, Florina és Anna – kontrasztként vannak elhelyezve a főszereplő mellett, hogy példát nyújtsanak fejlődéséhez (az *Egy asszony elindul*ban, az *Ifjú szívvel*-ben és a *Kiskrajcárban* így születhetnek hosszabb beszélgetések két nő között).

A filmekben a szabotázs általában egy vagy több férfi mellékszereplő felől indul, de négy női mellékszereplőt is találunk, akik negatív figurákat jelenítenek meg a filmekben. Tiszai Edit a *Kiskrajcárban* még csak hozzájárul kulák szeretője tevékenységéhez. Három női gonoszt is találunk azonban – mégpedig a korszakban készült két mezőgazdasági témájú filmben –, akik teljesen önállóan és nagyon hatékonyan befolyásolják rossz irányba a környezetüket: Illésné a *Viharban* nyíltan ellenáll a párttitkár javaslatainak, és nagy hatást gyakorol a falu ingadozó tagjaira is; Pörnecziné eléri, hogy téészelnök férje a saját családja érdekében zsákmányolja ki a közösséget; a kulák Szíjjártóné, Sohár Lidi a *Tűzkeresztségben* pedig a film főgonosza, kifinomult módszerekkel kelt vizsályt a téész tagjai között, meglátja és saját javára beszerze a gyenge elemeket, és még gyilkosságra is bujtja volt nyilas szeretőjét. Ez alapján míg a városi, ipari környezetben dolgozó nőket a filmek feddhetetlen kommunistákként mutatják be, a falusi asszonyokat viszonylag nagy hatalommal felruházott komoly ellenálló erőkként ábrázolják és nemcsak azért, mert a tradicionális, „maradi” társadalmi rendet és gondolkodást képviselik,<sup>74</sup> hiszen ezek a karakterek kifejezetten a saját hasznukat nézik, és magával a rendszerrel nem szimpatizálnak. Mellettük olyan idősebb, polgári származású asszonyokat látunk feltűnni a negatív mellékszereplők között, akik bár tettelesen nem akadályozzák a termelést, káros gondolkodásukkal mégis rossz befolyást gyakorolnak a környezetükre.<sup>75</sup> Ők általában a középosztálybeli feleséget

74 A traktoristalányok számának emeléséért indított kampánynak például kiemelt célcsoportját alkották a falusi anyák, akiknek a tradicionális gondolkodását kellett megtörni, hogy hajlandók legyenek lányukat elengedni traktorosnak. Farkas: „Gyertek lányok traktorra!” pp. 84–85. „A propaganda-történetekben megjelenő szomszédok vagy a falu »pletykás vénasszonyai« rendszerint rosszindulatúak, sőt ellenségesek. Többnyire kiderül róluk, hogy az »urak talpnyalói«, »fizetett kulák-bérencek« vagy a pap befolyása alatt álló, ármánykodó »olvasós asszonyok.«” Farkas: „Gyertek lányok traktorra!” p. 85. A rosszindulatú, pletykás falusi asszonyra példa az epizódszereplő özvegy Bokorné a *Tűzkeresztségben*, aki egy mintagazda feszültségmentes belépését hátráltatja a téészbe.

75 Gyarmati Gyöngyi és a Varga Éva – Kresalek Gábor szerzőpáros is megjegyzi, hogy éppen ezeknél a hivatalosan negatív szerep-

testesítik meg, aki háztartásbeliként éli mindennapjait, megbékél a régi világrénddel, ebből fakadóan nem küzd a nők munka általi felszabadulásáért. Az *Egy asszony elindul*-ban Marika (aki bár nem az idős generációhoz tartozik, a háború miatt már megözvegyült), mivel nem tud lemondani korábbi életszínvonaláról, becsületes munka helyett a kártartotti státuszt választja. Mellette megjelenik még Tessa, a felsőosztálybeli feleség, aki már csak életmódjával is negatív példa a főszereplő, Ilona számára. Gortvainé a *Kis Katalin házasságában*; Dancsné az *Állami áruházban* és Forbáné *A város alattban* [Herskó János (1953)] középosztálybeli mérnökök otthon ülő feleségei, akik szabotőr férjükkel együtt a rossz oldalra sorolódnak. Oraveczné a *Szabónéban* ugyan munkásként dolgozik, mégis megtartotta korábbi káros szokásait, a pletykálást, üzletelést és cicomázkodást, ami miatt hamar ki is veti magából a közösség.

Az egyértelműen jó vagy rossz karakterek között helyezkednek el az éppen ezért valamivel árnyaltabb köztes nőfigurák, akik a legtöbb esetben jellemfejlődésen is átmennek. Közöttük vannak munkások, akik egy jellemhibájukat legyőzve értékes tagjaivá válnak a közösségnek. Közülük a legfiatalabb Góró Ica a *Szabónéban*, aki csak azután tud valóban hasznos munkaerővé válni, hogy megérti, egy férfi miatti féltékenysége nem akadályozhatja a termelésben. A jellembeli változáson áteső ingadozó karakterek többsége azonban az idős generációhoz tartozik, kiknek bár meglenne rá a lehetősége, nem az ellenség táborához csatlakoznak, hanem belátják, hogy melyik a helyes út. Közülük a legnagyobb utat az *Első fecskék* Pataknejá teszi meg, aki szinte újjászületik, ahogy visszatér dolgozni a porcelángyárba. A többi idős munkásnő ilyen drasztikus életmódváltáson nem esik át, de megértik, és követni kezdik a szocializmus elveit: Gázsikné az *Egy asszony elindul*-ban feladja kezdeti ellenszenvét, és befogadja a felsőbb osztályból érkező Ilonát a munkásközösségbe; Stolcz néni a *Szabónéban* legyőzi régi megrögződéseit, és a brigád lelkes tagjává válik; Giliczéné a *Viharban* követi férjét a téesz szántóföldjére; Hatóné a *Tűzkereszttségben* megbékél a téeszbe való belépés gondolatával; Kis mama pedig elkezd megértőbben viselkedni Kata új életmódjával

kapcsolatban. Három olyan szereplőt is találunk, akik felsőbb osztályból származnak, nekik az oldalváltás a kitörés lehetőségét jelenti régi, csapdahelyzetszerű életmódjukból. Lotte, a gonosz imperialisták fogságában (félíg kollaborálva) élő tudós nő megszökik a szocialista hősökkel a *Nyugati övezetben* [Várkonyi Zoltán (1951)]; Gálné a *Kis Katalin házassága* titkárnője nem hallgat tovább a reakciós mérnök üzelmeiről; Váradi Kálmánné pedig összegyűjti bátorságát és életében először felszólal a dekadens mérnök férje által rákényszerített életmód ellen a *Város alattban*.

A korszak viszonyainak ismeretében, tulajdonképpen különös jelenségnek tűnik, hogy a filmekben egyáltalán megjelenhetnek olyan (epizód)szereplők, akiket nem az ideológiai skálán elfoglalt helyük definiál. Ők főként idős, alsó osztályból származó anyák, akiket a filmek nem vonnak be a központi, ideológiai jellegű konfliktusba, csak a főszereplők környezetét alkotják. Ilyen például Simics mama a *Gyarmat a föld alattban*, Rácz néni a *Civil a pályán*-ban, Szabó néni a *Teljes gőzzel*-ben és Kádasné a *Nyugati övezetben*. A *Becsület és dicsőség* Mamájának van a legnagyobb szerepe a történetben, hiszen Lugosi fejlődését nagyban motiválja, hogy nem akar csalódást okozni idős édesanyjának. Bár a termelés nemes célja nem érinti meg őket (a filmek sosem munka közben ábrázolják őket), ezek a karakterek mégis fontos funkciót töltenek be a társadalomban, a környezetükben élő fiatal nőkkel ellentétben őket látjuk háztartási munkák végzése közben.<sup>76</sup> Mellettük két fiatal szereplő van az *Ütközet békében* [Gertler Viktor (1951)] és az *Ifjú szívvel* című filmekben, akik mindkét esetben a fontosabb főszereplőnő barátnőit játsszák, ám a női karakterek között sosem zajlanak hosszabb beszélgetések, viszont sem Bori, sem Garas Rozi ideológiai nézeteit nem bontják ki az alkotások. Ideológiai helyett már egyértelműen komikus funkciót tölt be Boriska az *Állami áruházban* és a folyton civódó Zám-bóné és Gulyásné párosa a *Kiskrajcárban*. Bár a filmek potenciálisan kiemelhetnék példás munkás jellemüket, hiszen mindhárman megfelelnek ennek a képnek, ezek a karakterek egyértelműen műfaji követelmények miatt kerültek a filmekbe.

lőknél fedezhetők fel olyan tulajdonságok, mint az empátia és a segítőkészség a környezetükben élő emberek felé. Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 61.; Varga–Kresalek: *Nők az ötvenes évek filmjeiben*. p. 371.

<sup>76</sup> Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 56.; Varga–Kresalek: *Nők az ötvenes évek filmjeiben*. p. 374.



**Kiskrajcár**  
(Kiss Manyi, Fónay Márta)

A mellékszereplőknél tehát azt láthatjuk, hogy bár kevesebb lehetőség van karaktereik kidolgozására, sokszor már külső attribútumok vagy egy-egy mondat alapján be lehet őket sorolni, az ő esetükben mégis többféle variációra van lehetőség, mint a főszereplőknél. A mellékszereplő nőknél az ideológiai skála mindkét vége, sőt ideológiailag semleges karakterek is megjelennek, míg a főszereplők előírászerűen a jó oldalhoz tartoznak. Továbbá elmondható, hogy időben előre haladva – az *Állami áruház* és a *Kiskrajcár* esetében már szembetűnően – ideológiai helyett műfaji funkciót kezdenek betölteni a filmekben.

## Főszereplők

A korszak hivatalos ideológiáját természetesen a főszereplők jellemén és történetén keresztül lehetett leginkább átadni. Mivel az alkotók a forgatókönyvben az ő jellemüket csiszolták tökéletesre, és velük kapcsolatban kényszerültek megfelelni a legtöbb elvárásnak, a kész filmek főszereplői elvileg tökéletesen tükrözik a hatalom ideális ember- és világképét, melybe a nők szerepe is beletartozik. Ennek

megvizsgálásához érdemes különválasztani a filmekben előforduló történettípusokat és strukturális szinten is felmérni a nők szerepét a filmekben.

Az ötvenes évek filmjéről elmondható, hogy a férfi és női szereplőket nem különbözteti meg tevékenységi kör vagy környezet szempontjából. A legtöbb szereplő elsődleges közege a munkahely, leggyakrabban egy gyár. Ezekre az alkotásokra egyáltalán nem jellemző, hogy a nőket inkább otthoni közegben ábrázolják (bár a férfiakat soha). A férfi- és női tevékenységek nem különböznek egymástól, a szereplők a munkával, termeléssel, továbbképzéssel töltik idejüket, emellett olyan további közösségi tevékenységekkel, mint a kultúrmunka, sport, közös üzemi kirándulás. Ha azonban külön-külön is megvizsgáljuk a konfliktustípusokat, arra lehetünk figyelmesek, hogy a nők számbeli alulreprezentáltságuk mellett is kevesebben és kisebb súllyal kapcsolódnak be az egyes történetszálakba.

A termelés egyfajta alpnarratíva, ami szinte minden filmben megjelenik és amelyhez a karakterek több műszak vállalásával, hatékonyabb munkával vagy újítással csatlakoznak.<sup>77</sup> A termelés fokozásába összesen 15 férfi és

<sup>77</sup> A *Dalolva szép az élet* és a *Civil a pályán* esetében a termelés átvitt értelemben, a kultúra és a sport területén kifejtett erőfeszítésként értendő.

10 női főszereplő kapcsolódik be a 17 szinkronidejű alkotásban. A női főszereplők közül a legtöbben – az *Állami áruház* Ilonkáját kivéve – magukévá teszik a túlteljesítés célját, és szorgalmuk megacélozásával, képességeik fejlesztésével hozzá is járulnak. Feltűnő azonban, hogy szakképzettséget és műszaki ismereteket feltételező újítással csak a férfiak büszkélkedhetnek.<sup>78</sup>

Bár negatív jellemű figurák minden filmben megjelennek, a *Szabónéban*, az *Ütközet békében*-ben az *Első fecskékben* és az *Ifjú szívvel*-ben nem történik szándékos, szervezett támadás a rendszer ellen. A fennmaradó 13 filmben összesen 14 férfi és 4 női főszereplő kapcsolódik be a szabotázs elhárításába. A nők közül az *Egy asszony elindul*-ban Ilona megpróbálja egyedül megépíteni a gyárnak a férje által ellopott találmányt, de működésre bírni csak a férj visszatérésevel sikerül, így próbálkozása inkább csak hűségének bizonyítéka marad. A *Civil a pályán*-ban Marika már szervezesebben járul hozzá a kár elhárításához: továbbít egy nélkülözhetetlen információt, de a disszidálni készülő focista bátyját nem ő győzi meg a maradásról, és a sérült futó helyére sem ő áll be, hanem Pista. Valódi történetfordító tettet hajt azonban végre Zsóka a *Dalolva szép az életben* – tegyük hozzá: a párttitkár kérésére –, amikor még a kémkedést is vállalja, és elmegy a jampec Swing Tónival a táncklubba, hogy bizonyítékot szerezzen annak lopásairól. Amikor a teljes közösség előtt ünnepélyesen leleplezi, fény derül a reakciós karmester tevékenységére is, így Zsóka nagy mértékben járul hozzá a szabotázs leleplezéséhez. Hasonlóan fontos cselekedet a *Kiskrajcárban*, amikor Juli azzal, hogy feltárja annak kulák származását a párttitkár előtt, egymaga leplezi le az alapanyagot elszabotáló Micskeit. A négy hősnő közül tehát, aki bekapcsolódik a termelést akadályozó szervezkedés elhárításába, valójában csak kettő tesz a történet szempontjából is hangsúlyosan fontos lépést. Ez alapján úgy tűnik, hogy a gyakran fizikai összetűzéssel is járó szabotázs-narratíva egy kifejezetten férfiakhoz kapcsolódó cselekményminta, amely nem teszi lehetővé a női hősök nagyarányú és aktív bevonását. Érdekes jelenség, hogy két vígjáték jellegű film története is úgy zárul le, hogy a női főszereplő, bár nincs kimondottan az események középpontjában és a jelleme sem túl kibontott, végül mégis szerepet vállal a szabotázs elhárításában (*Dalolva szép az élet*, *Civil a pályán*).

A korszak filmjeinek harmadik fontos történeti-pusa a nevelődési narratíva, melyben bár a közösségtől és a vezetőktől is kaphat segítséget, a szereplőnek mégis elsősorban önmagával kell szembenéznie, hogy felismerje a hibáit, és elkezdhesse „legyártani” saját új személyiségét. A jellemfejlődés-narratíva 12 férfi és 4 női hőst érint, ők azok, akiknek a filmek elején apró jellemhibájuk van, amit a film végére sikerül felismerniük és leküzdeniük. Közülük van, akinek a megváltozását nehéz volna komplexen értelmezni, mert egy csodaszzerű ideológiai impulzus vezet a megvilágosodáshoz. Ez általában egy mintamunkással való beszélgetést jelent, amely alatt verbálisan hangzik el a követendő útmutatás. A nők közül Kis Katát a párttitkár világosítja fel, hogy nem helyezheti magánéletét a közösség érdekei elé, Szíves Katit pedig Florina példája győzi meg arról, hogy folytassa a tanulást az *Ifjú szívvel*-ben. Ezen esemény rádöbbeneti a hősnőket az önkritika és a változás szükségességére, ami után mindkét filmben elgördülnek a további akadályok az ideológiai tökéletesség útjából.

A férfi hősök közül a *Becsület és dicsőségben* Lugosi Sándor, az *Ütközet békében*-ben Beke András, az *Első fecskékben* Patak Pista és a *Szabónéban* Hódis Imre jellemfejlődését bontják ki komplexebben a filmek. Ezeknek a férfi hősöknek a büszkeségüket, becsvágyukat kell legyőzniük, hogy az újításuk egyéni sikere vagy a saját munkatempó helyett a közösség szolgálatát válasszák. Megváltozásukat általában az motiválja, hogy egy-egy nő és/vagy a közösség előtt szeretnének jó színben feltűnni és valóban megjavulni.

A női hőst szerepeltető filmek között kettőt találunk, amely komplexebben építi fel hősnője jellemfejlődését. Talán nem véletlen, hogy ezek közül az *Egy asszony elindul* a sztálinista korszak elején, a *Kiskrajcár* pedig a végéhez közeledve készült. Ezekben a filmekben a hősnők helyzete jelentősen megváltozik a munkásosztályba, egy új közösségbe való beilleszkedésükkel, így a filmek a nők a korszakban megnyíló lehetőségeit tematizálják. A többi filmmel ellentétben azonban ezek az alkotások hősnőik megváltozását a karakterek személyiségének szinte már árnyalt kidolgozásával és a velük történő eseményekkel alátámasztva mutatják be.

78 Kivéve Ilonát az *Egy asszony elindul*-ban, aki közreműködik férje találmányának kidolgozásában.

Az *Egy asszony elindul* címszereplője, Bangáné Ilona már a történet elején nélkülözi a polgárasszonyokra jellemző ráartiságot, hiszen nem szégyell elmenni dolgozni a gyárba; de azt ott kell megtanulnia, hogy a munkaterembe nem felszínes érdek, hanem szakképzettség alapján kerülhet be. A gyár teljes közössége előtt tett önkritikus gesztusként megfogadja: szakmát fog tanulni, hogy megérdemelten foglalhassa el helyét a munkások között. Az előtte álló különböző lehetőségeket szimbolizálja a vele együtt élő két mellékszereplő: Marika, aki munka helyett egy férfi kitartottjává válik, és Kati, a volt cseléd, aki munkásként helyezkedik el. Útját megnehezíti maradi gondolkodású férje, aki szerint megalázó, hogy neje nek dolgoznia kell, viszont segítőkre talál Katiban és a gyár közösségében, akik „nagyságos asszony” létére elkezdik megbecsülni. A történet végén egy olyan világban látjuk, amely azzal kecsegtet, hogy érdemeik szerint részesíti megbecsülésben az embereket, így a jóeszű Ilona is a mérnökcsapat tagjaként állhat a pódiumon. A filmben erős motívum a megélhetés – Ilona a háború után félig lebombázott lakásába tér vissza –, ami realiztikusan motiválja a hősnő tetteit, a közösségbe való beilleszkedés és a szakmai fejlődés vágya pedig még nem feltétlenül kapcsolódik össze a kommunizmus eszméjével, ezért egy hiteles fejlődési ívet mutat. Egyedül a film utolsó jelenete, amely már a Rákosi-korszakban játszódik, hordozza magán erősen a sematizmus jegyeit, a megfelelő ideológiai irányba fordítva az egyébként önmagában is megálló történetet.<sup>79</sup>

A *Kiskrajcárban* Juli, egy szegény „lelenc” megszökik gazdájától, és Dunapentelére megy dolgozni. A szocializmus metaforájaként is felfogható építkezésen befogadó közösségre lel, mellyel együtt építik fel Sztálinvárost, későbbi saját otthonukat. Az elsőre sablonosnak tűnő történeten árnyal, hogy a karakterek nem mind elvakult kommunisták. Juli, mint ahogy a másik faluról érkező karakter, Madaras Jóska is elsősorban megélhetési célokkal érkezik az építkezésre, mert olyan körülmények között szeretnének új életet kezdeni, ami többet ígér, mint az addigi életük. Juli nem kifejezetten válik kommunistává, a film az addigi megfélemlítettségéből való felszabadulására és a közösségbe való beilleszkedésére helyezi a hangsúlyt.<sup>80</sup> Barátja lesz egy ott dolgozó lány, Anna, és megismerkedik

az egyik brigádvezetővel, Pistával. Viszont neki elsősorban önmagát kell legyőznie, hogy teljes jogú tagja legyen a közösségnek. A film befejezése már egy tökéletes világban játszódik, de Juli fejlődését is életszerű mozzanatok alakítják. Mindemellett természetesen mindkét filmben jelen vannak sematikus mozzanatok és karakterek, legfeltűnőbbben a párttitkár figurája, aki időnként atyaien egyengeti a hősnők útját. Ez azonban nem csökkenti a filmek abbéli érdemeit, hogy a főszereplő fejlődését több tényező felmutatásával, logikusabban igyekeznek kibontani, mint más alkotások.

Azokban a történetekben, melyekben a hős változását komplexebb események támasztják alá, a megváltozó főszereplő személyisége is jobban kibontásra kerül. Az összes filmet számba véve az mondható el, hogy egyrészt a férfi főszereplők körében sokkal gyakrabban fordul elő jellemfejlődés, másrészt több olyan karakter van, aki az egyedi személyiség jegyeit hordozza még ezekben a sematikus történetekben is. Bár mindkét nem képviselőinek ugyanazon a területen (a helyes szocialista gondolkodás elsajátításában) kell fejlődniük, a nők és férfiak fejlődéstörténete között egyértelmű különbségek figyelhetők meg. A férfi hősök fejlődésében fontos elem a közösség felé irányuló megfelelési kényszer, viszont általában legalább ilyen jelentős faktor egy nő is. Hódís (*Szabóné*), Lugosi (*Becsület és dicsőség*), Rác Pista (*Civil a pályán*), Beke András (*Ütközet békében*) és Patak Pista (*Első fecskék*) egyaránt egy-egy nő szimpátiáját szeretné elnyerni azzal, hogy megváltozik. A fejlődő női főhősökről (Bangáné Ilona, Kis Kata, Szíves Kati és Garas Juli) azonban inkább az mondható el, hogy legfőbb motivációjuk a közösség megbecsült tagjává válni, az önkritikában pedig inkább a közösség egy példaértékű, kiemelt képviselője (például a párttitkár) segíti őket. Ezek alapján kijelenthető, hogy a filmek a nők közösséggel szembeni kötelességeit hangsúlyozzák ki. Viszont mindezt úgy teszik, hogy a női főszereplők mégis általában inkább párkapcsolati jellegű relációkban jelennek meg, és ritka a két nő közötti beszélgetés.

A férfi szereplők motivációjából kiindulva is látszik, hogy a női főszereplők egy része gyakran mint motiváló tényező jelenik meg a férfi hős számára, emiatt több filmben nem terjed túl a szerepük a sablonos „dolgozó nő”

79 A záró jelenet a Filmpolitikai Bizottság kérésére került be a filmbe. Szilágyi: *Tűzkeresztység*. p. 225.

80 Bár tegyük hozzá, ennek a folyamatnak a csúcspontját az öt zaklató kulák feljelentése jelenti.

karakterénél. A női hősök fele, 6 karakter a saját történet-szála mellett segítő szerepben bekapcsolódik a férfi főhős nevelődéstörténetébe is. Ilona, Szabóné, Eszter, Boziné, Teleki Marika és Szives Kati ezekben a narratívákban a mellettük megjelenő férfi szereplő változásának motorjai és megpróbálnak nekik aktívan is segíteni. Ez azonban azt is jelenti Szabóné, Eszter, Boziné és Marika esetében, hogy nem fejlődnek, karakterük statikusabb, hiszen ők maguk már ideológiailag tökéletes stádiumban vannak. Ez összefüggésben állhat azzal a jelenséggel, hogy a nők gyakrabban vannak ideológiailag feddhetetlen, s ezáltal sablonosabb karakterként ábrázolva, míg a férfiak többször járnak be nagyobb drámai súlyú utat a filmekben.

## Összegzés

Miként 1948-tól az új rendszer egy meglévő értékrenddel volt kénytelen számot vetni, ami a mindennapi életben is súlyos ellentmondásokat szült, úgy a szocialista filmművészet is egy addigra kialakult filmes hagyományra épült, melyet bár egészében tagadott, bizonyos elemeit nem nélkülözhetette, ha történeteket akart mesélni. A társadalmi nemi szerepek és elvárások fennmaradtak a közgondolkodásban, és lenyomatot hagytak a filmek struktúráján is, ami bizonyos klasszikus filmes konvenciók továbbélését eredményezte. Ennek következtében bár a filmek motívum- és karakterkészlete látszólag lecserélődött és megszületett a „dolgozó nő” ideologikus alakja, a női karaktereknek mégsem sikerült olyan súlyt biztosítani, mint amit az ideológia hirdetett meg számukra a saját, új világában.

Még egyszer fontos hangsúlyozni, hogy ezek a filmek egy utópikus világot tárnak a néző elé, melyben az ideálisnak beállított „dolgozó nő” életének kizárólag a pozitív aspektusait hangsúlyozzák. Azzal, hogy a hatalom kész szerepmintákat tett kötelezővé, és elhallgatta a követésükkel járó nagyon is valós problémákat, nagy mértékben nehezítette meg a korszakban élő nők életét. Továbbá érdemes kiemelni, hogy az ábrázolásbeli negatívumok és hiányosságok nagyrészt a sematikus stílusból fakadnak, és ugyanúgy érintik a női, mint a férfi szereplőket. Ennek legfeltűnőbb eleme – a karakterek nyilvánvaló ideológiai motivációja mellett – a szubjektivitás hiánya, az, hogy a mindentudó elbeszélés soha nem egy-egy szereplő belső

világába avatja be a nézőt, ezzel megnehezíti a vele való azonosulást.

Összességében azonban a Rákosi-korszak nőábrázolásáról elmondható, hogy a motívumok szintjén sok tekintetben modernebb volt a megelőző korszakénál: ezekben a filmekben nem különülnek el élesen a férfiakhoz és a nőkhoz rendelt foglalkozások és terek, színesedett azon hivatások palettája, melyekben a női szereplők feltűnnek. Megjelentek a szakmai kérdésekben kompetens, anyagilag független és a szexuális tárgy szerepét maguk mögött hagyó hősnők, akik nem egyetlen kiszemelt férfinak igyekeznek megfelelni, hanem a közösség mindenkire egyenlően érvényes mércéi szerint méretetnek meg.

A filmek részletesebb vizsgálatával azonban kiderül, hogy bár a hatalom a nők egyenlőségét hangsúlyozta az élet minden területén, ez a filmekben nem valósul meg. Egyrészt a női hősök szám szerint jelentősen alulmaradnak a férfi főszereplőkkel szemben, mind az összes, mind a szinkrón-időben játszódó alkotásokat tekintve. Míg a korszakban készült összes filmnek van (legalább egy) férfi főszereplője, mellettük csak a múlt időben játszódó filmek felében és a szinkrón-időben játszódó filmek körülbelül 65%-ában találunk női főszereplőt. A 11 jelenben játszódó és fontos női karaktert felvonultató filmből is csak hatról lehet elmondani, hogy a női főszereplő valóban az események középpontjába kerül bennük. Bár a női hősök ezekben a filmekben anyagilag függetlenek, és sokszor nehéz, „férfias” szakmákban állnak helyt, a magas posztokon a férfiakhoz képest csak elenyésző számban látjuk őket. Annak ellenére, hogy a korszak filmjeiben pozíciójukat már nem az előnyös házasságnak, hanem szakmai teljesítményeiknek köszönhetik, a házasság egyfajta kötelező eleme maradt a filmeknek. Az esküvő utáni életet, a munka és a házimunka összeegyeztetésének konfliktusát azonban a filmek vagy nem érintik, vagy elbagatellizálják. Bár azt nem állíthatjuk, hogy a női szereplők kizárólag a szerelmi szálban, a hős megérdemelt jutalmaként szerepelnének, a fordulatok nagy része mégis különböző férfi szereplőkhöz köti őket, jelentős női kapcsolatokat csak négy filmben találunk. A filmek struktúrájának elemzésekor, a konfliktustípusokat tekintve azt látjuk, hogy a női főszereplők legnagyobb arányban a teljesen sematikus termelési szálban kapnak szerepet, az akciót igénylő szabotázs-, vagy a jellemfejlődést feltételező nevelődési narratívákba kevésbé, sőt feltűnően kis számban kapcsolódnak csak be. A

szabotázsszálat érintő jelentős tettet csak ketten hajtanak végre, és valódi, több motiváló tényező által megtámogatott jellemfejlődést is csak két szereplővel kapcsolatban említhetünk. Bár a mellékszereplők némileg színesítik a képet, a történetek kiemelt főszereplői egy meglehetősen homogén értékrendszert tükröznek. A főszereplő női karakterek nagy részben már a történet elején a megfelelő ideológiai oldalon állnak, és hitük sosem rendül meg igazán a rendszerben, ami azt is jelenti, hogy kevesebb jellemfejlődést látunk esetükben, karakterük kevésbé összetett és dinamikus, a filmek során kisebb drámai ívet járnak be, mint a férfi szereplők.

Különös módon azt látjuk tehát, hogy a Rákosi-korszak filmjeinek narratív struktúrája a nőábrázolás terén több ponton nem is annyira az ideológiai elvárások szerint kialakított utópikus képet, hanem inkább a valós viszonyokat tükrözi, hiszen a nők társadalmi esélyegyenlősége a valóságban sem volt azonos a férfiakéval. Bár a korszak hivatalos ideológiája az élet minden területén egyenrangúnak deklarálta a nőket a férfiakkal, valójában meglehetősen ambivalens módon viszonyult hozzájuk, a teljes egyenrangúság pedig kétségkívül nem tudott megvalósulni a korszakban. A film mint tömegművészet ezen uralkodó ideológia első számú hordozójának számított, mely annak tökéletesre csiszolt világát volt hivatott reprezentálni. Ezen alkotások közelebbi vizsgálata azonban arra mutat rá, hogy az új nő képét csak felszínes motívumok szintjén sikerült megteremteniük. A szerkezetüket nézve az derül ki, hogy a nők sem szám szerint, sem dramaturgiailag nem kaptak a férfiakkal azonos mértékű teret és dramaturgiai súlyt még ezekben a fiktív világokban sem.

Vajda Boróka

### Representation of Women in Hungarian Films Made between 1948 and 1953

The essay examines the period of socialist realism in Hungarian cinema (between 1948 and 1954) and studies the representation of women. The focus of the research is the relationship between the utopian world of the dominant ideology and the representation of women as a social group that had a specific perception in terms of politics during the period. Based on previous sociological works, the essay presents a general overview of the real-life conditions of women at the time, then surveys the entire corpus of Hungarian films produced and set between 1948 and 1953 that feature a central female character. The study contributes to the scholarly discourse about the period by exploring the internal structures of the film texts and analysing the representation of women at the narrative level. By showing the disparity in the number of male and female protagonists on the one hand, and by a closer analysis of the plot patterns on the other, the paper reveals the dramaturgical insignificance of the role played by female protagonists. The study concludes that due to the persistence of socially defined gender roles and classical cinematic conventions the perception of women's roles remains ambivalent, and their ideologically declared equality is realised neither in reality nor in films.



Padányi Júlia

## Nők a háttérben

### Fiatal értelmiségi nők ábrázolása a hatvanas évek magyar filmjeiben

A Kádár-rendszer első évtizedéről, a magyar társadalom 1956-os forradalom utáni átalakulásáról és az új rend megszilárdulásáról, a konszolidációval együtt változó nőképről és az egyenjogúság kérdéséről, valamint a korszak magyar filmtörténeti kánonban azóta is kitüntetett helyet elfoglaló filmművészetéről számos tanulmány és publikáció született már<sup>1</sup>. Ennek ellenére a hatvanas évek magyar filmjeiben megjelenő új nőszerepek, az emancipáció valódi képének és sikerességének filmes reprezentációja kevésbé került a vizsgálatok fókuszába. Tanulmányomban pontosan ezért azon fiatal, húszas éveikben járó értelmiségi nők filmes ábrázolását fogom áttekinteni, akik életkorukból adódóan kénytelenek szembesülni a Kádár-kori társadalomba való beil-

leszkedés, ezen belül is egyenjogúság valódi megvalósulásának problematikájával.

A Kádár János neve által fémjelzett rendszert ugyan puha diktatúráként tünteti fel a történetírás, ám a rendszer konszolidációs („puha”) szakaszát 1963-tól, pontosabban a (részleges) politikai amnesztia bevezetésétől számíthatjuk. A Rákosi-rendszer okozta általános válság, és ezen válság következményeként leírható 1956-os forradalom okán az új vezetés revízióhoz folyamodott: a politikai modellt át kellett alakítani a régi rendszer keretein belül, ez volt a Kádár-rendszer pragmatikus megközelítésmódja. Az 1962-es pártkongresszuson hozott határozattal<sup>2</sup>, az új hatalom legitimitását biztosító úgynevezett négy alapvető ok lefektetésével<sup>3</sup>, valamint a kádári ideológia alapfrázisá-

1 Pl.: Rainer M. János: *Bevezetés a kádárizmusba*. Budapest: 1956-os Intézet-L'Harmattan, 2011.; Földes György: *A Kádár-korszak jellegzetességei*. In: Valuch Tibor–Püski Levente (ed.): *Mérlegen a XX. századi magyar történelem-értelmezések és értékelések*. Budapest–Debrecen: 1956-os Intézet–Debreceni Egyetem Történelmi Intézet Új és Legújabbkori Magyar Történelmi Tanszéke, 2002. pp. 229–244.; Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest: Magvető, 1998.; Majtényi György: *Egy forint a krumplis lángos. A Kádár-kor társadalma*. Budapest: Libri Könyvkiadó Kft., 2018.; Bíró Yvette (vál.): *Filmkultúra 1965–1973. Válogatás*. Budapest: Századvég, 1991.; Murai András: *Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. In: Murai András: *Film és kollektív emlékezet*. Szombathely: Savaria University Press, 2008. pp. 92–111.; Gervai András: *A tanúk. Film-történelem*. Budapest: Saxum Kiadó, 2004.; Gelencsér Gábor: *Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében*. In: Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szövegek*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2014. pp. 32–45.; Bódy Gábor: *Utak és eredmények a magyar filmtörténetben, 1963–1969*. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. pp. 26–34.

2 A határozat megszüntette a rendszerrel szembenálló „osztályok” és „rétegek” létezését. Rainer M. János: *A „hatvanas évek” Magyarországon*. In: Rainer M. János (ed.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 15.

3 Az 1956-os forradalom leverését követően ideológiai alapot kellett biztosítani az új politikai hatalom számára. Ez okból az MSZMP Ideiglenes Központi Bizottságának 1956. december 5-i ülésén meghatározták az '56-os események négy alapvető okát. Az első ok – amely mellett Aczél György a visszaemlékezések szerint többször is felszólalt – a Rákosi–Gerő-klikk befolyása az MDP-ben és a Magyar Népköztársaság kormányában, amely klikk 1948-tól fokozatosan letért a marxizmus–leninizmus elvi alapjairól. A második a pártellenzék, amely a későbbiekben vezetőjévé választotta Nagy Imrét és Losonczi Gézát. Tevékenységük akkor vált veszélyessé, amikor 1956 tavaszán a rendszer kritikáját kivitték az utcára, ahol a reakciós erők is megerősödtek. A harmadik ok a Horthy-fasiszta és a magyar kapitalista-földesúri ellenforradalom, melyek illegálisan működtek idehaza és Nyugat-Németországban. Az utolsó ok pedig a nemzetközi imperializmus, melynek fő közvetítője a nyugati rádiók és adóállomások (Amerika Hangja, Szabad Európa),

nak, vagyis az „*aki nincs ellenünk, az velünk van*” mondat elhangzásával a társadalom felé támasztott elvárás a fennálló politikai rendszer hallgatólagos elfogadása, valamint az ideológiai és történelmi tabuk tiszteletben tartása volt. Mindezek együtt a társadalom részleges depolitizálását, valamint a magánélet és a közélet fokozatos szétválását eredményezték. Mielőtt azonban az új politikai vezetés hozzálátott volna a rendszer revíziójához, az 1956. november 4-től 1962-63-ig terjedő időszakban megismételték az 1947–1953-as szovjet rendszer kiépítését, vagyis egyfajta „második berendezkedés” ment végbe.<sup>4</sup>

Az 1963-as év politikai fordulatának köszönhetően a magyar filmtörténet és filmipar is forduloponthoz érkezett. Ahogyan Varga Balázs is hangsúlyozza tanulmányában<sup>5</sup>, a filmtörténeti korszakhatárt mind intézményi,

mind nemzedéki, mind pedig stílusváltás kiemelte. A nemzedéki váltást a pályakezdő rendezők színre lépése, pontosabban a Máriássy-osztályban végzett<sup>6</sup>, a hozzájuk korban közel álló fiatal rendezők<sup>7</sup>, valamint az ekkor már rendezőként debütálók<sup>8</sup> művészete jelentette, melyhez szorosán kapcsolódik a stílusváltás is. A modernizmus szellemében megszülető magyar új hullámot erős szerzőiség, líraiság és szubjektivitás jellemezte. Intézményi szempontból végbement az eddig erősen központosított és ellenőrzött filmgyártás decentralizálása<sup>9</sup>, a stúdiócsoportok felállítása<sup>10</sup>. A kérdéses korszakot az 1968-as év, vagyis a prágai tavasz éve<sup>11</sup> zárta le. Az emberarcú szocializmus bukásával a kiábrándulások kora kezdődött el, mely korszellelem a filmművészetre is hatással volt. 1969-re újabb nemzedéki<sup>12</sup> és stílusváltás<sup>13</sup> következett be, a valódi korszakváltást

melyek a rendszer ellen uszították a magyar népet. Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 17–18; Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997. pp. 82–83., pp. 101–103.

4 Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005. pp. 98–101.; Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 11–26.

5 Varga Balázs: A párbeszéd kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. In: Rainer M. János (ed.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 428–430.

6 Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössi Imre, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János és Szabó István.

7 Gaál István, Sára Sándor, Novák Márk.

8 Bacsó Péter az ötvenes évektől dramaturgként és forgatókönyvíróként tevékenykedett, 1963-ban jelent meg első rendezése, a *Nyáron egyszerű*. Jancsó Miklós harminchét évesen, az ötvenes évek végén rendezte meg első filmjét, *A harangok Rómába mentek* című alkotását. Az ötvenes években főként a filmirányításban tevékenykedő Kovács András 1960-ben rendezte meg első filmjét *Zápor* címmel.

9 Az eddigi Népművelési Minisztérium filmirányítói szerveinek szigorú gyámkodásától megszabadulva a hatvanas évek a játékfilmek gyártását a Magyar Filmgyártó Vállalat bonyolította le, azonban az alkotói munka bázisa átkerült a filmstúdiók vezetéséhez. Gelencsér Gábor: *Magyar film 1.0*. Budapest: Holnap Kiadó, 2017. pp. 63–64; pp. 101–102.

10 A hatvanas évek elején létrejött egyesített filmgyár, a MAFILM-en belül négy stúdiócsoport működött: a Hunnia, a Dialóg, a Budapest és az Objektív. Ezen egyesülésből vált ki 1971-re a Hunnia és a Budapest, mint teljesen önálló filmstúdiók. Varga: A párbeszéd kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. pp. 428–430.; Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 101–102.

11 A prágai tavasz az egész világra hatással volt. A szovjet blokkon belül a hatvanas években először Csehszlovákiában indult meg – a kormány kezdeményezésére – egy széles társadalmi támogatottságú, progresszív gazdasági, társadalmi és kulturális reformfolyamat. Ez a reform és az emberarcúnak nevezett szocializmus kiépítése párhuzamba állítható a magyarországi reformmal. Mindkét politikai reformfolyamat fontos eredménye és kísérője volt a filmművészeti újhullám. Azonban a csehszlovák kormány egyre radikálisabb lépéseket engedett meg magának, melyet a brezsnyevi vezetés már nem tűrhetett. Így 1968. augusztus 21-én a Szovjetunió és a Varsó Szerződés tagjai (kivételem Románia) megszállták az országot, leváltották a reformista vezetést, és szovjethű politikusokat ültettek a helyébe. A kádári konszolidáció új gazdasági mechanizmusa a csehszlovák események hatására lángolt fel 1968-ra, ám a mechanizmust ért 1972-es brezsnyevi bírálat hatására a reformpolitika gazdasági része 1973-ra teljesen kifulladt. Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 133–136.; Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 23–26.

12 Pl.: Bódy Gábor, Dárday István, Gazdag Gyula, Gyarmathy Livia, Simó Sándor.

13 Az 1968-as évet követő kiábrándultság szócsöveként két stílusirányzat jelent meg: a késői modernizmust képviselő, szerzői stílust folytató és fokozó esztétizmus és az objektív szemléletet erősítő dokumentarizmus. Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 136–137.

pedig az 1973-as év, vagyis az új gazdasági mechanizmus<sup>14</sup> végleges leállítására hozta el.<sup>15</sup>

Ahogy a címből is kiolvasható, tanulmányom középpontjában egy konkrét társadalmi csoport, az értelmiségi réteg áll. Maga az értelmiségi politika már a szocializmus időszakának kezdetétől új alapokra helyeződött, vagyon helyett a politikában betöltött pozíció, a tulajdon helyett a munkaszervezetben betöltött szerep lett a meghatározó<sup>16</sup>. Hiába jelentek meg az új réteggépző tényezők, a folyamatosan növekedő munkás- és paraszti származású családokból kikerülő első generációs értelmiségiel mellett kisebb beosztásokban ugyan, de jelen maradtak a többgenerációs értelmiségi családok képviselői is, így ezen régi értelmiségi réteg normái, értékrendszere, viselkedésformái domináltak valójában az új értelmiségi körökben is<sup>17</sup>. A Kádár-korszakra elfogadottá vált, hogy a bizonyos politikai okok miatt kiemelt emberek helyett a felsőoktatási végzettség legyen a döntő az értelmiségi pályán való érvényesülésben, a konszolidáció stabilizáló-

dásával a Horthy-korszak azon értelmiségei, akik a forradalom éve<sup>18</sup> után úgymond lesüllyedtek eredeti társadalmi osztályukhoz képest, a hatvanas évekre visszatérhettek eredeti foglalkozásukhoz. Az 1945 utáni kommunista hatalomváltással együtt járó elitcsere, a tulajdonviszonyok változása és a foglalkozásszerkezet átalakulása rendkívül gyors társadalmi mobilitást eredményezett. A megváltozó értelmiségi politika keretein belül lezajló oktatásbeli változásoknak, vagyis a *numerus politicus* elvének<sup>19</sup>, valamint a nők oktatásban való egyenjogúsításának köszönhetően a második világháborút követően az értelmiség mutatta a legdinamikusabb létszámnövekedést. Ezen változásoknak köszönhetően a nők nagy számban kerültek értelmiségi pályákra. A kommunista párt 1950 és 1960 között megcélolta a felemás polgári társadalom megbontását, ehelyett viszont csak új réteggépző és egyenlőtlenségeket teremtő tényezők jelentek meg a régié helyett. Ezen új tényezők közé sorolható maga a politika által irányított emancipáció, vagyis a nők egyenjogúsításának kérdésköre is, így

14 Az új gazdasági mechanizmus a szocialista Magyarország gazdasági irányításának és tervezésének átfogó reformja volt, amelyet már 1963-tól előkészített Nyers Rezső, KB-titkár, valamint az általa létrehozott „agytröszt”, vagyis egy 12 fős közgazdasági tanácsadókól álló testület. 1964-ben ezen testület munkája alapján a párt felkért egy gazdasági vezetőkből és közgazdászokból álló bizottságot, hogy kidolgozzák részleteiben is a reformprogramot. A program 1968. január 1-jén lépett életbe. A mechanizmus fő elve az volt, hogy elvetette a kötelező tervutasításokat, a népgazdasági optimumot, vagyis közérdeket továbbra is központi szervek irányították, ám az új felfogás szerint nem tervutasításokkal, hanem gazdasági szabályzók által. Ezzel fellazították az állami tulajdonon alapuló szocialista gazdaság működését, a gazdasági szabályzók lényege az volt, hogy a tervezéskor be kell illeszteni a piaci mechanizmusok bizonyos elemeit (ár, nyereség, adó, adó, hitel stb.). Így az új mechanizmus jobb feltételeket teremthet az állam által kitűzött gazdasági célok eléréséhez. Varga Zsuzsanna: Illúziók és realitások az új gazdasági mechanizmus történetében. In: Rainer M. János (ed.): „Hatvanas évek” Magyarországon. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 99–122.

15 Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 23–26.; Gelencsér: *Magyar film 1.0.* pp. 133–137.

16 A B-listázásokkal a közigazgatási tisztviselők elbocsátása, valamint a földreform (1945) és államosítások következtében vagyonukat elvesztő közép- és nagybirtokosok, illetve polgárok deklasszálódása következett be, helyükbe pedig a mezőgazdasági és ipari társadalom alsóbb rétegei, vagyis a munkásság és a parasztság képviselői léptek. Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században.* Budapest: Osiris Kiadó, 2010. pp. 316–318.

17 A többgenerációs értelmiség markáns jelenlétét biztosította, hogy az újonnan értelmiségi útra kerülők gyermekeiket a már régóta megalapozott normák alapján akarták ugyanerre a pályára terelni. Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* pp. 151–156.

18 1948, vagyis a kommunista hatalom átvétel éve.

19 A munkás- és parasztszármazásúak előnyt élvezhettek az egyetemi és a főiskolai felvétel során, valamint szakérettségi-tanfolyamokat indítottak el, melyek segítségével le lehetett rövidíteni a felsőfokú tanulmányokig vezető utat. Az oktatásban alkalmazott megkülönböztetést eltörölve, 1964. évi rendeletről kezdve a származás alapján történő kategorizálás folyamatosan enyhült, az irányított mobilitási folyamatok a hetvenes évekre gyakorlatilag befejeződtek. Ezekről függetlenül a pozitív diszkrimináció eshetősége az adott társadalmi rétegekre nézve továbbra is fennállt a felsőoktatásban. Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* pp. 151–156.

ezen értelmiségi nők filmbéli megjelenítésének vizsgálata mind társadalmilag, mind politikailag releváns.<sup>20</sup>

Minden fentiekben már leírt, (és a későbbiekben még jobban részletezett) nőket érintő társadalmi és emancipációs hatások filmes reprezentációja egészen ellentmondásos képet festenek a kérdéses korszakról. Vajdovich Györgyi *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás<sup>21</sup> keretei belül készült, 1931 és 1944 közötti magyar filmek nőszerepeiről és női mobilitásról szóló tanulmányát<sup>22</sup>, valamint az abban megjelenő grafikonot megvizsgálva látványos változásnak lehetünk szemtanúi. Az 1945 előtti, főként szerelmi konfliktusokat középpontba állító vígjátékokban és melodramákban a dominánsabb férfi jelenlét mellett is a férfi és női főhősök száma egészen kiegyenlített maradt ebben az időszakban. Ezzel szemben a magyar filmtörténet egyik legtermékenyebb korszakában, vagyis az 1963 és 1968 között készült alkotásokban, a nőkre ható, pozitívnak tűnő társadalmi változások ellenére mind a műfaji filmet továbbra is uráló vígjáték, mind a hatvanas évekre előretörő szerzői film is hanyagolja a női sorsok megjelenítését. A női főhősök kérdése különösen a szerzői filmek kapcsán jelenthet akadályt, hiszen ezen filmek szerzőközpontúságukból adódóan erősen férfiorientált történeteket jelenítenek meg, így az a kevés (általában a férfi hőshöz képest töredék játékidőben) megjelenő markánsabb női karakter is általánosságban a főhős szemén keresztül, azok identitáskutatásának árnyékában jelenik meg. Így az általam kiválasztott, a korszak tendenciáinak megfelelő fiatal értelmiségi hősnőket felvonultató, összesen hét filmen keresztül megkérdőjelezhető a korszak egyenjogúsítási törekvéseinek

valódi sikere. Fő kérdésem, hogy a szocializmus nőpolitikájára, az emancipáció irányvonalaira és a női értelmiség kádári társadalomban betöltött helyzetére hogyan képes reflektálni a hatvanas évek magyar filmje.

## A korszak nőpolitikája

A második világháború utáni években a magyarországi nők lehetőségei mind a társadalom, mind az oktatás, mind a munka terén jelentősen növekedtek. A szocialista propaganda fő célja az volt, hogy a köztudatban élő tradicionális női szerep gyökeresen átalakuljon, és a szovjet mintát követve formálódjon a szocialista értékrendszer szerint élő „dolgozó nő” mítosza. Mindezek a törekvések természetesen nem a nők egyenjogúságának kiteljesedését, hanem az iparosítás által megkövetelt munkaerő biztosítását szolgálták. Ezen „erőltetett” emancipáció egyik főbb előzménye volt többek között az új választási törvény 1945-ből<sup>23</sup>, mely a férfiakéval azonos választójogot biztosított a nők számára, vagy a magyar iskolarendszer átalakítása a második világháborút követően<sup>24</sup>. Az ötvenes évek elején az általános iskolai tananyagot összeállító szakemberek a központi tantervek készítésekor és a tankönyvek írásakor azt akarták erősíteni a gyerekekben, hogy a szocialista társadalomban a nők a férfakkal egyenlő esélyekkel bírnak az élet minden területén. Az együttnevelés<sup>25</sup> a hatvanas évek elejétől általánossá vált. A gyakorlati foglalkozás esetében a lányokat – a hagyományosan női nemhez köthető háztartástani ismereteken és

20 Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. pp. 151–156., 98.; Romsics: *Magyarország története a XX. században*. pp. 474–476.; Andorka Rudolf: Társadalmi mobilitás. *Demográfia* 18 (1975.) nos. 2–3. pp. 287–298.

21 A kutatás az Eötvös Loránd Tudományegyetem filmtudomány tanszékén folyt 2015 és 2020 között. Célja a magyar hangosfilm-történet újszerű feldolgozása, ehhez született meg az az adatbázis, amely a vizsgált filmek a gyártási adatain kívül olyan jellemzőket is tartalmaz, mint például a konfliktustípusok, a cselekmény ideje, helye, a szereplők élettere, közege, valamint olyan jellemzőiket is, mint a szereplők kora, foglalkozás csoportja, mobilitási lehetőségei.

22 Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? *Metropolis* 23 (2019) no. 4. <https://www.metropolis.org.hu/jo-feleseg-vagy-emancipalt-dolgozo-no> Utolsó letöltés: 2021. 01. 06.

23 Általános, egyenlő és titkos választójog bevezetése. Pukánszky Béla: Nőkép, női szerepek, és iskoláztatás a második világháború alatt. *Educatio* (2007) no. 4. pp. 556.

24 1945. augusztus 16-án megteremtették a lányok egyenjogú művelődésének és képzésnek feltételeit az alapfokú képzésekben. Pukánszky: Nőkép, női szerepek és iskoláztatás a második világháború alatt. pp. 557.

25 A koedukált oktatást 1950/51-es évben vezették be az általános és középiskolákban. Pukánszky: Nőkép, női szerepek és iskoláztatás a második világháború alatt. pp. 558.

készségeken kívül – meg akarták tanítani a hagyományos „férfias” szakmák alapjaira is, ezzel is felkészítve őket a legfontosabb kihívásra: helyállni egyszerre a munkahelyükön és az otthonukban is. A nők korábbi évtizedekben beindult „egyetemi emancipációja” szintén a második világháború után vált teljessé, a felsőfokú képzések szinte teljes skálája (a hittudományi karok kivételével) elérhetővé vált számukra. Az 1946. évi XX. törvénycikknek hála „a nők az egyetemek valamennyi karára, valamint a főiskolákra hallgatókul a megállapított létszám keretén belül minden korlátozás nélkül felvehetők”, a férfi hallgatókkal azonos feltételek mellett. A nők aránya ezt követően fokozatosan emelkedett a magyar felsőoktatásban, a női jelenlét a hatvanas évek végéig nagyobb arányú volt a felsőoktatásban, mint számos külföldi országban. A fenti tényezőknek köszönhetően nagymértékben nőtt az értelmiségi nők aránya. Az értelmiségiek, diplomások létszámgyarapodása jelentős mértékben a nők felsőfokú beiskolázásából, illetve diplomaszerezéséből adódott, számos felsőfokú végzettséghez kötött pálya (tanár, tanító, orvos, jogász) elnőiesedett.<sup>26</sup>

A kereső nő képe fokozatosan vált elfogadottá, azonban a XX. század közepének nőideálja még egyértelműen a családjáért élő, a háztartást vezető, az otthon nyugalmat fenntartó nő volt. Az 1949. augusztus 18-án elfogadott új alkotmány a nők jogi értelemben vett egyenlőségéhez vezetett, így deklarálta a nők munkához való jogát. A nők ipari tanintézményekbe való beiskolázásáért az ötvenes években erőteljes propagandahadjárat folyt még, ez köszönhető volt a nemek közötti egyenlőséget szélsőségesen értelmező szovjet politikának, valamint a mezőgazdaságot és ipart megcélzó erőltetett extenzív fejlesztéseknek. Miután bebizonyosodtak az ötvenes évek nőpolitikájának, vagyis a nők erőteljes fizikai igénybevétellel járó szakmákba való tömeges bevonásának káros hatásai, valamint bekövezett a Sztálin halálát követő ideológiai és po-

litikai enyhülés, a Rákosi-rendszerrel magát szembeállító kádári rezsim diskurzusában az ötvenes évek „traktoros lányai” immár a női egyenjogúsítás áldozataiként tűntek fel. Továbbra is elsődleges volt a dolgozó nő mint az önmegvalósítást megelő női ideál, azonban több figyelmet és hangsúlyt kapott a nők háztartásban és a családban betöltött szerepe. Az 1960-as évek közepétől megindult egyfajta „rehabilitáció”, mely az addig „nem dolgozónak” titulált főoglalkozású anyák, háziasszonyok megítélésén akart változtatni. Az ideális nő alakja a hatvanas évekre átalakult: az új hatalom által diktált irányelvek szerint a szocialista értékrendet követő nő helyállt a munkahelyén, miközben vezette a háztartást, nevelte a gyerekeket, és persze a férjéről is gondoskodott. Ebbe a gyakorlatilag multifunkcionális nő képébe nem férhetett bele „léhaság” bűne. Eszerint azon nők, akik ugyan dolgoztak, vagyis önerőből tartották el magukat, viszont nem rendelkeztek a szocialista erkölcs számára elfogadhatónak és stabilnak mondható magánélettel (vagyis gyakran cserélgettek szexuális partnereiket, alkoholizáltak, éjszakai életet éltek stb.), „léha életvitelű” nőként lettek megbélyegezve.<sup>27</sup>

A hivatalos politikai diskurzusban hangoztatott egyenjogúság és az annak hatására végbemenő szerepváltozások, a családon belüli munkamegosztás változásai elméletben megteremtették a modern házasság alapjait: a modern házasság a kétkeresős családmodellt jelentette, ahol a szóban forgó felek egyenrangúak.<sup>28</sup> Acsády Judit *A varázstalanító emancipáció mítosza* című írásában kiáll Adamik Mária elmélete mellett, miszerint a korszak nőpolitikája hatalmas hiányosságokban szenvedett: nem tematizálták a férfi-nő viszonyt, így csupán a hagyományos szerepfelosztások maradhattak meg a magánélet szempontjából. Az ötvenes évek erőltetett emancipációja által propagált, önmagát fenntartani tudó nő képe elméletben hozzájárult a „modern nő” kialakulásához – aki már az élet minden területén függetlenedést mutathatott –, azon-

26 Pukánszky: Nőkép, női szerepek, és iskoláztatás a második világháború alatt. pp. 555–564; Valuch Tibor: Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változása. *Rubicon* 20 (2009) no. 4. [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/csalad\\_haztartas\\_a\\_noi\\_tevékenységszerkezet\\_es\\_a\\_szerépfelfogás\\_valtozasai\\_1945\\_utan/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/csalad_haztartas_a_noi_tevékenységszerkezet_es_a_szerépfelfogás_valtozasai_1945_utan/) Utolsó letöltés: 2021. 12. 06.

27 Valuch: Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változása.; Kovácsné Magyar Hajnalka: Ideálok – szerepek – trendek. Nőképek változásai a Kádár-korban. In: Szuromi Rita (ed.): *Doktorandusz hallgatók IX. konferenciájának tanulmányai*. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Liceum Kiadó, 2020. pp. 150–152.; Pukánszky: Nőkép, női szerepek és iskoláztatás a második világháború alatt. pp. 556–557.

28 Murai András–Tóth Eszter Zsófia: *Szex és szocializmus*. Budapest: Libri Kiadó, 2014. pp. 32–47.

ban ennek a nőtípusnak az önállósága már az ötvenes évektől kezdve nem vált társadalmilag elfogadottá. A hagyományos férfi és női szerepek nem alakultak át ilyen gyorsasággal, társadalmilag továbbra is elvárás volt, hogy egy nő férjhez menjen, gyermeket szüljön, és immár a munkája mellett a háztartást is vezesse. Mindezek tetejébe a rendszer, szemet hunyva saját hiányosságai felett, az egyenjogúsággal és nőkérdéssel kapcsolatban felmerülő problémák egy részét szintisztán a női nemre háritotta vissza. A gyes- és a szexdiskurzusokban a nő vagy anyaként, vagy testi mivoltában volt jelen, ezen témakörök kapcsán is a nőkre hárult a felelősség. Így az emancipációt és a nők munkavállalását hirdető rendszer továbbra sem törte meg a férfi felsőbbrendűnek tartott helyzetét. Fodor Éva az államszocializmus nőpolitikáját részleges emancipációként jellemezte, mivel gyakorlatilag annak célja csupán a női nem munkába való integrálása volt. A női nemnek tulajdonított sajátosságokat nem tekintették egyenrangúnak a férfiakéval, pont ezen tulajdonságok miatt érthette diszkrimináció őket.<sup>29</sup>

## Értelmiségi nők a vígjáték műfajában

Az 1963-as évtől, vagyis a konszolidációnak köszönhetően meginduló folyamatok lehetővé tették a magyar új hullám kibontakozását, mely a korszak legfontosabb filmjeit eredményezte, és a kor legtöbbet tárgyalt filmipari jelenségévé vált, emellett azonban a műfaji filmek nagy számban képviseltették magukat az évtizedben, és számuk egyensúlyban volt a szerzői filmek tömegével.<sup>30</sup> Így a korszak nőreprezentációját érdemes megvizsgálni a műfaji filmek világában is, hogy árnyalt képet kaphassunk a szóban forgó problémáról. A korszakban a legnépszerűbb műfajnak továbbra is a vígjáték számított, így nem meglepően a fiatal értelmiségi női karakterek leginkább ebben a műfajban bukkantak fel, az új rendszer által hirdetett magánélet és

közélet szétválasztása a műfaj egyes filmjeinek témáiban is megmutatkozott. Kiszolgálva az új rendszer ideológiai alapját, a társadalmi szférával, a társadalmiságot jelképező terekkel – mint például az oktatás világa – szemben a humorforrást a privát szféra középszerűsége, kicsinyessége és ezen két szféra elkerülhetetlen összeütközése adja.<sup>31</sup> A következőkben olyan vígjátékokat fogok részletesebben elemezni, melyekben a korszak emancipációs tendenciáihoz illő foglalkozásokban láthatók a fiatal, értelmiségi nő küzdelmei. A közegük által támasztott elvárások, előítéletek szolgáltatják a fő a konfliktust, melyekben felsejlenek a korszak emancipációs zsákutcái, viszontagságai a vígjáték eszközeivel bemutatva. Ki kell emelnem, hogy a *Butaságom története* (1966, r. Keleti Márton) és az *Othello Gyulaházán* (1967, r. Zsurzs Éva) színésznő főhőseivel nem képzik kutatásom tárgyát, mivel a színészi pálya maradéktalanul nem nevezhető hagyományos értelemben vett értelmiségi pályának.

A *szélhámosnő* (1963, r. Kalmár László), a *Mi lesz veled Eszterke?* (1968, r. Bán Róbert) és a *Tanulmány a nőkről* (1967, r. Keleti Márton) című alkotások ugyanazon témakört járják körül más-más irányból: karaktereink tanult és/vagy dolgozó nőként hogyan lesznek képesek megfelelni a társadalom által elvárt ideálnak, illetve milyen kvalitásaik által képesek előrejutni, érvényesülni közösségükben, vagy éppen elbukni abban.

A *szélhámosnő* éppen érettségiző, jogi karra felvételiző fiatal és gyönyörű főhőse, Éva erényeinek és adottságainak teljes tudatában próbálja könnyebbé tenni saját és az öt körülvevők életét: a házmester lányaként ingyen segíti a ház lakóit lakóbizottsági ügyeik elintézésében, mivel magabiztosságának és bájának köszönhetően képes a bürokrácia buktatóit és akadályait könnyedén megugrani. Egy ilyen hivatalos ügy intézésekor találkozik a tanácsi osztályvezetővel, Patkóval, aki azonnal beleszeret. Kapcsolatukat nehezíti egyfelől a lány önkéntesen vállalt és a lakóközössége által ráruházott, lelkiismeretesen gyakorolt lakóbizottsági elnöki posztja, valamint az, hogy a Patkóval

29 Kovácsné Magyar: Ideálok – szerepek – trendek. pp. 150.; Acsády Judit: A varázstalanító emancipáció mítosza. In: Bíró Judit – Hammer Ferenc – Örkény Antal (eds.): *Tanulmányok Csepeli György 60. születésnapjára*. 2006. pp. 14–19.; Kovács Edina: Tanár(nő)kép a rendszerváltás előtt és után. *TNTef* (2012) 2.2. pp. 61.

30 Varga: A párbeszéd kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. p. 433.

31 Hirsch Tibor: A kisvilág ethosza. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. <https://metropolis.org.hu/a-kisvilag-ethosza-1> Utolsó letöltés: 2021. 12. 06.



**A szélhámosnő (Nagy Attila,  
Szilvássy Annamária)**

való kapcsolat kialakulta előtt a férfi legjobb barátjánál, a felvételi bizottság elnökénél és egyben egyetemi docensnél, Sebestény professzornál is bevetette bájait.

A film világosan kimondja, hogy Éva csakis szépsége és fiatalsága miatt kerül előre az életben: a lakóbizottság volt elnöknője megvetően beszél a lányról, az egyetemi tanár gyakorlatilag nagyszájú, számító fruskaként írja le, és még szerelmi érdeklődésének tárgya is kezdi elhinni, hogy a lány csupán a lakóbizottsági ügyekben való támogatása miatt van a férfivel. A lány valóban kihasználja Patkó iránta érzett vonzalmát, azonban ennek teljesen megalapozott indoka van: a férfiak minden alkalommal csak a külsőségeket látták benne, a film még hanghatásokkal is kiemeli, amikor egy hímneműnek felkelti az érdeklődését. A lány a film egy pontján még ki is próbálja, hogy milyen az, ha szemüvegben, idejétmúlt, öreges ruhákban jelenik meg a hivatalban. A néző számára szemléletesen mutatják meg ezen képkockák, hogy az eddig talán számunkra se teljesen egyértelműen intelligens és tájékozott Évát észre se veszik a férfi hivatalnokok, azonban az egyetlen egy női dolgozó már nem látja meg a fiatal lányban a vetélytársat, végre figyel a mondanivalójára. Persze a történet elején Évának vannak olyan tettei, melyek során a saját érdeké-

ben cselekszik: varrónő édesanyjától kikönyörögi a híres kliens ruháját az esti házibuliba, vagy éles nyelvénél „köszönhetően” viteti el magát Sebestény professzornal, emellett viszont a lány a film kezdetétől kezdve tesz a közössége számára fontos és hasznos szívességeket: segít eladni a szomszéd bácsinak a nyakkendőit a piacon, segít lakást és üzlethelyiségeket szerezni a lakóknak, segít felújítani a meglévő lakásaikat úgy, hogy cserébe nem vár el semmit az emberektől. A lányt a környezete végig külsőségek alapján ítéli meg, és amikor intelligenciájának köszönhetően él az ezekből adódó lehetőségeivel, megbélyegzik, pedig javarészt a közössége kedvére tesz tetteivel. Szerelme Éva nőiességének kárhóztatásával kvázi a női nemre hárítja a problémát: nem az a baj, hogy az erősen férfidominanciájú társadalom nem képes felismerni és komolyan venni a láthatóan intelligens, művelt fiatal lányokat, valamint nem is hajlandó egyenrangúként kezelni őket, hanem az, hogy ezen fiatal lányok lehetőségeik tudatában pontosan azokat az erényeiket használják fel az előrejutásukért, amelyekkel hathatnak a férfiakra. A szerelmi konfliktust és egyben a férfi és a fiatal lány szembeállítását egy eléggé felemás és megkérdőjelezhető megoldás oldja fel: Éva első egyetemi órájára Patkós is beül a hátsó sorokba, így együtt

hallgatják végig Sebestyén professzort, aki békítőként kikötőn monologizál virágnyelven Patkós és Éva kapcsolatának objektív vizsgálatáról, miközben ő maga is eddig előítéletekkel élt a lánnyal szemben.

Bán Róbert *Mi lesz veled Eszterke?* című vígjátékában Esztert, a kisvárosi fiatal tanárnőt férje, Zoltán nyilvánosan csalja meg és alázza meg a városka szeme láttára, ráadásul be is költözteti „új menyasszonyát” a közös lakásukba. Ahogyan a város lakossága, főként a tanári kar férfi tagjai tudomást szereznek a lány szakításáról, az eddig szinte láthatatlannak kezelt Eszternek rögtön udvarolni kezdenek. Persze ezek nem tisztességes ajánlatok: az igazgató régóta házas ember, az egyik tanár kolléga friss házas, a tornatanár csupán a lány lakására pályázik. Egy komikus jelenet során Eszter a közönségnek kiszólva mutatja be újdonsült „kérőit”, őszintén bevallva, hogy legfeljebb férje idegesítése miatt fontolná meg a kapcsolatot más férfival, már ha talál egy tisztességes példányt. Az ezeket az udvarlási kísérleteket valójában elutasító Eszter mégis rossz hírbe kerül: egyik féltékeny munkatársnője erkölcstelennek titulálja, sőt érdemtelennek arra, hogy a leánygimnáziumban oktassa a leányokat. Eszter érzékelhetően művelt és kiváló tanárnő, ám mindezek az erényei eltörpülnek amellet, hogy immár egyedülállóként potenciális „veszélyt” jelenthet a férfiakra fiatalossága, szépsége és nem utolsósorban kiszolgáltatottsága miatt. Folyamatos keserűség ébredések várnak a lánnyal a történet során, főleg akkor, amikor a magát visszakönyörgő férje egy iskolai esemény során az igazgató lányára veti ki a hálóját, világossá téve ezzel Eszter számára, hogy mennyire csapongó a személyisége. A film utolsó szekvenciájában a tanárnő megvezeti udvarlóit, és elsőkik előlük. Eszter immár felvállalva a városkában róla szóló pletykákat, lecseréli ruháját ledérebb öltözékre, és egy mellette elautózó férfinak meg is akad rajta a szeme. Ekkor a néző már azt hihetné, hogy végre akadt egy férfi jelölt, egy titokzatos idegen és megmentő, akinek tisztességes szándékai vannak a lánnyal. A film zárata azonban keserű ébredést jelent: a férjét és közös lakásukat végre elhagyó tanárnő látszólag új otthonra talált a titokzatos idegennél, egészen addig, amíg ki nem derül a férfiről, hogy házas két gyermekkel. Ellentétben *A szélhámosnővel*, ebben a filmben már egyetlenegy férfi sem rendelkezik erkölcsi fölényvel Eszterrel szemben. Azzal, hogy szánivalónak és kétségbeesettnek mutatja az udvarlók hadát, valamint a férj is gyenge jellem, abszolút szimpátiát ér-

zünk a lány iránt, azonban nyilvánvalóan megmutatja azt is a film, hogy milyen vég járhat csupán Eszternek: minden megpróbáltatása és az őt körülvevő környezet minden gyarlósága ellenére sem nyerheti el a boldogságot. Mi nézők pontosan tisztában vagyunk az Esztert körülvevő környezet kicsinyességével, rövidlátásával és igazságtalanságával, azonban pont azzal, hogy szinte már tragikomikus módon a szerető szerepével zárul a lány sorsa, a film nyomatékossítja egy fiatal, elhagyott és immáron a társadalom szemében bukott nő mozgásterét.

Keleti Márton *Tanulmány a nőkről* című filmjével zárom a műfaji filmek sorát. A filmben egy immár végzett fiatal jogásznő és annak három női klienssel való kapcsolata áll a középpontban. A film mind a feleségek, mind a férjek tekintetében a különböző korcsoportok és a különböző élethelyzetekhez mérten alakította ki a prototípusokat, miközben egy, a film végéig ismeretlen férfi narrátor analizálja szereplőink, de főleg a női hősök viselkedését. Ha már fiatal nők ábrázolása a téma, a legfiatalabb ügyfél, Zsuzsa csupán 19 éves, és csak fél éve házas. Férje féltékenykedése és állandó vitáik miatt akar válni. Nyilvánvalóan elkapkodta a házasodást, a film egy pontján „mindentudó” narrátorunk ki is mondja, hogy csupán annak tudatában ment hozzá szerelő szerelméhez, hogy ezzel társadalmi státusza megváltozik, és a házasoknak járó előnyöket talán ki tudja használni. A következő ügyfél egy középkorú asszony, Éva, aki megelégtelte könyvelő férje pénz- és a szocializmusban megszerzhető javak iránti éhségét, ráadásul a férfi még szabad estéin is a feleségével töltött idő helyett egy bárban lép fel gitárszámokkal. Az utolsó asszony az idősebb generációt képviseli, belefáradt férje ambícióhiányába, ugyanis a férfi gazdag szocialista múlttal rendelkező családjának köszönhetően akár közlekedési- és postaügyi miniszterré is válhatott volna. A három nő a fiatal ügyvédnőhöz, dr. Képes Verához fordul, aki meghallgatva a történeteket, közös megegyezésre akarja bírni az eddig válásról tudatlan férjeket. A történet fő konfliktusa itt bukkan fel: a jóindulatú Vera csupán információkért keresi fel a három férfit, azonban mindhárom kivétel nélkül beleszeret, és immáron ők akarnak elválni feleségeiktől. A fiatal szerelő, Péter fiatal korához híven állandóan szerelmes, a könyvelő, Sándor a megszerzhető javak híveként a szépséges lányt is meg akarja kaparintani, az idős Bálint pedig Vera empátiájába, és a hozzá mint idős emberhez való ked-



**Tanulmány a nőkről  
(Venczel Vera)**

vességébe „szeret bele”. A szerelmi sokszög egy fegyelmi bizottsági ülésen éleződik ki, mivel a három nő nem tűri, hogy férjeiket elcsábította a fiatal lány, és beidéztek őt a kamara elé. A film igazából ezzel a tárgyalási jelenettel hoz változást az előző filmek fiatal, értelmiségi nőkhöz való viszonyulásában, és szolgáltat nekik félig-meddig igazságot: a három dühödt feleség kérdés nélkül a férjezetlen, gyönyörű és fiatal jogásznőt hibáztatja férjeik elcsábításában, ám a három férfi (az előző filmekkel ellentétben) vállalja a felelősséget a maga módján. Vera záró beszéde ellenére felfüggesztik őt, hiszen az eddigi filmekhez hasonlóan a társadalom a valamilyen úton elbukott, bemocskolt nők mellől kihátrál. A film zárata ismét csak kiábrándítóan mondható: az eddig néző számára láthatatlan narrátor, az idősebb férfi rejtélyes karaktere elveszi Verát, miután azt tanácsolja neki, hogy inkább hanyagolja a válópereket.

A három film által közvetített gondolkodásmód tökéletesen reflektál Acsády már említett tanulmányában<sup>32</sup> felvetett problémakörre: a diskurzus látszólag ösztönzi a

nők továbbtanulását, munkavállalását, de minden egyéb, a női egyenjogúsággal vagy akár a nőnek tulajdonított sztereotípiák, viselkedésformák miatt felmerülő konfliktusokat magára a női nemre hártják, a kicsinyes, régimódi és gyanakvó közösség pedig igazolást nyer.

Az emancipált nő képének ellentmondásait akár az 1945 előtti vígjátékok hagyományának felelevenítésével is megérthetjük, hiszen Horthy-korszakbeli filmek nőképe tetten érhető ezen alkotásokban, eltéréseikben pedig rávilágítanak a valós problémára. Ahogyan már a bevezetésben is utaltam rá, Vajdovich Györgyi tanulmányában világosan rámutat, hogy két világháború közötti vígjátékokban szereplő fiatal nők az eltartott gyermek státuszától legtöbbször a megfelelő, az anyagi biztonságot biztosító férj megtalálása révén szabadulhattak meg, esetleg rokon kapcsolatokat, örökség révén emelkedhettek fel, de nem egyéni teljesítményük okán. Még a ritka esetekben is a karrierrel, szakmai sikerrel rendelkezők nők<sup>33</sup> is a szerelem beteljesülésével felhagynak hivatásukkal, társadalmi

<sup>32</sup> Acsády: A varázstalanító emancipáció mítosza. pp. 14-19.

<sup>33</sup> Általában művésznők vagy szórakoztatóiparban dolgozó nők esetében beszélhetünk szakmai sikerekről. Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

felemelkedésük és a megkérdőjelezhetetlen happy end csupán házasság révén teljesülhet be. Hiába nyílt több lehetőség a nők számára munkavállalás és az oktatás terén már a Horthy-korszakban is<sup>34</sup>, ha mégis találkoznak értelmiségi vagy vezető pozícióban lévő nőekkel, azok is vagy komikusan, alkalmatlanként vannak ábrázolva, vagy a hivatásuk csupán eszköz, hogy megtalálhassák az ideális férfit, ezzel persze feladva szakmájukat. Az *Egy csók és más semmi* (1941, r. Ráthonyi Ákos) férfikeresztnévvel rendelkező Tóni kémikusnője egy elkeseredett, magányos, rendkívül maszkulin jelenségként van ábrázolva, míg az *Úrilány szobát keres* (1937, r. Balogh Béla) jogásztanhallgatója szakmája gyakorlása révén szerzi meg a tökéletes férjtípust. Így a házaselet és az önálló karrier összeférhetetlen elemként mutatkozik meg az 1945 előtti filmekben. Ez a házasságba és a férfi szerelmébe kódolt boldog vég a nő valódi kiteljesedését is jelentette egyben.<sup>35</sup> A már 1945 előtt is alkotó Keleti Márton, valamint Kalmár László pontosan ezen hagyományos világképbe helyezik bele értelmiségi hősnőiket, a műfaji hagyományok folytatásával és azok újraértelmezésével rávilágítanak az emancipáció hiányosságaira, ellentmondásaira. Mind *A szélhámosnő*, mind a *Tanulmány a nőkről* című filmek hősnői tudásuk, képességeik, adottságaik, értelmiségi státuszuk révén próbálnak a közösségük hasznos tagjaivá válni, ám pontosan a passzív szerepkör elhagyásával vívják ki a társadalom és a férfiak rosszállását. Így, míg a Horthy-korszak női hősei számára a házasság jelentette a valódi kiteljesedést, addig ezen két film esetében a szerelmi kapcsolat beteljesülése épp egyfajta önfeladást, a férfiközpontú világképnek való behódolást jelenti. Míg *A szélhámosnő* modern gondolkodású, törtető Évjának közösségével és a szeretett férfival való konfliktusát ugyan nem a házasság intézménye, de

a kérdéses hímmel történő kibékülés oldja fel, addig a *Tanulmány a nőkről* című film fiatal jogásznőjének szinte légből kapott, elhamarkodott házassága a teljes megadást jelenti az öt bíráló társadalom irányába. A *Mi lesz veled, Eszterke?* fiatal tanárnője házassága megbukásával, a közössége által ráért erkölcsstelen nő szerep felvállalásával már teljesen szembe megy az 1945 előtti vígjáték nőképeinek ideáljával, miközben igazolja azt: az immár főhőssé váló, elhagyott ledér nő nem nyerheti el boldog véget jelentő házasságot, csupán a szerető szerepköre juthat számára.

A fentiekben elemzett vígjátékok fiatal értelmiségi nőkkel kapcsolatos konfliktusát a *Tanulmány a nőkről* című film Verájának védőbeszéde foglalja össze a legjobban: a kinézetüknek és fiatalságuknak tulajdonított, begyöpsődött, társadalmi konvenciókkal szemben eredményeik, képességeik, szakmaiságuk jelentéktelenné és láthatatlanná válnak. Az értelmiségi státusszal rendelkező, emancipált nő képe végül a háttérbe kényszerül szorulni.

## Az értelmiségi nő mélységei

### Az újhullám fiatal női

Az 1963-as évtől, vagyis a konszolidációnak köszönhetően kibontakozhatott a magyar újhullám, mivel a szerzői film magában hordozhatta az új rendszer legitimitását képző politikai/társadalmi progresszió és művészi innováció lehetőségeit. Ennek a társadalmi progresszivitásnak alapját adta az Aczél György neve által fémjelzett, 1957. augusztus 6-án megszülető 3 T-s kultúrpolitika, vagyis annak gyakorlata, hogy bármely műalkotás a „támogatott”, a „túrt”, valamint akár a „tiltott” kategóriába kerülhet. Ezen kultúrpolitika irányelvei<sup>36</sup> alapján olyan alkotásokat

34 A női munkavállalók aránya folyamatosan nőtt a Horthy-korszakbeli társadalmon belül, egyre több nő vállalt állást korábban kizárólag férfiasnak tartott szakmákban is, akár a házasságkötés után is. Bár a nők iskolázottsági aránya és szintje az egész korszakban jóval alulmaradt a férfiakéhoz képest, mégis egyre több lehetőség nyílt meg ellőttük magasabb fokú iskolák és a korábban nők előtt elzárt egyetemi képzések terén (először a tanárképzés, a bölcsészeti, orvosi és gyógyszerészeti képzések, majd később kisebb számban a mérnöki képzések, végül a jogi pályák). A nők persze felsőbb iskolákba és legfőbbképp az egyetemekre jóval szigorúbb szelekció után kerülhettek be, ellentétben a férfiakkal. A női emancipációs törekvéseket erősítette az I. világháború alatti és utáni munkaerőhiány is. A konzervatív hangok és a közben egyre növekedő munkanélküliség okán a dolgozó nőket hibáztató közvélemény egyre jobban propagálta a hagyományos családkép fenntartását. Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

35 Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

36 Ezeket a Politikai Bizottság 1957. szeptember 12-i határozata fogalmazta meg. Eörsi László: Ideológiai pragmatizmus és (Ön)

részesítettek előnyben melyek a társadalom mai kérdéseiről és a közelmúltról szóltak, valamint a szocialista-realista irányzat szellemében készültek, de fontos megemlíteni, hogy teret engedtek más haladó realista vagy nem realista irányzatnak is addig, amíg ezek nem veszélyeztették a népi demokrácia rendjét. Az Aczél által használt „kézi vezérlés” azért tudott működni, mert a kultúrpolitikának csak irányelvei voltak, igazi szabályrendszer nem volt köbe vése, minden a politikusok és a művészek közötti diskurzusokon keresztül dőlt el. Röviden fogalmazva: az irányelvek biztosították a mozgásteret az értelmiség (köztük a művészek) számára, ha azok betartották annak játékszabályait.<sup>37</sup>

Ahhoz, hogy a változás a magyar filmekben is megvalósulhasson, a reformista politikának kellet érvényesülnie. Kilépvé a szocialista realizmusból, többek között a szerzői filmek váltak a közéleti szerepvállalás szócsövévé<sup>38</sup>. Az új generációs filmrendezők művei képviselték a magyar újhullám kezdeteit, és az új nemzedék tagjai – az alkotásaikra jellemző, az újhullámhoz köthető modernista formai megoldások<sup>39</sup> mellett – szerzői mentalitásuknak köszönhetően nyitottak új utakat. Általánosságban ezek a filmek a rendezők bemutatkozó darabjai voltak, saját generációs élményeiket próbálták keretbe foglalni, és egyfajta személyesebb hangvétellel tudtak a közönséghez szólni. Míg a forradalom utáni években a szocializmus újjáépítéskor alkalmazott központosítások, betiltások, az ideológia erősítése még elrettentette a művészeket a kényes témák feldolgozásától, addig a hatvanas évek elején az új generáció megjelenésével, az intézményi reformokkal, valamint Aczél György 3 T-s kultúrpolitikájával megteremtődött az alkotók számára a politikai aktivitás, a „cselekvő filmek” megalkotásának lehetősége.<sup>40</sup>

Az általam vizsgált filmek szinte mindegyikében fiatal értelmiségi szereplőkkel találkozhatunk, hiszen az alapvetően személyes hangvétellő filmek alkotói is ezen társadalmi réteghez tartoznak. Ezt remekül mutatja, hogy a vizsgált korszakban készült huszonkilenc szerzői filmnek több mint fele értelmiségi hősoket állított a középpontba. Így a szerzői film kitűnően tükrözheti a Kádár-rendszer azon új értelmiségképzői indíttatását, amely csoportosulás a hatalommal való konszenzuson keresztül vállalná fel társadalmi küldetését, és egyben ezzel biztosítaná a rendszer legitimitását. A fiatal szerzők és fiatal hőseik középpontba állítása – vagy Varga Balázs szavaival élve a fiatal mint hívószó<sup>41</sup> – jelképezhette az új hatalom újításokra, modernitásra való hajlandóságát a magyar és a nyugati közvélemény felé, valamint akár magának a Kádár-rendszernek úgymond „fiatalosságát”, különállását az eddigi hatalmi gyakorlatoktól.<sup>42</sup>

A rendezők, vállalva társadalmi küldetésüket, egy depolitizált, a magánélet háborítatlanságát biztosító, formálisan a szocialista értékrendhez igazodó kádári társadalom képét festik le, melynek elkerülhetetlen részét kellene képezze az emancipált, értelmiségi nő jelenléte és küzdelmei a közösség elvárásaival szemben.<sup>43</sup> Ezzel szemben fontos megemlíteni, hogy ezen társadalmi küldetésüket teljesítő szerzői filmek közül csupán négy alkotás reflektál igazán a kérdéses korszak társadalmilag igencsak releváns nőpolitikájának jelenségére. A *Szentjános fejevétele* (1966, r. Novák Márk) című film kivételével (amely ténylegesen női főhőssel él) a maradék három alkotásban az egyértelműen férfiközpontú elbeszélésekben egy-egy markánsabb női életút bontakozik ki, melyeket érdemes közelebbről megvizsgálni a Kádár-kori emancipáció kérdéskörének kapcsán. Ehhez kapcsolódóan ki kell emelnem, hogy három, szintén ér-

62 cenzúra. *Világosság* 49 (2008) nos. 11–12. pp. 74–75; Révész: *Aczél és korunk*. pp. 82–83.

37 Révész: *Aczél és korunk*. pp. 82–83., pp. 101–103.; Eörsi: *Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra*. pp. 74–83.; Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 97–101.

38 A kultúrpolitika a társadalmi közéleti kérdések felé történő nyitásával megvalósulhatott az ötvenes évekkel való leszámolás, a Rákosi-rendszer kritikája, ami elengedhetetlen volt a Kádár-rendszer legitimitációjának szempontjából is. Varga: *A párbeszéd kor*. pp. 430–432.

39 Pl.: időrend-felbontásos elbeszélő szerkezet, szubjektivitás-növelő álomképek, víziók, fantáziaképek beemelése stb. Varga: *A párbeszéd kor*. p. 435.

40 Varga: *A párbeszéd kor*. pp. 430–432.; Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 97–110.

41 Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2016. pp. 45–147.

42 Eörsi: *Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra*. pp. 77–78.

43 Rainer: *A „hatvanas évek” Magyarországon*. pp. 11–26.

telmiségi női hősökkel élő film nem kerül viszont bemutatásra: míg az első generációs értelmiségi Marci és bölcsésztanhallgató társai küzdelmeit bemutató *Zöldár* (1966, r. Gaál István) az ötvenes években játszódik<sup>44</sup>, a *Harlekin és szerelmese* (1967, r. Fehér Imre) egyetemre készülő fiatal női hősnője csupán üdítő társaságként funkcionál a férfi főhős számára<sup>45</sup>, addig az *Apa* (1966, r. Szabó István) című alkotásban az egyetlen fiatal értelmiségi nő szereplő zsidó múltjának köszönhetően kerül csupán előtérbe a film egyetlen momentumában. Ezek az filmek kivül még említést kell tennem azon fiatal értelmiségi női karakterekkel élő alkotásokról, mint a *Nyár a hegyen* (1967, r. Bacsó Péter)<sup>46</sup> és a *Falak* (1968, r. Kovács András)<sup>47</sup>, melyekben az értelmiségi nő alakja a szimbólumok szintjén ragad. A hatalom által meghurcolt, a kádárság bűnös szerepkörében megcsömörlött idősebb férfi hősök számára ezen fiatal lányok csupán az erkölcsi tisztaságot, a morális irányítást jelentik, azaz – a Hirsch Tibor által is hangsúlyozott<sup>48</sup> – erkölcsi indikátornő szerepkörét birtokolják.

A korszak nőképét, vagyis az egyszerre kereső és háziasszonyként is tevékenykedő nő ideáljának problematikáját jól prezentálhatják a soron következő filmek,

mivel a potensnek mondható férfikarakterek mellett egyszerre jelennek meg bennük a modern és a hagyományos értelemben vett nő problémái, és ezen két szerepkör elkerülhetetlen összeütközései. „Hagyományos” alatt a házasság, a párválasztás és szerelem kérdése, „modern” kép alatt pedig ezen nők szabadossága, erkölcsi megkérdőjelezhetősége vagy karrierizmusa értenődő. Az általam kiválasztott alkotások mind a modern és a hagyományos értelemben vett nőiség problematikáját járják körül, azonban aszerint, hogy milyen oldaláról mutatják be egy fiatal lány vívódásait, két csoport rajzolódt ki előttem.

### A felnövés kapujában álló értelmiségi nők

Az újhullám nyitó darabja, a *Sodrásban*, valamint Bacsó Péter *Szerelmes biciklisták* című filmje egy közös vonáson osztoznak: értelmiségi női hőseik a szeretett férfihez kötődő kapcsolatuk társadalmi, közösségi megítéléséből és az ebből fakadó élelelemből kifolyólag szenvednek, mely aggályok egyetlen nyár leforgása alatt kerülnek a felszínre.

44 A *Zöldár* című filmben rögtön négy fiatal nő története is fókuszba kerül a cselekmény során, ám természetesen mindegyik a férfi főhős szempontjából mutatkozik meg. Marci szerelmét, Borit az angol kistanárral való viszonya miatt közössége (köztük Marci is) megszegyeníti és kiveti magából. Végül csupán a házasság intézményén keresztül képes a társadalom által támasztott ideális nőképpnek megfelelni: férje az angol kistanár lesz. A DISZ-titkár, Laci, felesége, Eszter férje ismeretlen okok miatti letartóztatását követően szintén magára marad közösségével szemben, a Lacit eláruló társai élő lelkiismeretévé válik. Marci csoporttársa, Anci csupán egy pillanat erejéig kerül reflektorfénybe a történet során, mikor kiderül róla, hogy az egyetemi oktatás megszerzéséért megtagadta polgári származású szüleit, így tudott beilleszkednie az egyetemi közegbe. Végül rendkívüli jelentőséggel bír Marci testvére, Margit, aki megelégedi nemiségéből, családjá szegénységéből fakadó hátrányos helyzetét, azt, hogy a lánygyermekként, és egyben hajadonként a családban kialakult „rangsor” végén helyezkedik el fiú testvéreikhez képest. Így végül kezébe veszi a sorsát, és könyvelőnek kezd el tanulni.

45 A Bertha Bulcsu novelláin alapuló történetben a pécsi porcelánfestő, Lint kalandjainak árnyékában csupán annyi derül ki fiatal szerelméről, a Harlekin becenévre hallgató lányról, hogy szülei válása miatt mind lakóhelye, mind egyetemi tanulmányai is bizonytalanná váltak.

46 Míg a művésztelepnek szánt volt internálós tábort megjárt Szabó doktor karakterét lenyűgözi az „ördögien fiatal” tanárnő merészsége és igazságérzete, addig a tábor volt parancsnokának, Veszelinek múltja lelepleződik a frissen érettségizett lánya előtt. Veszeli lánya elszökésével bűnhődik meg.

47 Barátja és beosztottja, Ambrus vezetőséggel való konfliktusa és fegyelmije miatt a műszaki igazgató, Benkő kénytelen megkérdőjeleznie a kádéri szerepkörrel járó elkötelezettségeket. A nehéz döntésben két fiatal értelmiségi nő is irányt mutat számára: míg a fiatal sógornő karaktere a megalkuvások ellen érvel Benkőnek, addig a fiatal francia nő a Nyugat bíráló tekintetéként funkcionál ezen férfi és az általa képviselt kádernemzedék számára.

48 Hirsch Tibor: Kádár-kori álmok: az emancipáció. *Filmvilág* (2018) no. 4. [https://filmvilag.hu/xereses\\_akt cikk\\_c.php?&cikk\\_id=13611&gyors\\_szo=%7C%7CHirsch%7CTibor%7CHirsch+Tibor&start=0](https://filmvilag.hu/xereses_akt cikk_c.php?&cikk_id=13611&gyors_szo=%7C%7CHirsch%7CTibor%7CHirsch+Tibor&start=0) Utolsó letöltés: 2021. 12. 14.



**Sodrásban**  
(Moór Marianna, Drahota Andrea)

A *Sodrásban* (1963, r. Gaál István) egy Tisza-parti faluban felnövő, az első generációs értelmiségiek sorát gyarapító baráti társaság tagjai az egyetem előtt eltöltött nyár folyamán elvesztik egyik társukat: Gabi belefullad a Tiszába. A tragédia hatására mindannyian átértékelik az önmagukhoz és egymáshoz fűződő kapcsolatukat. Sokatmondó, hogy gyakorlatilag csak a férfikarakterekről derül ki, pontosan mit is tanulnak: Luja szobrásznak, Laci elméleti fizikusnak készül, Zoli orvostanhallgató, Gabi pedig biológusnak készült volna. Ami még érdekesebb, hogy a film női karaktereit szinte csak a fiúkhöz fűződő viszonyukon keresztül ismerhetjük meg: Vadóc az elhunyt Gabihoz fűződő igaz szerelem reményét veszítette el, míg Böbe a társaság „alfahímjével”, Karesszel való szabados kapcsolatát szakítja meg, és elmenekül a felelősség elől. A két lány vitája során világossá válik, hogy a két nő, ellentétes személyiségükhöz illően, máshogy dolgozza fel a történetet. A magabiztosabb és kihívóbb Böbe a Karesszel való boldogságát, kapcsolatuk helyességét kérdőjelezi meg, és ami a legmeghatározóbb, ezzel együtt azt a szerelmet támadja, amely valóban igaznak bizonyult Vadóc és Gabi között. A visszahúzódóbb Vadóc „bűnössége” abban mutatkozott meg, hogy Böbével ellentétben, félve környezete

véleményétől, a rossz hírnév lehetőségétől elutasította a szeretett Gabi közeledését. Egészen tragikus módon még azt is hazudja őt megvádoló barátnőjének, hogy volt fizikai viszony közte és a fiú között. Érzelmi dilemmáikban és döntéseikben is meghatározó szerepe lesz a fiúknak. Böbe vérmérsékletéhez hűen hirtelen távozik, nem fogadja el Karesz megkérdőjelezhető ajánlatát, vagyis a házasság lehetőségét. Vadóc saját kétségeit és mulasztásait új szomszédja, Zoli objektív analizésén keresztül érti meg igazán: olyanmilyra rettegett érzései nyilvános megmutatásától, társasága ítéletétől, hogy elengedte az igaz szerelmet, és ami még rosszabb, még Gabi halála után is környezetének próbálja bizonygatni érzelmeit. A film végén pont ezen női karakterek nem tudják felvállalni érzelmileg az új életforma által kínált lehetőségeket: Vadóc nem hagyja el a régi világot jelentő falut, Böbe pedig ugyan visszatér Gabi holttestének azonosítására, de utána már homályban marad a sorsa. Velük ellentétben a fiúk (Luja, Laci, Zoli) az új értelmiségi életforma kínálta egzisztencia kiépítésének első lépéseként elhagyják a falut, és távoznak az egyetemre.

A *Szerelmes biciklisták* (1965, r. Bacsó Péter) három fiatal hőse, a tanárként frissen végzett András, öccse, Bence és a festő barát, Albert biciklin indul meg a Balaton felé.

Az intellektusukban határtalan és magabiztos, de ettől kel­lőképpen arrogáns Albert és András minden, számukra sablonos és megszokott, fiatalosnak vagy éppen ellenkező­leg, hagyományosnak mondható jelenséget megvetnek: az öcsi által is preferált rock'n'roll zenét felszínesnek, az arra táncoló fiatalságot könnyelműnek és ostobának tartják, viszont ugyanúgy megvető, gunyoros hanggal illetnek egy ismerős fiút és annak bőségesen vacsorázó családját, vagy a számukra elavult értékeket képviselő idősebb generáci­ót. Az éppen érettségizett fiatal női karaktert, Esztert mint a női nem képviselőjét is az első pillanattól kezdve pozór­nek titulálják. A szállást kereső fiúkkal az éjszakai úton összetalálkozó lány iránt a sokkal pozitívabb hozzáállású és Eszter személyiségéhez is közelebb álló munkásszaktól végző Bence kezd el érdeklődni. Azonban Eszter inkább a számára újfajta szabadságot jelentő Andrásba szeret bele. Mikor a lány képes lenne az egyetemet is elhagyni, hogy a fiúval tartson a Nyírségbe, András visszautasítja. A korszak nőkhöz való hozzáállása, nézetei Eszter karak­terén keresztül tükröződnek vissza. A lány bizonytalan az egyetemválasztás kapcsán, keresi a helyét a világban, és ezt az útkeresést András gyakorlatilag bagatellizálja, ismét csak póznak titulálja. A fiú saját egója okán nem tudja értelmezni, és kineveti a lány ezen mondatát: „*Hidd el, nem könnyű lánynak lenni.*” Eszter a neme felé támasztott elvárásokat próbálja teljesíteni: a film eleji, feltehetően szerelmes távirat összetétele lehet, hogy póz volt, de ilyen „taktikázásokat” várnak el tőle; egyetemre jelentkezett – feltehetően tanár édesapja példáját követve –, pedig lát­hatóan még bizonytalan a jövőjével kapcsolatban; szeret társaságban lenni, de a film során a szülői felügyelet alatt álló, decens összejövetelel láthatjuk, hiszen egy védtelen lány nem kerülhet rossz hírbe. Számára a fiúk által képvise­lt kötetlen életmód és az András iránt érzett szerelem a teljes szabadságot jelenthetné, de a fiú csupán saját vágya-

inak, szabadságának megéléséért, önérzetének ápolásáért cserkészi be. András képes még a nádasba is elcsábítani a lányt, pedig a korszak erkölcsisége teljesen elítélte a há­zasság előtti, hirtelen fellángolásból történő szexuális vi­szonyt (természetesen a nők esetében).<sup>49</sup> Eszter új udvarló­ja, a már doktor biokémikus leleplezi András álcáját: ha­mis és elavult szabadságképpel bír, mivel intellektusának korlátolt biztonságába menekül folyamatosan. Ugyan a fiú próbálja visszaszerezni Esztert, de a lány immár álcája mögé lát, és a kisebb szabadságot, de nagyobb biztonságot jelentő biokémikust választja.

Mind a *Sodrásban*, mind a *Szerelmes biciklisták* női hősei az egyetemet megelőző nyár, vagyis a felnőtté válás kapujában élik meg válságaikat: míg a férfiak énközpon­tú, egzisztenciális kríziseket élnek meg, addig hősnőink a közösségben, a társadalomban betöltött szerepük, a feljü­k támasztott elvárások, valamint a modern és ha­gyományos női szerepek zavarának korlátaiba ütköznek, míg elkerülhetetlenül tartanak a kétes „boldog vég” felé. Ezen nők története a *Sodrásban* esetében a férfi hősök identitáskutatásának árnyékában, a *Szerelmes biciklisták* esetében pedig annak szolgálatában maradnak, így míg a férfiak képesek lesznek továbbállni identitáskeresésük lezárásaként, addig Böbe, Vadóc és Eszter az igaz szerelem reményének elvesztésével sodródnak tovább.

### Az elhivatott nő magánya

Az *Álmodozások kora* (1964, r. Szabó István) és a *Szentjános fejevétele* (1965, r. Novák Márk) értelmiségi hősnő­inek közös tulajdonsága a hivatásuk iránti elkötelezettség.

Az *Álmodozások kora* főhőse, Jancsi és mérnök társai együtt bizonyítani akarnak az idősebb mérnökgeneráció­val szemben, míg végül felnőtté érésük során kénytele­nek lesznek nagyratörő álmaikat és ideáikat feladni. A

49 A szocialista társadalomban központi kérdés volt a fiatalság szocialista erkölcsök alapján történő nevelése. Ennek kapcsán a sze­xualitás kérdése sem volt tabu téma a Kádár-korszakban, egyszerűen azért, mert az állam számára a megfelelő erkölcsi iránymutatás, a megfelelő viselkedés bemutatása, és nem utolsósorban a hatvanas évek szexuális forradalma által kiváltott szexuális szabadság akadályozása kapcsán elengedhetetlen részévé vált a diskurzusnak. Egy 1966-os fővárosi gimnáziumban végzett közvélemény-kutatás során világossá vált, hogy még mindig nem áll fent az egyenjogúság a szerelemi kapcsolatok terén: egy lányt ugyanúgy elítéltek, ha több partnere is volt, míg egy fiút ünnepeltek ezért. Továbbra sem tartották elfogadhatónak a 18 év alatti szexuális viszony kialakí­tasát, pláne a szerelem nélkül. Az igaz szerelem esetén is csak 18 év felett volt elfogadható a szexuális aktus, de emellett pont ezért nem pártolta a közerkölcs a fiatal házasság intézményét, mivel azt csak a szexuális vágyak sürgető kielégítésének tartották. Murai–Tóth: *Szex és szocializmus*. pp. 54–69.



**Álmodzások kora**  
(Béres Ilona, Bálint András)

történet több női sorsot is felvonultat, így három női karakter kapcsán is előkerül a munkavállalás és hivatás kérdése. Ani, a mérnökcsoport egyetlen női tagja elméletben egyenrangú félként van jelen a férfitöbbségű baráti társaságban, mégis vágyai azok egojának árnyékába kerülnek, érzékenysége és empátiája különbözteti meg barátaival szinte már gépies, érzékeltelen viselkedésétől. A lány jelenlétével a baráti társaság összetartását szolgálja, mintha csak asszisztálna férfi társai nagyratörő álmaihoz, halkán megbújó karaktere csupán mérnök barátjával való szerelmi konfliktusa kapcsán kerül előtérbe. Egyedül a szinte testvérének tekintett Jancsi az, aki értékeli jelentőségét, és ugyan a legtehetségesebbnek vallja Anit, mégis a lány vigasztalásakor kiemeli annak alakját is, mintha csak ez lenne a valódi erénye. A másik fontos női karakter a film során Gabriella, a műkorcsolyázó, aki disszidáló édesapja révén csonka családban felnőve, valamint okulva édesanyja szerencsétlen párkapcsolatából, a házasság intézményében próbálja öngazolását megtalálni. A sportban egyértelműen nagyon tehetséges, azonban a kiteljesedést, vagyis az általa is megfogalmazott biztonságot csupán – az 1945 előtti vígjátékoknál is már megemlített – hagyományos női életutak mentén, a há-

zasság intézményén belül látja megvalósíthatónak. Jancsi nem képes vállalni a lánnyal járó felelősséget, így végül Gabriella a korcsolyapartneréhez megy hozzá.

Évát, a jogászlányt Jancsi először egy televíziós adásban látja meg, ahol lenyűgözi őt a frissen végzett lány intelligenciája és gondolkodásmódja: Éva a jogi pályát azért választotta, hogy kutassa az emberek és társadalom kapcsolatát, az ezt alakító hagyományos, elmaradott és képzetű társadalmi törvényeket a józan ész, az egyén akarat, az őszinteség, összegezve, az emberek felől akarja újraértelmezni. Egy szilveszteri bulin sikerül találkoznia újra a lánnyal, kapcsolatuk kezdetben idillinek bizonyul: egyenrangú partnerekként képesek megbeszélni szakmájukkal kapcsolatos tapasztalataikat, ahogyan a moziban kiderül a történelmi összeállítás nézésekor, közel azonos nemzedéki élményeken osztoznak. Azonban mérnök barátjuk váratlan halálakor érzett halálfélelmük felszínre hozza az életről alkotott elvárásaikban, világszemléletükben rejlő különbségeket. Mindketten úgy kezdték meg pályájukat és egyben a felnőtt életüket, hogy megalkuvások nélkül lesznek képesek saját szakmájukat megváltani, leváltani a régi módszereket és értékeket, és valami maradandót alkotni. Azonban szép lassan keserűdes ébredés várt rájuk.

Míg Jancsi műszerei társaságában lassan elidegenedett az emberi kapcsolatoktól, addig Éva minden ideálját feladva tehetetlenül sodródott és alkudott meg szakmája elvárásai miatt, tudomásul véve minden emberi szenvedést, melyen igazából nem tud segíteni. Mindketten rettegtek, hogy az előző generáció példáját követik, és lassan mindketten betagozódtak a középszerűséget jelképező társadalomba. A film bravúrosan tesz különbséget a női és a férfidilemmák között: míg a férfi csupán énközpontúságának eleget téve a maradandó alkotás elvesztésétől szenved, addig a nő egy közösségközpontú problémával szembesül. Éva a társadalmi elvek megreformálásában, az emberi élet és értékek felemelésében látja meg saját maga megvalósítását, azonban szembesülnie kell az őt gátló társadalmi, szakmai és párkapcsolati elnyomással. A pár végül szakít, Éva ezáltal képviselve a modern nő dilemmáit: ha a társadalomban betöltött szerepét nem is tudja megváltoztatni, a párkapcsolatát áldozza fel azért, hogy felszabaduljon annak szorítása és korlátai alól.

Novák Márk *Szentjános fejevétele* című filmjében a tanítónői hivatáson keresztül érzékelteti a vidékre került értelmiségi nő vívódásait. Külön kiemelendő a főhősnő foglalkozása, mivel az ezen szakmában növekvő női aránynak komoly történeti és társadalmi előzményei vannak Magyarországon már egészen a 19. század elejétől. Az akkori (és a későbbiekben is meghatározó) társadalmi szemléletmód szerint a tanítónői pálya állt a legközelebb az érzékeny női szellemiséghez és lelkelethez, valamint a tanítónő szellemi foglalkozást űző nőként elméletben nem volt alárendelt pozícióban a férfi kollégáival szemben. A tanítói pálya elnöiesedésének, és ezzel egyben a nők értelmiségi csoportokba való emancipálódásának a kezdetei tehát már az 1945 előtti időkből eredeztethetők, mivel ezen szakma tűnt összeegyeztethetőnek a hagyományos női feladatkörrrel. Ahogyan Vajdovich Györgyi<sup>50</sup>

is rávilágít, az 1945 előtti filmen meglepően alulreprezentált a tanítónői szakma, holott a harmincas évekre a szakmában dolgozók közel felét nők adták ki. Összesen négy film készült a Horthy-korszakban, melyben tanítónő a főszereplő<sup>51</sup>. Az 1950-es évek erőszakos emancipációs törekvéseit követően a hatvanas évekre jelentősen megnövekedett a lányok részaránya a középfokú tanító- és óvónőképző intézetekben, vagyis a fentiekben taglalt hagyományos társadalmi tendenciák érvényesültek továbbra is a hatalom által immár óvatosabban diktált emancipációs folyamatokban.<sup>52</sup> Érdemes megemlíteni, hogy a *Négy lány egy udvarban* (1964, r. Zolnay Pál) című film négy vidéki tanítónőt állított középpontjába, szemben viszont az eddigi alkotásokkal, ebben az esetben a tanítónőkön keresztül a vidékre került értelmiség magánya, a falusi léttel járó elszigeteltség, elmaradottság, és a nagyvárosi élet ridegsége olvasható ki. Zolnay Pál következő filmjében, a *...Hogy szaladnak a fák!*-ban (1966) hasonló témát dolgozott fel, szociográfiai érzékenységgel mutatta be az első generációs értelmiségi Simon hazatérését. Ebben az alkotásban is feltűnik egy rendkívül rövid szerep erejéig a magányos tanítónő karaktere. Míg Zolnay tanítónői karaktereivel a vidéki miliő bemutatása iránti vágyát teljesítette be, addig a *Szentjános fejevétele* című filmben a már elhivatott, a vidék megmentéséért fáradhatatlanul tevékenykedő értelmiségi nő képe és küzdelme rajzolódik ki.<sup>53</sup>

A fiatal városi tanítónő, Katalin ambíciózusán vág bele Szentjános tanyasi község megmentésébe. A kezdetben a város és munkahelye között ingázó lány a község volt tanítónőjéhez, Rhédeynéhez költözik azzal a szándékkal, hogy felfejleszti a számára elavult értékeket képviselő, elmaradott települést. A Rhédeyné által is képviselt helyi szokásokhoz való alkalmazkodás nem megy zökkenőmentesen a lánynak: értetlenül áll olyan események és jelenségek előtt, miszerint részt kell vennie

50 Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

51 *Segítség, örököltem* (Székely István, 1937), *Magdát kicsapják* (Vajda László, 1937), *A pusztai királykisasszony* (Csepreghy Béla, 1938), és *Futóhomok* (Deésy Alfréd, 1943).

52 Takács Zsuzsanna Mária: A női „lámpások”. A tanítónők élete és képzésük a 20. század első felében egy memoár tükrében. In: Karlovitz János Tibor (ed.): *IV. Neveléstudományi és Szakmódszertani Konferencia: Vzdělávacia, výskumná a metodická konferencia, Program, tartalmi összefoglalók. Abstrakty. Stúrovo (Párkány), 2016. február 21–23.* Komárno: International Research Institute s.r.o., 2016. pp. 19–21.; Andorka: Társadalmi mobilitás. pp. 287–298.

53 Pazár Sarolta: Próféta voltál? *Filmvilág* (2018) no. 9. [https://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=13757](https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=13757) Utolsó letöltés 2021. 12. 06.

számára idegenek esküvőjén, temetésén, keresztlőjén, szüléseknél kell asszisztálnia, szembeül az általános alkoholizmussal, a gyermekek higiénijának hiányával, a veréssel. A film egyértelműen a Katalin által képviselt, az akkori hatalom által is propagált modernizáció pártján áll, bár próbálja a tanyaközpont lakóinak valódi drámáit is bemutatni. Láthatjuk a részeges és korrupt, felsőbb körökben „nagy ember” fiát feltétel nélkül szerető tanítónőt, vagy a férfit, aki az egészséges utód reményében felesége hűgát ejtette teherbe. A tanyai települések 1949-ben bekövetkező megszüntetésén, azok erőszakos központokká átalakításán, a vidéki élet szétzúzásán nem moralizál a történet, talán csak a szegénysorból felemelt, de a régi sértettségeket és hatalmat rosszul feldolgozó, alantas „városi elvtárs”, vagyis Rhédeyné fián keresztül fogalmazódik meg valamiféle kritika. A helyi vezetőség ezzel szemben lehetőségeihez mérten a Katalin által hirdetett társadalomjobbító küldetéshez csatlakozik. A hajadon lányt a helyi fiatal teherautósofőr, Gál Imre fuvarozza munkába, mely kapcsolatot szintúgy nem nézi jó szemmel a közösség: előkerül az erkölcsös tanítónő képének fontossága. A gyermekeket oktató tanárnő nem kerülhet rossz hírbe a nyilvánosság előtt, és nem oktathatja a gyermekeket haladó gondolkodásra, olyan gondolatokra, amelyek szülei létformája ellen hangolná őket. A lányt tanítói hivatása által képviselt küldetéstudata kárhoztatja magányra: míg a városi értelmiséghez tartozó fiatal pedagógus kolléga és az általa felkínált új állás lehetősége a Szentjános megváltásáért folytatott küzdelmében gátolja Katalint, addig a saját közösségéért semmi felelősséget nem vállaló, inkább onnan elmenekülni kívánó Imre mentalitásával nem képes felérni az elkötelezett tanítónőhöz. Az igazi konfliktus – amely miatt védőbeszédet kell tartania – az új és egyben félbehagyott iskola épületének kérdésével kapcsolatban robban ki: Kati kérvényt küld fel a megyéhez az új iskola befejezéséért, és Szentjános „nevében”, a helyi vezetők segítségével a lakók aláírásait hamisítja a hivatalos papírra. Az aláíráshamisítások, valamint a Rhédey fiú korrupciójának bűne visszazár Katalinra, aki elvesztve az emberek maradék bizalmát is, visszatér a városba Imre kíséretében. Imre meg akar szabadulni a községe által képviselt bélyektől, azonban a lány mégis

visszatér tanítani. Megdöbbenve tapasztalja, hogy Imrével való gyors távozásának hírére a szülők végleg ellene fordulnak, alig jár már gyerek az iskolába. Katalin vizsgálatot kér maga ellen, ahol a többség ellene vall: a gazda nem vallja be Rhédeyné fiának bűnét, kiderül az aláíráshamisítás, az asszonyok rosszéletűnek bélyegzik meg az Imrével való kapcsolata miatt. Ugyan az őt eddig is támogatók kiállnak a lány fiatalságával párosított idealizmusa mellett, de végül a lánynak kell saját maga védelmére kelnie. Ahogyan Gelencsér Gábor is rávilágít tanulmányában, a film címének biblia értelmezését is érdemes megvizsgálni: Katalin anti-Salomeként nem Keresztelő Szent János halálát okozza, hanem minden a helyi közösség által rá mért megaláztatás és kudarc ellenére visszatér újra és újra a község megmentéséért.<sup>54</sup>

Érdekes megvizsgálni közelebbről, hogy milyen szinteken valósul meg a megkülönböztetés a két nem értelmiségi alakjai között a szóban forgó filmek kapcsán. A Szabó-filmben szemtanúi lehetünk a fiatal mérnökök státuszba vételének, vagyis a fizetési csoportok meghatározásának. A három kategóriából egyedül a nő, vagyis Ani a középkategóriás bért kapja. Ez jelentheti magának a női nemnek sikeres integrációját az eddig férfidominanciájú értelmiségiek körébe, hiszen két férfi társa is a karbantartás részlegre és alacsonyabb fizetési kategóriába került, ergo a munkakörök jellege szerint osztották be őket a különböző csoportokba. Azonban azt is fontos kiemelni, hogy egyfelől nem is a legmagasabb fizetést ítélik oda neki, másfelől a rá osztott munkakör a lebonyolítás szakasza, vagyis mások ötleteinek véghezvitele: soha nem látjuk valójában ötletekkel előállni a lányt, ellentétben férfi barátaival. Így, ha a szakmában nem is éri a nőket direkt diszkrimináció, a férfi kollégák részéről megmaradnak a nemhez társított sztereotípiák, elvárások: elfogadják az értelmiségi nő létezését, de annak jelenléte nem csorbíthatja a férfiak Isten-komplexusát, csupán női erényeikkel segíthetik, támogathatják azt. Ezen felfogást nem is tükrözhetné jobban az egyik mérnök, Laci megjegyzése az okos nő kapcsán: „Idefigyelj, egy nő ne legyen okos, legalábbis az én közelemben”. Magasabb szinteken mindkét film a férfi és nő társadalmi küldetésének teljesítési módjában tesz valódi különbséget. Mint már a fentiekben említettem, a

szerzői film kitűzi céljául a társadalom szolgálatának nemese feladatát, az újhullám ezen fiataljai szakmájukban elért teljesítményeikkel, sikereikkel akarják szolgálni közösségüket. Azonban a siker mást és mást jelent a két alkotás női és férfi számára. Míg az *Álmodozások kora* férfi szereplői végig az egyéni sikereikben érdekeltek, abban, hogy hogyan képesek túltenni a középszerűnek titulált idősebb generációhoz tartozó kollégákon és főnökeiken, addig mind a jogászlány, mind Novák Márk tanítónője másban találják meg a társadalmi küldetésüket. Mindkét értelmiségi nő egyéni sikere és egyben magánéleti boldogsága is háttérbe szorul, hiszen legfőbb céljukká közösségük feltétlen szolgálata válik, melyben épphogy férfi kollégáik és szerelmeik tartják vissza őket.

Az *Álmodozások kora* és a *Szentjános fejevétele* elhivatott női keserédes képet festenek a korszak emancipációs folyamatairól: mind a jogász Éva, mind a tanítónő Katalin (akiket nem mellesleg ugyanaz a színésznő, Béres Ilona jelenített meg) hivatásuk iránti elkötelezettségük miatt nem nyerhetik el a boldog véget, valódi elismerést nem nyernek el közösségüktől. Szembenézve minden akadállyal, amit akár a társadalom, akár a hatalom, akár szerelmük jelentett számukra, végül mindkét nő a magány teljes tudatában folytatja tovább lelkiismeretesen hivatását, valódi kiteljesedésük pedig a közösség jobbtámaszának, megmentésének feladatában valósul meg. Tüllépve az 1945 előtti magyar film szerelemben és házasságban megtalált boldogságképén, ezen nők valódi boldogsága másodlagossá válik küldetésükkel szemben.

## Összegzés

A Kádár-rendszer ötvenes évekhez képest finomított emancipációs irányelvei sem tudták kiküszöbölni a szocializmus nőpolitikájának alapvető hiányosságait. A kádári kultúrpolitika által is megtámogatott, szabadabb légkörben készült különböző filmek reagáltak a szocializmus

nőképére, felhasználták annak hibáit saját műfaji céljaik vagy társadalmi üzenetük közvetítésére.

A műfaji filmek világából a vígjáték állította úgy ezen fiatal értelmiségi nőket a középpontba, hogy a műfaj sajátosságából adódó humorral, vígjátéki túlzásokkal és a visszásnak tűnő happy end ígéretével világított rá a nők társadalmi megítélésének, társadalomban betöltött szerepének elmaradottságára, az egyenrangúság hamis ígéretére, és mindenekelőtt a férfiak csupán nemiségükből fakadó domináns pozíciójára. Míg az 1945 előtti vígjáték hagyományos világképét maga a boldog vég, vagyis a házasság intézménye szentesíti a nézőben, addig ezen nézet felülíródok a fentiekben elemzett vígjátékokon keresztül. A házasság/párkapcsolat immár az értelmiségi nőt megváltoztatni, megtéríteni kívánó intézményként jelenik meg, kiteljesedését pont ezen hagyományos béklyók akadályozzák meg.

A magyar újhullám filmjei a kultúrpolitika által is támogatott társadalmi fejlődés égisze alatt ezen emancipációs folyamatokat már érzelmi, egzisztenciális oldalról is képesek voltak megközelíteni. Fiatal női karaktereik identitásbeli küzdelmei – szemben a férfi protagonisták énközpontú egzisztenciális válságaival – közösségük, a társadalom által feléjük támasztott elvárásai és az ideális nő képének szorításában zajlanak. Az 1945 előtti filmen ábrázolt karrier és magánéleti boldogság összeférhetetlensége immár kendőzetlenül mutatkozik meg ezen értelmiségi nőkön keresztül, akik vagy behódolnak az elvárt hagyományos női szerepeknek, vagy immár szerelmi boldogtalanságuk teljes tudatában vállalják fel hivatásuk szent küldetését. A szerzői film erősen férficentrikus világképét, és a női lélek férfitól való függetlenedését az első diplomás női rendező, Mészáros Márta megjelenése törli meg a hatvanas évek végén<sup>55</sup>.

Ezen alkotásokon keresztül a hatalom által közvetített hivatalos nőpolitikai diskurzus megkérdőjeleződik: a multifunkcionális nő képe az ideál szintjén ragad meg. A látszólag emancipált nő nemhogy nem vált szabaddá és

55 Mészáros Márta megbontva a nők társadalomhoz és az azt képviselő, vezető egzisztenciájú férfiakhoz viszonyított analizését, a *Holdudvar* (1969) című filmjében értelmiségi női karaktereit már individuumként kezelte, ezzel megindítva a nőábrázolás szabadabb útjait. Fontos azonban megemlíteni, hogy a *Holdudvar* kivételt képez értelmiségi hőseivel: Mészáros első filmjében, az *Eltávozott napban* (1968), valamint a *Holdudvart* követő alkotásaiban munkásnő hőseit szabadította fel az ötvenes évek sematikus, ideológiától átitatott ábrázolásmódjától. Gelencsér Gábor: Oldások, kötések. *Filmkultúra: A Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet Online Magazinja*, (2001) <https://filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/meszarosmarta.hu.html> Utolsó letöltés: 2021. 12. 06.

egyenrangúvá, hanem egyszerre cipeli magán a régi és az új világ elvárásait, a hagyományos és modern nőszerep terheit, mígnem e két világnak látszólagos egyensúlya végleg ki nem billen: a modern, értelmiségi nő vagy megalkuszik és megadja magát a tőle elvárt viselkedésformának és szerepkörnek, vagy teljesen magára marad a társadalom bíráló tekintetével szemben, miközben a boldog magánélet lehetőségét is fel kell adnia. Így ezen nők valódi kiteljesedése nem valósulhat meg.

A hatvanas évek magyar filmjei mindezek mellett alapvetően jóval empatikusabban, érzékenyebben és realisztikusabban reflektálnak a női szerepkörök, boldogulástörténetek jellegére, változásaira és viszontagságaira, és ezzel rámutatnak az államszocializmus nőpolitikájának hiányosságaira, a hangoztatott ideálok és a hétköznapi valóság között tátongó szakadékra.

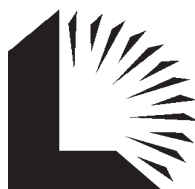
*Padányi Júlia*

## Women in the Background

### The Representation of Young, Intellectual Women in Hungarian Films of the 1960s

Numerous studies have been published about the first decade of the Kádár regime and its achievements: the consolidation of Hungarian society after the Revolution of 1956, the new intellectual and women's policy of socialism, and about the most significant Hungarian films of the era. Nevertheless, the cinematic representation of the new idealistic female roles and the emancipation appearing in Hungarian cinema of the sixties has been less in the focus of research. In the present study, the author examines Hungarian films made between 1963 and 1968 that feature young, intellectual female protagonists in their twenties who, due to their age, face the problem of integration into the Kádár era's society including the realisation of women's equality. During the period studied, which is one of the most prolific periods of Hungarian film history, only a few films focused on these emancipated, modern heroines, but their analysis is crucial to understand the ideal of equal woman established by the politics of the era. The main question of the research is how Hungarian films of the sixties reflect on the question of women's equality, the trends of emancipation, and the position of the female intelligentsia within the Kádár era's society.

NEW FROM  
**LEXINGTON BOOKS**



Use code  
**LXFANDF30** for  
30% off at  
[www.rowman.com!](http://www.rowman.com)

**FILM GENRES IN HUNGARIAN AND ROMANIAN CINEMA:  
HISTORY, THEORY, AND RECEPTION**  
By **Andrea Virginás**



**FILM GENRES IN HUNGARIAN  
AND ROMANIAN CINEMA**  
HISTORY, THEORY, AND RECEPTION  
ANDREA VIRGINÁS



“Andrea Virginás’ comparative account of Hungarian and Romanian cinema in the wake of the relevant countries’ accession to the European Union sheds light on the dynamics of small nationhood through the well-selected optic of genre formation and transnational collaboration. This book makes a valuable contribution and deserves a wide audience.”

—Mette Hjort, Hong Kong Baptist University

“Andrea Virginás’ superb study documents the efflorescence of transcultural adaptation and mixing of genres and narrative conventions in films that form an emergent world cinema. This book is especially valuable in showing how post-classical Hollywood interacts with Eastern European, and especially Hungarian and Romanian, cinematic cultures. Readers of Virginás will come away with an enriched set of answers to the question of world cinema.”

—Andrew Nestingen, University of Washington

“This book provides a wealth of information about these two film cultures’ linked histories, shared genres, industrial cooperations, and difficulties in a post-cinematic age. But the book also has much to offer to those looking for a model for approaching small cinemas beyond the national category and even beyond the comparative method. This is a thorough and well-researched “pilot study,” as the author calls it, of approaches and methods that can be applied to other contemporary regional cinemas that developed along and across shared borders, tastes, and traumas.”

—Aniko Imre, University of Southern California, Los Angeles

### ABOUT THIS BOOK

*Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema: History, Theory, and Reception* discusses how the Hungarian and Romanian film industries show signs of becoming a regional hub within the Eastern European canon, a process occasionally facilitated by the cultural overlap through the historical province of Transylvania. Andrea Virginás employs a film historical overview to merge the study of small national cinemas with film genre theory and cultural theory and posits that Hollywood-originated classical film genres have been important fields of reference for the development of these Eastern European cinemas. Furthermore, Virginás argues that Hungarian and Romanian genre films demonstrate a valid evolution within the given genre’s standards, and thus need to be incorporated into the global discourse on this subject. Scholars of film studies, Eastern European studies, cultural studies, and history will find this book particularly useful.

### ABOUT THE AUTHOR

**Andrea Virginás** is associate professor in the media department of Sapientia Hungarian University of Transylvania.

Hardback:	ISBN 978-1-7936-1343-1	April 2021	Regular price: <del>\$120.00</del>	After discount: <b>\$84.00</b>
ebook:	ISBN 978-1-7936-1344-8	April 2021	Regular price: <del>\$45.00</del>	After discount: <b>\$31.50</b>

Havas Júlia

**Linda****A szocialista szupernő mint a nemzet felügyelője\***

A kelet-európai populáris kultúra számos egyedi médiajelenségnek volt tanúja az 1980-as években, amelyek a régió kulturális és politikai átalakulását tükrözték. Ezek kiemelkedő példája a *Linda* (1984–1991) című magyar bűnügyi procedurális sorozat, amely ma is élénken él a kulturális emlékezetben, és amelynek egyik oka a sorozatot uraló transzkulturális és nemzeti műfaji hibriditás és intertextualitás. Legfontosabb jellegzetessége talán mégis az, hogy oly módon rúgta fel a korszak „kemény” bűnügyi és akciózsánereinek genderpolitikáját, ami a vasfüggöny mindkét oldalán szokatlanul számított a televíziós kultúrában. Az évtized egyik médiajelképekévé vált *Linda* három, 1984-ben, 1986-ban és 1989-1991-ben sugárzott évadon keresztül követi a címszereplő kalandjait, aki érettségi után azonnal csatlakozik a magyar rendőrséghez, és akit a babaarcú, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán frissen végzett Görbe Nóra alakított. A *Linda* már az első pillanattól kezdve különként pozicionálja a főhősnőt: egyrészt szokatlanul fiatal megjelenésű, androgünszerűen vékony, alacsony és kisportolt nő, aki sötét, fiús frizurát és gyakran bizarr öltözetet visel látható smink nélkül – ezek

már önmagukban is különként interpretálódtak, tekintve, hogy a késő szocialista Magyarország uralkodó nőideálja csábító és tradicionálisan feminin, másrészt a taekwondo zöld öves gyakorlója, mely képességét az alvilági bűnözők ellen folytatott harcában kamatoztatja. (Görbe a szerep kedvéért tanult meg taekwondozni, és a második évad forgatásának idejére már zöld öves lett.) A protagonista harcművészeti tudását olyan, a korszakban nagy népszerűségnek örvendő kelet-ázsiai harcművészeti filmek ihlették, mint a Jackie Chan-filmek, melyeket Gát György, a sorozat rendezője és producere a *Linda* előzményeiként jelöl meg.<sup>1</sup> A harcművészeti elem a procedurális bűnügyi műfaj volt hivatott megfűszerezni, és bár külföldi műsorokban már találkozhatott utóbbival a magyar nagyközönség,<sup>2</sup> a hazai gyártású televíziós műsorokban még nagy ritkaságnak számított. A *Linda* keletkezéstörténetét ismertetve Gát kiter arra, hogy miként inspirálta az 1970-es évek amerikai televíziózása az epizodikus<sup>3</sup> bűnügyi sorozatok jellegzetes vizuális, narratív és karaktermotívumainak magyar milióbe átültetését. A *Linda*ban a harcművészeti és bűnügyi procedurális műfajok magyarított keveréke két új jellegzetességgel is

\* A fordítás alapja: Havas, Julia: Socialist Superwomanhood and Policing the Nation in the Hungarian TV Series *Linda*. *MAI: Feminism and Visual Culture* (2021) no. 7. <https://maifeminism.com/socialist-superwomanhood-policing-the-nation-in-linda/> (utolsó letöltés: 2021. november 2.) [A szerző köszönetet mond Gergely Gábornak és a névtelen bírálóknak a cikk korábbi változatához fűzött építő jellegű megjegyzéseikért.]

1 Kiricsi Zoltán: Karatefilm a szocializmusban – *Linda* 1. [http://comment.blog.hu/2007/02/21/title\\_2800](http://comment.blog.hu/2007/02/21/title_2800) (utolsó letöltés: 2020. november 22.)

2 Imre, Anikó: *TV Socialism*. Durham: Duke University Press, 2016. p. 200.

3 Az epizodikus televízió kifejezés használatakor a forgatókönyv-alapú televíziós műsorok elbeszélői hagyományainak bevett nőmenklatúrájára hivatkozom, amely különbséget tesz az epizodikus és szerializált történetmesélés között. Jane Feuer szerint például az epizodikus televíziós műsoroknak jellemzően olyan történetük van, amelyben a narratív rejtély még az adott epizódban megoldódik, ám „a háttérben álló, mögöttes probléma... a teljes szériában végig jelen van, mint »hiányzó ok«” – mint az hamarosan kiderül, ez a megfogalmazás különösen találó a *Linda* elbeszélés módjára nézvést. Feuer, Jane: Narrative Form in American Network Television. In: MacCabe, Colin (ed.): *High Theory, Low Culture: Analysing Popular Television and Film*. Manchester University Press, 1986. pp. 101–114. loc. cit. p. 107.

bír: ezek egyrészt a (magyar vígjátékkultúrából örökölt, szarkasztikus és önreferenciális) humor kiemelt szerepe, valamint a nőnemű főhős, akinek kívülálló, különc pozíciója a végtelenségig kiaknázható feszültséget teremt a sorozat epizodikus narratívájában.<sup>4</sup> A genderaspektus újdonsága azonban egy a szereposztást illető, túlságosan is ismerős gyártástörténeti diskurzusba ágyazódik: Gát, aki a teljes sorozat lefutása alatt Görbe férje volt, a *Linda* keletkezését egy szereposztó díványon induló románc narratívájaként írja le: mivel azzal a hazug ígérettel csábította el az akkoriban még színészhallgató Görbét, hogy megajándékozza egy sztárcsináló szereppel, kénytelen volt előrukkolni egy sorozatotlettel.<sup>5</sup>

A művész-műzsa románc jelentősége a sorozatnak a magyar kulturális tudatban elfoglalt helye szempontjából egyrészt abban rejlik, hogy a karakter kényelmetlenül szokatlan jellegzetességeit egy biztonságosan maskulinista gyártástörténetbe ágyazza, másrészt pedig hozzájárult Görbe ellentmondásos hírnevéhez és a színészi képességeit taglaló diskurzusokhoz, melyek gyakran utaltak arra, hogy a színésznő játéka – a mellékszereplőket alakító veterán színészekhez viszonyítva – hagy némi kívánnivalót maga után. És noha az ilyen narratívák visszatérőek a kulturális iparágak genderszempontból erősen hierarchizált történelmében, Görbe családi háttere – ami erősen rezonál azzal, ahogy a sorozat az apaságot és a magyar médiaipart ábrázolja – további indokul szolgálta színészi tehetségének diszkurzív megkérdőjelezésére. Görbe apja ugyanis a legendás színpadi és filmszínész, Görbe János volt, aki az 1940-es évektől a '60-as évekig kötelező szereplője volt az exportképes, politikai hangú művészfilmeknek. Az ezekből a filmekből jól ismert apja miatt Görbe televíziós sikere egy „messze esett az alma a fájától” jellegű interpretációt eredményezett, ami a televízió és a művészfilmműveltség közötti diszkurzív hierarchiára is rámutat. A sorozat az intertextualitás eszközével élve beemeli a színésznő családi háttértörténetét: Linda

az apjával (Bodrogi Gyula) él együtt, aki középszerű és modoros színészként örökre megrekedt a harmadrangú (gyakran tévés) szerepeknél, így tehát szöges ellentéte Görbe valódi apjának, akit egészen más színjátszási kultúrával szokás asszociálni.

A *Linda* legmarkánsabb jellemzőinek és gyártási háttértörténetének fenti, rövid összefoglalója azonban csak felszínesen érzékelteti, hogy milyen furcsa, felforgató és különc jelenség volt mind a sorozat, mind a karakter és Görbe Nóra személye is a maga kontextusában. A sorozat a korszak különböző médiakultúráiból származó ismerős és újszerű jellemzők kikalkulált vegyületeként példátlan sikert aratott hazai, illetve – a vasfüggönytől keletre – nemzetközi viszonylatban is.<sup>6</sup> Ilyen lényeges elem a jazz-zenész Vukán György által komponált pörgős jazz-funk főcímmel; a főcím és végefőcím szekvenciák offbeat ikonográfiája; a női nyomozó testképének szokatlansága és a rendőrségen belüli marginális pozíciója; az olyan visszatérő motívumok, mint Linda sárga Babettája, élénk színű ruhái, jellegzetes harci kiáltása és a klumpájából való csendes kilépés rituáléja; a „nyugati” és „kelet-európai” műfaji trópusok összefonódása; valamint az ironikus intertextualitás, amely felismerhető helyi arckokat és kulturális miliókat mozgósít.

Linda sajátos tagja lett ugyan a televíziós női nyomozók panteonjának, de jelentősége nem magyarázható a szovjet szatellitállamok – látszólag homogén – média-környezetén belüli és azt felforgató egyediségével. Jelen tanulmány szerint érdemesebb azt tanulmányozni, miként vezethetők vissza a sorozat látszólagos különlegességei a gyártás idejére és környezetére. Mint hamarosan kifejtem, a *Linda* és *Linda – Garland-Thomson* terminusával élve – a környezetükbe illeszkedő „különcök” (fitting „misfits”), tehát a szöveg/test és a közeg közötti inkongruencia, de egyben anyagi, térbeli és időbeli szempontok szerint mégis összeillő kapcsolat ágensei.<sup>7</sup> Ez a termékeny össze-nem-illés vagy különcség a Lin-

4 Kiricsi: Karatefilm a szocializmusban – *Linda* 1.

5 ibid.

6 Pavlova, Yoana: Just for Kicks: How a Kung-fu Fighting Female TV Detective Reshaped Gender Norms in the Eastern Bloc. *The Calvert Journal* (2016. augusztus 30.) <https://www.calvertjournal.com/articles/show/6656/linda-detective-karate-tv-series-hungarian> (utolsó letöltés: 2020. november 20.)

7 Garland-Thomson, Rosemarie: Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept. *Hypatia* 26 (2011) no. 3. pp. 591–601. loc. cit. pp. 592–593.

da-karakter testi megjelenésének ábrázolásában (mint késő szocialista női akció-szuperhős/nyomozó), a műfaji hibriditás, valamint a bűnözés nemzeti, transznacionális, intertextuális és intermediális diskurzusának szintjén is érvényesül. De újból hangsúlyozom, hiba lenne ezeket a különbségeket csupán a geopolitikai háttér, vagyis a késő szocialista média feltételezett korlátainak következményeként értelmezni – sokkal összetettebb transzkulturális, regionális és hazai folyamatok teszik lehetővé, hogy Linda úgy legyen kivétel, hogy egyúttal illeszkedjen kulturális kontextusába. A sorozat és Linda karakterének szoros olvasatával arra is felhívom majd a figyelmet, hogy hogyan befolyásolják a televízió kifejezőmódjait a nemzeti, regionális és transznacionális diskurzusok<sup>8</sup> – ezzel a megközelítéssel pedig vitába szálllok a bűnügyi televíziós műsorokkal foglalkozó legfrissebb feminista kutatásokkal. Amint azt később kifejtem, a *Linda*-sorozat ellentmond azon domináns angol–amerikai tudományos elméleteknek, amelyek a transznacionálisan népszerű női detektívek régebbi és kortárs inkarnációit írják le. A továbbiakban először felvázolom ezt az elméleti hátteret, majd a sorozatban kifejeződő, gender-szemponturnyú transznacionális intertextualitásnak, Linda különös nőiségének, a műfaji hibriditás aspektusainak, valamint a nemzetiség/nacionalizmus diskurzusának figyelembevételével vizsgálom meg azt, ahogyan a sorozat a Garland-Thomson-i értelemben vett környezetébe illeszkedő különként pozicionálja Linda karakterét.

## A transznacionális női nyomozó a televízióelméletben

Bár az angolszász és nyugat-európai feminista televíziós kutatások nagy figyelmet szentelnek a női detektívek 1970-es és '80-as évek óta tartó térnyerésének a bűnügyi műfajokban, és a nyugati feminista diskurzusok eredményének látják azt, ez az irodalom (gyakran tudatosan) figyelmen kívül hagyja, hogyan viszonyulnak az említett folyamathoz a kelet-európai médiakultúrák. Az anglofón kultúrákon túlmutató, transznacionális/kulturális kölcsönhatás kérdése csak a közelmúltban, a *Nordic noir*-nak az angol–amerikai bűnügyi drámákra gyakorolt hatása miatt került előtérbe.<sup>9</sup> Mivel a szakirodalom jelentős része már az ausztrál és skandináv televíziót is a globális televíziós kultúra „perifériájaként” állítja be,<sup>10</sup> azok a médiaiparágak, amelyek a Nyugat kulturális központjaihoz képest nemcsak földrajzi, de geopolitikai és nyelvi pozíciójukat tekintve is a „perifériára” esnek, már aligha férnek fel erre a tudományos térképre. Ez a fajta történelmi ignorálás általában véve jellemző a médiatudományra; ahogyan azt Imre Anikó, a poszt/szocialista média úttörő kutatója, demonstrálja, az angol-ajkú televíziós tudomány érdeklődése egészen a közelmúltig az angol–amerikai és nyugat-európai kultúrákra korlátozódott,<sup>11</sup> és a tudományos diskurzusok „európai televíziózás” alatt implicit módon „nyugat-európai televíziózást” értenek.<sup>12</sup> Bár a „globális” televízióról<sup>13</sup> és a transzeurópai bűnügyi televízióról szóló újabb tanulmányok tesznek egyes gesztusokat Nyugat-Európa decentralizálására, még ezek is figyelmen kívül hagyják vagy

8 Mihelj, Sabina: Understanding Socialist Television: Concepts, Objects, Methods. *VIEW Journal of European Television History and Culture* 3 (2014) no. 5. pp. 7–16.

9 Coulthard, Lisa – Horek, Tanya – Klinger, Barbara – McHugh, Kathleen: Broken Bodies/Inquiring Minds: Women in Contemporary Transnational TV Crime Drama. *Television & New Media* 19(2018) no. 6. pp. 507–514.; Klinger, Barbara: Gateway Bodies: Serial Form, Genre, and White Femininity in Imported Crime TV. *Television & New Media* 19(2018) no. 6. pp. 515–534.

10 Turnbull, Susan–McCutcheon, Marion: Outback Noir and Megashifts in the Global TV Crime Landscape. In: Shimpach, Shawn (ed.): *The Routledge Companion to Global Television*. New York: Routledge, 2020. p. 200.

11 Imre: *TV Socialism*. p. 2.; Mihelj: *Understanding Socialist Television*. p. 8.

12 Havens, Timothy – Imre, Anikó – Lustyik, Katalin: Introduction. In: Havens, Timothy – Imre, Anikó – Lustyik, Katalin (eds.) *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, New York & London: Routledge, 2012. p. 2.

13 Shimpach (ed.): *The Routledge Companion to Global Television*.

csak elvéve foglalkoznak a keleti „perifériákkal” mint az európai kulturális termelés egzotikus „más”-ával.<sup>14</sup>

Míndeközben a kelet-európai régió médiatörténetét vizsgáló tanulmányok a mai napig hajlamosak megfélekedni a televízióról (kivételet képeznek azok a kommunikációtudományi írások, melyek a hírvásírás és médiarendszerek 1989 tájéán történő átalakulását vizsgálják<sup>15</sup>), ami a médium szórakoztató funkciója felé irányuló történelmi bizalmatlanságban gyökerezik, „*annak a magas és az alacsony kultúra közti eurocentrikus hierarchizálásnak megfelelően, amelyet a kelet-európai értelmiségi és politikai elit is magáénak vall*”<sup>16</sup>. Az Imre által említett elitista hierarchiák felállítása azt eredményezte, hogy a kelet-európai médiatörténet-írás máig előnyben részesíti a (művész)mozit a tömegeket szórakoztató televízióval szemben.<sup>17</sup> Az ilyen tudományos vakfoltok nexusában tűnnek el a Lindához fogható fénypontok az európai bűnügyi televízió történelmének genderszemponitú interpretációból, hiszen a kelet-európai tévétörténet organikus vizsgálatainak hiányában még mindig az olyan hidegháborús klisék uralják a tudományt, melyek a „szűkösség, homogenitás és agymosás” kulturális tereként jellemzik a régiót.<sup>18</sup> Habár elvéve és szétszórtan születtek olyan munkák, melyek a Lindát a késő szocialista szórakoztató televízió példájaként, valamint

a gender és rendfenntartás szempontjából vizsgálják,<sup>19</sup> a Linda az eddigénél jóval nagyobb figyelmet érdemel; és nemcsak azt érdemes tanulmányozni, hogy miként tükrözi a késő szocialista televíziózásban megfigyelhető ideológiai változásokat, hanem azt is, hogy milyen komplex módokon kérdőjelezi vagy épp erősíti meg a műfaji hibriditásra és genderkérdésekre vonatkozó nemzeti-nacionalista, regionális és transznacionális populáris diskurzusokat, melyek mind a női detektívfigurában öltönek testet. Reményeim szerint jelen írással bizonyítom, hogy a sorozat a médiatudomány legalább két, mesterségesen szétválasztott területén is hasznos esettanulmánynak számít: mind az angol–amerikai és nyugati médiaelmélet bűnügyi sorozatokkal és női detektívvel foglalkozó irodalma számára, mind a kelet-európai televíziózás történetét a társadalmi nemek szempontjából vizsgáló kutatók számára egyaránt.<sup>20</sup>

Imre<sup>21</sup> és Mihelj<sup>22</sup> a régióának a televízió történetében való jelentőségét illető megfigyeléseire támaszkodva amellett érvelek, hogy a Linda nemcsak a kelet- és nyugat-európai médiakultúrák történelmi átjárhatóságára mutat rá, hanem a szocialista nemzetek televíziós produktumainak transzkulturális és regionális vándorlásának hagyományaira,<sup>23</sup> valamint arra is, hogy ezek a vándorlások hogyan

14 Például Hansen, Kim Toft – Peacock, Steven – Turnbull, Sue (eds.): *European Television Crime Drama and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2018. Lásd még a *Detecting Europe in Contemporary Crime Narratives* című kutatási projektet: <https://www.detect-project.eu/detect2021/> (utolsó letöltés: 2021. május 10.)

15 Mihelj, Sabina: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe: Between Cold War Politics and Global Developments*. In: Havens–Imre–Lustyik(eds): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. pp. 13–29. loc. cit. p. 14.

16 Imre: *TV Socialism*. pp. 4–5. Magyarul a kötet bevezető fejezetét lásd: Imre Anikó: A tévés szocializmus transznacionális keretben. (ford. Milián Orsolya) *Apertúra* (2015) ősz. <https://www.apertura.hu/2015/osz/imre-a-teves-szocializmus-transznacionalis-keretben/> (utolsó letöltés: 2021. november 20.)

17 *ibid.* p. 163.

18 *ibid.* p. 7.; Mihelj: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe*; Mihelj: *Understanding Socialist Television*. pp. 9–11.

19 Imre: *TV Socialism*. pp. 218–219.; Zsámba, Renáta: Szocialista krimi kapitalista díszletekkel: Linda és a nyolcvanok évek. *Korunk* 25 (2014) no. 3. pp. 18–25.

20 Ezt Sabina Mihelj érvelését követve jegyzem meg, aki arra buzdít, hogy lépünk túl a nacionalizmus-transznacionalizmus ellentét-páron a televíziós kutatások módszertanában. Mihelj szerint az előbbi nacionalista excepcionalizmushoz (kivételességideológiához) vezet (ez a szocialista médiatudományra jellemző megközelítés „csökkenti az olyan teoretikus újítások születésének esélyét, amelyek a mi kis szakterületünkön kívül is relevánsak”), az utóbbi pedig „szinte kizárólag a Nyugattal való cserefolyamatokra fókuszál, melynek sajnálatos mellékhatásaként reprodukálja a meglévő televíziós kutatások elfogult nyugatközpontúságát”. Lásd: Mihelj: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe*. p. 15.

21 Imre: *TV Socialism*. pp. 12–19.

22 Mihelj: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe*.; Mihelj: *Understanding Socialist Television*.

23 Imre: *TV Socialism*. p. 12.; Havens – Imre – Lustyik: *Introduction*. p. 4.; Mihelj: *Understanding Socialist Television*. pp. 14–16.

befolyásolják a gender mediatisálását. Ez utóbbit demonstrálja például a bolgár újságíró, Yoana Pavlova<sup>24</sup> magazin-cikke, melyben a *Lindát* mint a kulturális emlékezet és a régió jövedelmező exportcikkét ünnepli, mondván, hogy a hősnő „jellegzetes visítása és ütéseinek neveléses hangeffektjei a keleti blokk minden sarkában visszhangzottak” (a visításra és az ütésekre később még visszatérek). Pavlova a *Linda* transzkulturális értéke alatt nemcsak azt érti, hogy a sorozat az exportképes késő szocialista televízió példája, hanem azt is, hogy a térségen belüli nyugatosodási aspirációk eredménye: „minket, szocialista gyerekeket nem igazán érdekelt a cselekmény – azért néztük a Lindát, mert egy olyan életstílust és viselkedésmódokat ábrázolt, amit mi nem engedhetünk meg magunknak. Az autóktól és hajóktól kezdve a színes kötött ruhákon át az emlékezetes batikolt szoknyákig minden egy, az ígéret földjéhez fogható Magyarországot teremtett a képzeletünkben, ahol a dolgok már-már nyugatiasan működnek, és rendörnek lenni menő”.<sup>25</sup> Ez a turisztikai, fogyasztói tekintet, mellyel a sorozat Magyarországot ábrázolja, ugyancsak elő fog még kerülni a későbbiekben a nyomozó szuperhősnő karakterének megteremtése kapcsán. Érdekes még megjegyezni, hogy Pavlova anekdotikus megemlékezése Magyarországról mint a női szuperhősben is kifejeződő kvázi nyugati vagányság terepéről, párhuzamban áll a Nyugat jól ismert elképzelésével a régióról, melyekben a Balkán és a Romániához hasonló nemzetek mint „primitív Kelet” szerepelnek, ellenben „Budapest vagy Prága fénylőbb városok[ként vannak számon tartva] amelyek magabiztosabban szakítottak a kommunista múlttal”.<sup>26</sup>

A *Linda* jelentősége tehát elintézhető lenne azzal, hogy egy a vasfüggöny nyugati határához kényelmesen közel eső szovjet szatellitállam nyugatosodási törekvéseit képviseli, méghozzá kifejezetten genderszempontból, hiszen egy olyan vagány szuperhősnőt hoz létre, aki sok tekintetben hasonlít az angol–amerikai „feminista” médiabálványokhoz. Ezzel azonban nem igazán magyaroznánk meg *Linda* mint genderszempontból jelentős külön („misfit”) jelentőségét, ahogy a detektív-főhősnő létrejöttében rejlt transz-

kulturális, regionális, intertextuális és intermediális játékot sem. A következő részben *Linda* karakterét fogom megvizsgálni az említett kontextusokban, melyek relevanciájára a főcímből és a főcímenéből – a sorozat két sajátos és a kulturális emlékezetben nagy szerepet kapó jelképéből – kiindulva világítok rá. Módszeremet egyrészt az indokolja, hogy a főcímjelenet egyértelműen magában foglalja a sorozat műfaji-tematikus hibriditását, valamint *Linda* külön karakterét és szuperhősiességét, melyeket a „nyugati” és „kelet-európai” populáris médiára vonatkozó játékos utalások fűszereznek. Másrészt Kathleen McHugh megközelítése inspirált, amely szerint a főcímeke olyan paratextusok, amelyek kulcsfontosságúak az adott sorozat jelentésszókotó törekvéseinek megértéséhez, hiszen „összekapcsolójává és részévé válnak a velük induló epizódoknak, valamint a sorozat kereskedelmi, kulturális és ipari kontextusának is”.<sup>27</sup> Megközelítésemet a szocialista és posztoszocialista időszakban töretlen népszerűségnek örvendő *Linda*-főcím tudatosan tervezett ikonikussága is erősen indokolja.

## Transz/nacionális, regionális intertextualitás és gender a *Lindában*

Kezdjük a főcímenével. Vukán zenéje tartós népszerűségnek örvend – és nem mint ironikus posztoszocialista nosztalgia, hanem mint az ezredfordulót követő budapesti zenei milióbe simuló retro-cool hangzásvilág. Ezt bizonyítja, hogy 2015-ben egy magyar alternatív kiadó, a Budabeats Record kiadott egy albumot, amelyen a *Linda* dalainak kortárs DJ-k által remixelt változatai hallhatók. Az album honlapja szerint az eredeti zenének „klasszikus ’70-es évekbeli funky crime-jazz stílusa van (pl. Lalo Schifrin, Quincy Jones stb.), ami a kommunista Magyarországon nagy ritkaságnak számított, pláne ilyen gazdag hangszerelésben”.<sup>28</sup> Az 1970-es évek

24 Pavlova: *Just for Kicks*.

25 *ibid.*

26 Bardan, Alice – Imre, Aniko: Vampire Branding: Romania’s Dark Destinations. In: Kaneva, Nadia (ed.): *Branding Post-Communist Nations: Marketizing National Identities in the New Europe*. London: Taylor & Francis, 2011. p. 169.

27 McHugh, Kathleen: Giving Credit to Paratexts and Parafeminism in *Top of the Lake* and *Orange Is the New Black*. *Film Quarterly* 68(2015) no. 3. pp. 17–25. loc. cit. p. 17.

28 *Linda Remixed* (2015), Budabeats, <https://budabeats.bandcamp.com/album/linda-remixed> (utolsó letöltés: 2020. november 22.)

beli crime funk-jazz zenére való utalás máris felfed valamit a sorozat transznacionális genderpolitikájáról: a korabeli amerikai procedurális krimisorozatok által inspirált zenei stílus jobban hasonlít a *San Francisco utcáin* (*The Streets of San Francisco*, 1972–77) ritmikus, ütősökre és basszusgitárra épülő, maszkulin funk-jazz zenéjére, mint a korszak női főszereplős detektív-, szuperhős- és akciósorozatainak főcímenéire, melyeket általában a vonós szólam dominál, és lágyabb hangulatuk miatt nőiesebb konnotációkkal bírnak – ilyen például a *The Bionic Woman* (1976–78), *Police Woman* (1974–78), *Charlie Angyalai* (*Charlie's Angels*, 1976–81), *Wonder Woman* (1975–79) vagy a *Cagney and Lacey* (1981–88) zenéje. Ezt a funk-jazz vagányságot a dinamikus vibrálást fokozó és kikacsintós iróniát jelző hangeffektek gazdagítják: Linda jellegzetes (és sokat csúfolt) falzett harci sikolya, a hasonlóan éles rendőrségi síp és sziréna hangjai és – kontrasztként – a férfikórus ritmikus kiáltása: „Linda!”. A főhős nevének ütemes kiáltása a '60-as és '70-es évek szuperhőssorozatainak zenei trópusát idézi – gondoljunk csak a *Wonder Woman* vagy a *Batman* (1966–68) főcímdalára. Ez az összefüggés a *Linda* transzkulturális intertextusának rétegeire mutat rá, tekintve hogy az amerikai főcímdalok ezzel a hangtrópusal utalnak az adott sorozat alapjául szolgáló képregényre: a kiáltások jellemzően a főcímlistán az eredeti, rajzolt karakterekre történő vizuális utalásaival egy időben hallhatók. A *Linda* esetében nem beszélhetünk extratextuális képregényelőzményről, ám a főcímm jelenet, mint látni fogjuk, mégis létrehoz egy ilyen hátteret egyetlen, másodpercnyi akcióba sűrítve, hogy ehhez a hagyományhoz kösse a női főhőst. De még ha a sorozat el is játszik egy fantasztikus képesű magyar képregényhős gondolatával, nem szövi bele azt a diegézisbe, így megmarad extradiegetikus játéknak: Linda kiegyensúlyozott személyiség, akinek se meghasadt öntudata, se titkos élete vagy összetett szuperhősmúltja nincsen. Ő csak egy kivételes tehetségű harcos, akit családtagokból és kollégákból álló (többnyire) rajongó csapat vesz körül: a nagyrészt férfiakból álló zsarú kollégái, ügyetlen és férfiatlan vőlegénye, Tomi (Szerednyei Béla), özvegy édesapja, Béla, és az apa szomszédja/barátnője, Klárka (Pécsi Ildikó). Fontos kiemelni, hogy a sorozat esztétikája realista, „kelet-európai”, otthonos hangulatot

teremtő módszereket alkalmaz (hosszú beállítások, kézi-kamera, helyszíni forgatás, improvizáltnak ható vigjátéki beszélgetések), amelyek többnyire háttérbe szorítják a fantasy műfajok vizuális trópusait – jóllehet, a főhősnő genderszempontról egy eltúlzott fantáziafigura. E kelet-európai kitchen-sink realizmus és a fantasztikus amerikai szuperhősökre való utalás olyan kontrasztot alkotnak, amely kifejezi a sorozatnak a nyugati kulturális imperializmushoz és az amerikai mítoszaihoz való ellentmondásos – egyszerre ambiciózus és önironikus – viszonyát, ami rendkívül jellemző a késő és poszt-szocialista nacionalizmusokra. Lehet, hogy Linda kevésbé fantasztikus, mint amerikai társai, de ő akkor is a „miénk”.

Azonban, mint említettem, a „realista” szuperhősnőt mégis egyfajta sci-fi-képregényeredettel ruhazza fel a főcím, amely előszereplős, és animációs snittek vegyítésével válik ikonikussá – igaz, az animációk stílusa közelebb áll a korszak lengyel és magyar plakátművészetének és reklám-kultúrájának stílusához, mint az amerikai képregények ikonográfiájához. Ezzel a kombinációval a *Linda* főcíme a közép-európai médiatradíció azon „avantgárd, gyakran absztrakt, sőt abszurd alkotásai”<sup>29</sup> közé sorolható, amelyek a nyugati médiatermékeket a hazai közönség számára újragondolt verzióiként interpretálták. A főcímszekvencia egy animált sci-fi űrben kezdődik, a mozduatlan kamera mellett csillagok és meteorok suhannak el. Egyszerre beúszik a képbe, majd eltűnik a távolban a Magyar Televízió (MTV) logója, akár a csillagromboló a *Csillagok háborúja* (*Star Wars*, 1977) nyitányában. Ezután egy nagy tojáshoz hasonlító Föld lebeg be saját tengelye körül forogva a kép közepére. A szekvenciát kísérő suhogó „űrbéli” hangok kozmikus egyensúlyérzetet keltenek, melynek komolyságát a rajzfilmes látványvilág ellenpontosza. A Föld-tojás egy pillanatig pihen/forog még közepén, majd váratlanul megsemmisül: a fehér karakteruhát viselő, előszereplőként megjelenő Linda széttárt szárnyú sasként rúgja ki magát belőle hosszú és jellegzetes „Já!” kiáltása kíséretében, aztán belemerevedik a végpozícióba, mialatt rajzolt tojáshéjak repülnek körötte. A kimerevítés belevési a képet a néző tudatába, és felidézi – talán parodizálja – azt a kelet-európai sci-fi kultúrát, amely a nyugati kasszasikerfilmek vizuális

29 Imre, Aniko: *The Other Kind of Cold War TV (Not So Different After All)*. In: Shimpach(ed.): *The Routledge Companion to Global Television*. pp. 385–400. loc. cit. p. 389.



Linda (Görbe Nóra)

ikonográfiáját szédítő és bizarr plakátművészetként gondolta újra. Linda a Föld-tojásból kirobbanva jön világra; és csak ekkor hangzanak fel a crime-funk zene első akkordjai, és kezdődik el maga a nyitó főcím.

Ez a felütés több hangsúlyos állítást tesz: minden egyes epizód Linda erőszakos, partenogenetikus születésével kezdődik, ami egyszerre utal játékosan a *Csillagok háborújára* és az *Alienre* is (1979; az *Alien* Magyarországon 1981-ben mutatták be óriási sikerrel, és ez volt az első modern hollywoodi horror blockbuster, amely széles körben bemutatásra került). De még ha Linda megjelenése egyfajta alienség vagy földönkívüliség is, amely felborítja egy rajzfilmes univerzum egyensúlyát, a jelenet mégsem egy iszonytató nőiségre utal – hogy Creed nagyhatású terminusával éljek<sup>30</sup> –, hanem felváltja a fiatalos és női pusztítás/bomlasztás ünneplése, hiszen a továbbiakban a főcím azt hangsúlyozza, hogy Linda dinamikus, magabiztosan és kényelmesen helyezkedik bele a felsőbbrendű képességekkel rendelkező külön szerepébe. E tekintetben figyelemre méltó, hogy az élőszereplős és rajzfilmes képeket vegyítő főcímekben ő az egyetlen, akinek az alakja rugalmasan változik át egyik vizuális módból a másikba, ráadásul általában dinamikus mozdulatsorok, hatalmas ugrások közben – máskor pedig rajzfilmfiguraként jelenik meg furcsa helyeken, például a rendőrfőnök óriási és nem rajzfilmes pipáján (ami a tradicionális, Sherlock

Holmes-stílusú nyomozás jelölője). Ez rámutat Lindának egy újabb olyan tulajdonságára, mely késő szocialista szupernővé teszi őt: mégpedig, hogy több társadalmi kontextusba is be tud simulni úgy, hogy közben mégis kitűnjön belőlük (amint azt később kifejttem). A rövidke, robbanó energiájú főcímnitány tehát nemcsak egy (maszkulinizált) nőiességet vezet be újdonságként egyébként maskulin műfajokba, hanem azt is előrevetíti, hogy Linda különcsége elsősorban a harmművészeti tehetségében ragadható meg (nem pedig, teszem azt, a nyomozói képességében), mely tudományáról a főcím izelítőt ad néhány egymástól elszigetelt, élőszereplős demonstrációs felvétel segítségével.

## Linda mint külön szupernő transz/nacionális és regionális kontextusban

Bár a taekwondo-mester „nyomozólány” (ahogyan gyakran leírják) ötletét már eleve bizarrként kezeli, a *Linda* igyekszik még jobban kihangsúlyozni, hogy a főhős egész lényét tekintve idegen entitás. Ennek egyik, szónikus jele Linda névjegyként alkalmazott sikitása. A Föld-tojás felrobbanásának ikonikus látványa elválaszthatatlan az azt kísérő

30 Creed, Barbara: *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge, 1993.

hanghatástól: miközben a Föld-tojás robbanása vizuálisan megbomlasztja a tér-idő kontinuumot, Linda hosszú és éles sikolya megzavarja a nyugodt akusztikai hangulatot. Linda kulcsfontosságú ismertetőjegye, a sikoly, erősen megragadt a kulturális emlékezetben, egyrészt az ironikus nosztalgia jelzőjeként, másrészt mint idegesítő, nevetséges (feminin) hangeffektus. Egyszóval igen ellentmondásos elem a sorozatnak a magyar televíziós panteonban elfoglalt helyét tekintve. A sikolyok Bruce Lee éles kiáltásaira utaló metatextuális referenciaként igyekeznek legitimitást nyerni, azonban egy apró nő testéből érkezve azokat a kontextusokat is megidézik, melyekben a nők hagyományosan sikoltani szoktak a képernyőn – a horrorfilmek női áldozatainak szerepében. Ahogy Marie Thompson Michel Chion gondolataira támaszkodva megállapítja, a moziban „a sikolyt elsősorban feminin jelenségként szokás használni”, amely túlzott, kontrollálhatatlan érzelmeket, káoszt és áldozati szerepet közvetít; a „nőiesség legsebezhetőbb formáját”. Ezzel szemben a férfiak kiáltásai általában a hatalom és erő kifejezői.<sup>31</sup> Linda éles sikítása éppen azért válik egyszerre szokatlanná és nevetségessé, mert a nyers, női sebezhetőség szónikus regiszterét alkalmazza (sokkal magasabb hangmagasságú, mint Lee kiáltásai). Eközben mégis harcművészeti csatakiáltásként, vagy Thompson szavaival „affektív sikoly”-ként működik, melyet Linda nem valamely behatásra reagálva ad ki, hanem taktikusan arra használ, hogy hatást gyakoroljon ellenfelére: hogy megfélemlítse.<sup>32</sup> A hang nemi konnotációja és pragmatikus, kontrollált alkalmazása zavarba ejtő kontrasztot alkot, és ennek megfelelően megannyi különböző reakciót vált ki. A hang és a nőiesség szónikus eleme egy kevésbé megtervezett, extratextuális aspektusát is érinti a *Linda* utóéletének: a Görbe színészi játékát kritizáló diskurzusokban gyakran merül fel a színész nő beszédhangja, és az elégedetlenség ezen kifejezése hasonlóan működik Linda – idegesítőként és bántóként leírt – diegetikus sikolyának taglalásához e diskurzusokban, mint Görbe tehetségtelenségének, a szereplőgárda többi, veterán színészeihez viszonyított alkalmatlanságának egyik bizonyítéka. Ezen diskurzusok a beszédhangra, mint az oda-nem-illés („misfitting”) hordozójára projektálják Linda és Görbe idegesítő jelenlétét.

Mint említettem, a harcjelenetek, melyeket a sorozat az epizodikus televízióra jellemző rituális módon alkalmaz, különösen nagy jelentőséggel bírnak: az egyes részek rendszerint egy olyan rövid jelenettel kezdődnek, amelyben Linda összefut egy csapat férfi huligánnal, akik addig piszkálják, míg verekedés nem lesz belőle. A nyomozások során további harcokra kerül sor, majd az epizód végére Linda egymaga győzi le a bűnügyi cselekmény gonosztevőit, és átadja őket a rendre késve érkező zsarú kollégáknak. Bár az első verekedés diegetikusan elszigetelődik a fő nyomozástól, gyakran előrevetíti a történet rejtett tematikáját; elsősorban vizuális látványosságként funkcionál, és Linda fizikai és sportképességeinek bemutatására szolgál. Bár Linda a realista háttérét és a sorozat realista reprezentációs technikáit tekintve eltér a nyugati, képregény- és rajzfilmalapokra épülő szuperhősöktől/hősnőktől, a harcjelenetek mégis a stilizáció egy zárványaként jelennek meg azzal, hogy a korábbi harcművészeti filmjeit idézik meg (gyors vágások, ki- és bevariózás, rántott svenek, a harctechnikát hangsúlyozó lassított felvételek). A teakwondo és a harcművészeti filmek stílusának ilyen alkalmazását nyugati posztkolonialista szemszögből az orientalizmus egy speciális eseteként írhatnánk le, amely egyrészt kisajátítja a kelet-ázsiai utalásokat, másrészt Lindát mint saját kontextusából kirívó különcöt vagy Másikat állítja be. Ez az értelmezés azonban nem vetne számot a harci műfajok magyarországi megjelenésének és fokozódó népszerűségének helyi és regionális összetettségével. Mindenképp figyelembe kell vennünk a kelet-ázsiai harcművészeti filmek jól ismert transznacionális cirkulációját, melyek legmeghatározóbb példái a Bruce Lee- és Jackie Chan-filmek – ezek, mivel globális piacot céloztak meg, maguk is módszeresen vegyítik a hongkongi és hollywoodi filmgyártási kultúra elemeit. Emellett nem feledkezhetünk meg az 1970-80-as évek rendkívül nagyhatású olasz krimiparódiáiról/*buddie movie*-jairól sem, melyeknek Carlo Pedersoli és Mario Girotti, vagy művésznevükön Bud Spencer és Terence Hill a főszereplői. A Spencer–Hill-páros filmjei és azok ismertetőjegyei – a komikus bunyójelenetek és Spencer „kalapácslendítés-szerű ütései”,<sup>33</sup> melyeket a Lindához hasonlóan parodisztikus,

31 Thompson, Marie: Three Screams. In: Thompson, Marie – Biddle, Ian (eds.): *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. pp. 147–162. loc. cit. p. 151.

32 *ibid.* pp. 154–156.

33 Broughton, Lee: *The Euro-Western: Reframing Gender, Race and the “Other” in Film*. London & New York: I.B. Tauris, 2016. p. 155.



Linda (Görbe Nóra)

túlzó hangeffektek kísérnek – a német ajkú területeken és Magyarországon egyaránt rendkívül nagy népszerűsége tettek szert.<sup>34</sup> Ez utóbbit bizonyítja, hogy Bujtor István, aki nemcsak a hangját kölcsönözte Spencernek a filmek magyar szinkronjában, de külsőre is hasonlított rá, az 1970-es évek végén megalkotta a Spencer–Hill-duó jel-

legzetes bűnügyi és bunyós komédiáinak stílusát átvevő Ötvös Csöpi-filmsorozatot, melynek producere és címszereplője is volt. A *Linda* mint vizuális látványosságot és parodisztikus elemeket ötvöző bűnügyi/verekedős sorozat tehát egy olyan kulturális térben született meg, ahol a harcművészeti és a komikus-bűnügyi műfajok komplex transzkulturális, transznacionális és regionális keveredése/emulációja/együttese már ismerős volt, azaz egyáltalán nem idegen. E helyi kontextus sajátosságainak tudatában pedig még nagyobb jelentőséggel bír, hogy a sorozat újszerűségét és másságát a népszerű *filmes* műfajok televízióba való átültetésének és a harcos főhős nemi cseréjének kettős módszere eredményezi.

A harcművészeti filmek által inspirált stilizáció, amely kiemeli Linda magabiztos, egyben zavarba ejtő különbségét, különösen jól érvényesül a televízió kifejezőeszközeibe ágyazva a második évad *Piros, mint a kármin* című, harmadik epizódjának kezdőjelenetében. Ez a szekvencia az egyes epizódok tematikus-stiláris koherenciáját is jól illusztrálja: bár narratíváját tekintve elkülönül, mégis előrevetíti az adott epizód fő témáját Linda vizuális ábrázolásmódjában, ami jelen esetben a festészet és a festők világa. Ebben a jelenetben Linda egy csoport építőmunkásnak látja el a baját, akik az állványzatról füttyögnek és kiabálnak az alattuk elhaladó nőknek. Lindát is zaklatják, mire ő fenyegetően-kihívóan visszaszól, majd kinetikus ügyességét bizonyítva elkapja a sörösuveget, amit az egyik munkás ráejt. Aztán egy másik zaklató egy vödör vörös festéket önt rá a magasból, és lassított felvételen látjuk, ahogy Lindát ellepi a vérszínű nyálka, direkt vizuális utalásként a *Carrie* (1976) című filmre. A hősnőnek szeme se rebben, és mikor már a munkásokkal verekszik, láthatunk néhány bizarr, lassított felvételt a festékekkel borított, akcióba lendülő alakjáról. A harcművészeti technika vizuális megjelenítése groteszkké válik a színhasználat, és a *Carrie* képi világára való utalások eredményeképpen (ráadásul Linda egy, kezdetben citromsárga fodros miniruhát visel). Azonban a kontrollálhatatlan erőben megnyilvánuló iszonytató nőiség fantáziája ismét másként működik, mint Creed koncepciójában: játékos filmes utalások és magabiztos, kontrollt kézben tartó női kompetencia ötvözeteként jelenik meg, bár továbbra is jelöli a főhős markáns másságát. A következő jelenet Linda és apjának otthonában játszó-

34 Heger, Christian: *Die rechte und die linke Hand der Parodie: Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme*. Marburg: Schüren, 2009.

dik: az apa felugrik ijedtében, mikor Linda piros festékben ázva, vigyorogva megjelenik, miután feltehetőleg úgy sétált végig a városban, hogy ügyet sem vetett arra, hogy csupa festék.

Ahogy az *Alienre* való utalásnál is, a sorozat tudatosan alkalmazza a pusztító és horrorkódolt nőiesség nyugati fantáziaképeit – amiben, az esetleges feltételezésekkel ellentétben, nem az a figyelemre méltó, hogy az említett fantáziák valamilyen transznacionális státuszra tettek volna szert és helyszíntől függetlenül „lingua franca”-vá váltak,<sup>35</sup> más szóval több kultúrában is felismerhető és számos nemzeti kontextusban újrahasznosítható motívumok lennének.<sup>36</sup> Én inkább amellett érvelek, hogy a fantáziaképek magyar szemszögből való értelmezése, szelektálása és adaptálása, valamint a nemzeti-kulturális kontextusba való beemelése az, ami segít jobban megérteni a televíziós produktumok transznacionális és regionális áramlását és a nemzet-specifikus domesztikációs folyamatokat. Jelen példában a kulturális kontextus, amiben az említett nőkép átértelmeződik, olyan módon képzelet el a női erőt, amelyet Imre a „szocialista szupernő” kifejezésével ír le – a továbbiakban ennek a fogalomnak a segítségével vizsgálom Linda jelentésrétegeinek a nemzeti kontextusba való beágyazódását, valamint különbségének kulturális beilleszkedését.

Imre azt tárgyalja a *TV Socialism* című úttörő munkájában, hogyan közvetítette a szocialista televízió e rezsimnek nemzeti politikáját, melyek – a nyugati feminizmust elutasítva – a nőkre a szocialista állam kulcsfontosságú tagjainak tekintettek nemcsak a háztartásban, de bizonyos mértékben a munkaerőpiacon betöltött szerepük miatt is.<sup>37</sup> Az enyhülés szakaszában a szocialista televízió jellemzően kortárs, realista környezetben és leginkább „szocialista szappanoperákban” szerepeltetett nőket, a szocialista élet sokoldalú, gyakran független, kompetens, rugalmas résztvevőiként ábrázolva őket. Imre szerint a *Linda* ennek a tévében közvetített szocialista szuperhősségnek a politikai üzenettől mentesített és szélsőséges példája,<sup>38</sup> ami



Linda (Görbe Nóra)

véleménye szerint előrejelzi, ahogy az 1990-es években a poszt-szocialista posztfeminizmus fogja uralni a régió nemzeti politikáját.<sup>39</sup> Ez alapján Linda mint egy újabb (bár a nyugati műfaji trópusoknak köszönhetően szélsőséges) szocialista szupernő illeszkedik bele kulturális kontextusába, ám ez az értelmezés nem igazán vet számot azzal, hogy a szöveg túlságosan is kihangsúlyozza Linda karakterének szokatlanságát, különbségét, amelyek nem jellemzik a szocialista drámák extrém kompetens női karaktereit. Fontos kiemelni, hogy Imre a szocialista szappanoperákról szóló fejezetben vizsgálja a *Lindát*, és ezt a műfajt a sorozat egyik elemeként tárgyalja mint műfaji hibriditásának újabb bizonyítékát. De, noha a *Linda* valóban egy bizarr műfaji koktél, a szappanopera vagy a családi melodráma kifejezetten nem tartozik az összetevői közé. A sorozat egyik figyelemre méltó ábrázolási módszere éppen abban nyilvánul meg, hogy Linda identitásából teljességgel hiányoznak a konfliktusok, higgadság és határozottság jellemzi mind az otthoni környezetében (szeretettel gondoskodik megözvegyült apjáról, csipkelődő, kiegyensúlyozott viszonyt ápol a vőlegényével), mind a munkája során (magabiztosan mindig egy lépéssel előrébb jár a zsaruknál a bűnügyek felgöngyölítésében). Ugyanakkor

35 A bűnügyi noir exportálható fehér női áldozatának trópusáról lásd: Klinger, Barbara: Gateway Bodies: Serial Form, Genre, and White Femininity in Imported Crime TV. *Television & New Media* 19 (2018) no. 6. pp. 515–534.

36 Ráadásul a *Carrie*-referencia kevésbé volt felismerhető a magyar nézők számára, mint az *Alienre* való utalás, mivel az előbbi film viszonylag ismeretlen volt Magyarországon a nyolcvanas években.

37 Imre: *TV Socialism*. pp. 197–198.

38 *ibid.* p.198.

39 *ibid.* p. 224.

a sorozatban épp ez a kiegyensúlyozottság jelenti a könnyű konfliktusok tartós, epizodikus forrását, hiszen Linda környezetében mindenki folyton azzal van elfoglalva, hogy lebeszélje őt a rendőrködésről és küzdősportokról arra hivatkozva, hogy azok fiatal nőknek nem valók. De Linda makacs ragaszkodása céljához, hogy zsarú legyen, a sorozat jelentéssalkotásának egy olyan kulcstémája, mely kizárólag mint a televíziós *vígjátékok* rituális vicceszköze válik konfliktussá, nem pedig a szappanoperákra jellemző szerializált komolysággal. Így miközben a nézők átérzik Linda frusztrációját, amelyet a környezete okoz azzal, hogy folyamatosan akadályozni próbálja őt abban, hogy kitűnjön az igazságszolgáltatás világában (hisz a szöveg egyértelműen őt állítja be a legjobb rendőrnek), pontosan azok a helyzetek a komikum forrásai, melyek az extrém kompetens Linda és az inkompetens – de Lindát makacsul problémaként, inkompetensként és nem odaillőként beállító – környezete közötti ellentétből adódnak. Ez nem annyira egy drámai, kibontakozó és szerializált konfliktus, mint inkább a sorozat állandó komikus eleme, ami Feuernek az epizodikus televízióról alkotott elméletét idézi fel.<sup>40</sup> A sci-fi és harcművészeti műfajok mellett az intertextuális vígjáték és a bűnügyi procedurális/noir/rendőrségi zsánerelemek azok, melyeken keresztül a sorozat tovább hangsúlyozza Linda különc szupernőiségét. A következő részben azt boncolgatom, hogyan érvényesülnek az említett műfaji modalitások a főcímjelenetben.

## Linda különc nőiségében rejlő kétértelmű komikum

A főcímjelenet több utalást is tesz Linda családi és szakmai életére, melyeket mind átszö a vagány harci képességként és sportként megjelenő taekwondoedzés. A Föld-tojás szétrobbanását követően lassított felvételeket látunk Lindáról és Tomiról, ahogy egy erdőben futnak edzés közben, majd csókolóznak egy hosszú, közeli beállításban. A futós snittek, melyekben Linda van elől, az erdőben menekülő nő trópusát idézik – olyan félre-

vezető képek, amilyenekkel *A bárányok hallgatnak* (*The Silence of the Lambs*, 1991) elején is találkozunk<sup>41</sup> –, ám a potenciális, szorongást hordozó jelentést azonnal érvényteleníti a következő, csókolózást ábrázoló snitt. Ezzel a váltással nemcsak a veszély érzete oldódik fel, hanem Linda heteroszexualitása is hangsúlyossá válik – igaz, kisé kétértelműen, mivel Linda és Tomi feltűnően hasonló Bundesliga-frizurát visel. Romantikus viszonyuk tovább nyomatékositja a párosukra jellemző nemi kétértelműséget: Linda játssza a férfias (aktív, okos, kiegyensúlyozott, harcias és hősi) fél szerepét, aki „szüntelenül gúnyolódik kölyökkutyaszzerű barátján, és számos helyzetben kihasználja őt a nyomozások sikerének érdekében”<sup>42</sup> – Tomi pedig a komikus inkompetencia és nyafogás forrása. És bár Imre Anikó Linda „barátját”-nak hívja Tomit, a párra a sorozatban mindig jegyesekként utalnak, ami egy újabb apró, de fontos kettősséget eredményez: Linda örökké az eljegyzés átmeneti állapotában lebeg, hiszen nem házas (elkerülve így a szerep által konnotált domesztikáció médiacsapdáit), de már félig-meddig rögzült pozícióban van egy heteronormatív párkapcsolatban.

Míg Tomi szerepe részben romantikus, részben vígjátéki, ez utóbbi tónus dominál a szereplőgárda többi tagja esetében, akik közül az özvegy apa, Béla és a szomszédja/barátnője, Klárka is sajátos bemutatást kapnak a főcímjelenetben, melyek játékosan utalnak egyrészt diegetikus pozíciójukra, másrészt a karaktereket alakító színészeknek a magyar médiakultúrában elfoglalt helyére is. Béla, az alacsony, kopaszodó, pufók, középszerű tévé- és filmszerepeknél megrekedt ripacs színész és párja, a nagydarab, magas, érces hangú, sötét hajú, buja Klárka jelentik az egyik tengelyét annak, ahogy a sorozat a helyzetkomikumot használja. A kicsi, komikus átlagember és a nagydarab, epekedő nő párosa a magyar filmes és kabaré hagyományból érkezik – például az 1930-as évek magyar filmvígjátékainak Kabos Gyula–Gombaszögi Ella duójára emlékeztet. Jelen párosítás esetében Klárkának a Béla iránti szexuális vonzalma és annak örökké halogatott beteljesülése a már középkori Pécsi egykori szexszimbólumimázsát (mint a „magyar Gina Lollobrigida”<sup>43</sup>) egy

<sup>40</sup> Lásd a 3. lábjegyzetet.

<sup>41</sup> Tasker, Yvonne: *The Silence of the Lambs*. London: British Film Institute, 2002.

<sup>42</sup> Imre: *TV Socialism*. p. 218.

<sup>43</sup> (Sz.n.): Pécsi Ildikó: A magyar Gina Lollobrigida fordultatos élete. Újságmúzeum, 2020. október 27. <https://ujsgamuzem.hu/>



Linda (Görbe Nóra)



Linda (Pécsi Ildikó)

frusztrált szexkomédiába helyezi, ami különösen erősen utal Gombaszögi örökségére, hiszen mindkét karakter esetében összekapcsolhatók beteljesületlen szexuális vágyaik az extrém kulináris étvágyukkal.<sup>44</sup> A főcím újabb abszurd képsorral utal Pécsi sztárságára: egy rajzfilmszekvencia után, melyben Linda egy dombtetőről leugorva (amely eltűzött, szuperhősi mozdulatsorként ábrázoló-dik) elriaszt egy amerikai autót, a kép a Linda meztelen bokái közül mutatott kanyarodó autó felvételéről Pécsi élszereplős fényképére vált, amelyen kihívó-szuggesztíven néz, és szürcsölő hang kíséretében csücsöríti az ajkát. A vágáseffektnek köszönhetően úgy tűnik, mintha Pécsi Lindát szürcsölné. Ezután egy újabb szürcsölő hanggal és vágási effektussal Pécsi arca az élszereplős, dombtetőn mopedező Lindává változik.

Ezek a kontrasztok (a rajzfilmes és élszereplős képek; az agilis és karcsú Linda és az érzékeny dús ajkú, nagy hajú, nagy testű, statikus Pécsi) a nőiség két végétét vannak hivatva megjeleníteni, és Linda sportos, energikus nőiségének feltételezhető újdonságát érzékeltetni. Pécsi szereposztása és a '60-as, '70-es évekbeli – már elavult, matrónaszerű, ennek következtében komikusként ábrázolt – sztárszövegére való utalások kulcsfontosságúak ennek az új, fiatalos nőiségnek a megalapozásában. A

női szerepeknek ebben a testi megjelenítésben kifejezett kontrasztálása, amely szembeállítja egymással az új és régi, „nyugati” és „keleti” nőképet, a Lindát azokhoz a korabeli diszkurzusokhoz kapcsolja, amelyek a nemzet kérdését a női nemi szerepeken keresztül értelmezték, és a magyar médiát különösen erősen foglalkoztatták az 1980-as években, a nyugati liberalizáló folyamatok felerősödésekor. A fiktív Linda esete Molnár Csilláéval, az 1985-ös Miss Hungary szépségverseny győztesével vethető össze, akinek karcsú, magas nőiességét illetően a médiadiskurzusok visszatérő eleme volt, hogy „testalkata egyedülállóan »európai«, így ellentmondott az akkori magyar szépségideálnak”.<sup>45</sup> A testi kontraszt Görbe/Linda és Pécsi/Klárka között hasonlóan feminizált módon jelzi a mitizált nyugat felé való törekvésből fakadó magyar kulturális szorongást, de ezzel együtt a (testi jellegekre vetített nőiségben megmutakozó) nemzeti hagyományokra mint kulturális különbségre való büszkeséget is.

A harmadik évad *Erotic Show* című negyedik epizódja tovább árnyalja Linda testi szerepekben kifejeződő nőiségének a szöveg által tételzett idegenségét. Az epizódok nyomozási cselekményeinek vissza-visszatérő eleme, hogy Linda sikeresen beépül a történet kulturális-szakmai miliójébe, és Imre szerint ez a sikeresség is rugalmas szu-

pecsi-ildiko-a-magyar-gina-lollobrigida-fordulatos-elete/ (utolsó letöltés: 2020. november 27.)

<sup>44</sup> Gombaszögi sztárperszonájáról lásd: Gergely, Gabor: Women Directors in Hungarian Cinema 1931–44. *Studies in Eastern European Cinema* 7 (2016) no. 3. pp. 258–273. loc. cit. p. 262.

<sup>45</sup> Havas, Júlia: „Dream on Princess”: Cultural Value, Gender Politics, and the Hungarian Film Canon through the Documentary *Szépplányok* (Pretty Girls, 1987). In: Gergely, Gabor – Hayward, Susan (eds.): *The Routledge Companion to European Cinemas*. London: Routledge, 2021. pp. 96–108. loc. cit. p. 102.

pernő mivoltát jelzi. A beépülős nyomozással kapcsolatos cselekmények kihangsúlyozzák, hogy Linda ügyesen improvizál, és bármilyen környezetben vagy szakmában kitűnően megállja a helyét (például operaénekesnő az első évad *Oszkár tudja* című, harmadik epizódjában, történész doktorandusz a *Panoptikum*-ban [2. évad, 5. epizód], kódoló a *Software*-ben [2. évad, 6. epizód] és bulvárújságíró a *Pop pokol*-ban [2. évad, 7. epizód]). A történetek rendkívüli atlétikai-akrobatikus képességeit is kihangsúlyozzák. A *tízennyolc karátos aranyhalban* (2. évad, 1. epizód) akrobatikus műugrást hajt végre egy toronyugródeszkről, miután megvert egy csapat huligánt, akik megpróbálták megerősöskolni; a *Pavane egy infánsnő halálára* (2. évad, 2. epizód) című részben balerinának álcázza magát a pécsi balett-társulatnál; a *Piros, mint a kármín* és a *Víziszony* (3. évad, 1. epizód) című részekben pedig átússza a Dunát, sőt az utóbbiban búvárkodni is megtanul, és búvárfelszerelésben, a víz alatt veri meg ellenfelét. Ezek tudatában válik igazán jelentőssé, hogy az *Erotic Show*-ban relatív kudarcba fullad a beépülő nyomozás: azon kevés esetek egyikében, mikor a beépülés szexmunkához kapcsolódik, az ellenszenves klubtulajdonos nem hajlandó őt felvenni a tánckarba, mert „egy deszka” és egyébként is túlságosan kiskorúnak tűnik; amely burkoltan azt jelzi, hogy a hely vendégköre nem tartja vonzónak ezt a testalkatot. Itt a Linda testképén keresztül kifejezett nőiség mint nemzeti közegbe nem illés válik explicitté, annak ellenére, hogy a szöveg folyamatosan ünnepli ennek a testnek az extrém fizikai kompetenciáját, melynek segítségével Linda megfejti a bűntényeket, és legyőzi a magyar társadalom nemkívánatos elemeit, tehát mégiscsak megfelel, illeszkedik.

Térjünk most rá az apára, akit Bodrogi, a közkeletű vigjátékszínész alakít, és akinek a jelenléte komikus intertextualitást visz abba, ahogy Linda, a nyomozó superhősnő mint produktív különc megformálódik. A főcímet Bodrogit is bizarr módon mutatja be: rajzolt arca James Bond-utalásként egy célkeresztből néz ránk, miközben a kórus lelkesen kiabálja a színész nevét – a szereplők közül egyedül ő részesül ilyen bánásmódban. A rajzfilm-Bodrogi, miután extratextuális ismertsége ilyenképpen megerősítést nyert, szarkasztikus mosollyal meghajol, majd ujjával elhúzza a célkeresztet, akár egy

pókhálót. És bár itt színészt alakít, az egyik folyamatosan kihasznált intertextuális vicc épp abban rejlik, hogy míg Bodrogi akkoriban rendkívül népszerű volt – ahogy azt a főcím is aláhúzza –, Béla a nevetségesen sikertelen, ripacs színész archetípusa, aki csak apró szerepeket kap, miközben kimagaslóan tehetségesnek és sikeresnek képzelet magát (ahogy azt korábban említettem, ez visszajára fordítja Görbe apai háttérének extratextuális kontextusát). A *Linda* azzal, hogy Bodrogit a kisstílű, küszködő színész szerepébe bújtatja, önreferenciális betekintést nyújt a magyar kultúripar kulisszái mögé, továbbá, az amerikai „minőségi” televízió kortárs stratégiáihoz hasonlóan, legitimitásra és relevanciára törekszik ezzel az intertextuális játékkal.<sup>46</sup> Ez a karakterizálás egyben segít megőrizni a kelet-európai zsidó vígjátéki hagyományokban gyökerező komikus-szánalmas átlagember figuráját – a sorozatban visszatérő humorforrást jelentenek Béla különböző pitiáner színészi munkái, mint például egy statisztaszerep egy szovjet háborús filmben, szarvas egy rajzfilmben, szerepek reklámokban és történelmi tévéjátékokban. Az ilyen intenzív, ironikus intertextualitás nem újdonság a magyar tévés produkciók történetében,<sup>47</sup> ám a *Linda* nem annyira a politikai szatíra eszközeként, mint inkább a női superhős népszerű és exportálható fantáziaképének közvetítésére alkalmazza ezt a kikacsintó önreflexiót.

Ebből a szempontból figyelemre méltó a *Panoptikum* című epizód, amely megannyi, a kortárs film- és tévékultúrára, valamint Budapestre mint a nagyvárosi kulturális élet élénk színterére vonatkozó intertextuális utalást tartalmaz. A kezdőjelenetben Linda jegyzéreteket ver meg a Filmmúzeum, az akkori Budapest népszerű művészmozija előtt. Később a rendőrség az ikonikus *Kétfény* (1964) című bűnügyi televíziós magazinműsor segítségével terjeszti a gyanúsítottak arcképét, aminek eredményeképp az epizód bepillantást enged a műsor forgatásába, illetve ironikus hangvétellel a szocialista bűnüldözés és a televízió harmonikus együttműködését is jelzi. A bűnügyi cselekmény a Budavári Labirintus katakombáiban található *Panoptikum*-ban játszódik, és utalások történnek egy ott forgatott történelmi filmre is. Linda Béla révén keveredik bele az ügybe: egy szobrász az apja arcáról készült öntvényt használja fel egy történelmi alak viaszszobrának

<sup>46</sup> Havas, Julia: *Woman Up: Invoking Feminism in Quality Television*. Detroit: Wayne State University Press, 2022. (megjelenés előtt)

<sup>47</sup> Imre: *TV Socialism*. pp. 148–153.



Linda

elkészítéséhez, és az epizód azt járja körül, ahogy a bűnözők magyar középkori ékszereket próbálnak nyugatra csempészni a viaszszobrok nemzetközi utaztatásának örve alatt. A történet több tárlatvezetésen keresztül mutatja be (és teszi háttorzongatóvá) a kiállított viaszfigurákat, melyeket a főbb szereplők meglátogatnak a katakombákban, miközben idegenvezetők ismertetik a figuráknak a magyar történelemben betöltött szerepét. Ezek a látogatások foglalják keretbe az epizódot, és az utolsó vizit során az idegenvezető ezen szavakkal mutatja be a kollekcio legújabb darabját, mint a modern kori történelem részét: „*ez a viaszfigura Magyarország, Budapest, de talán az egész világ legfürgébb és legfélelmetesebb rendőrlánya... Tehát, hölgyeim és uraim, kedves látogatók, itt láthatják a Budavári Panoptikum legújabb figuráját, Lindát*”. Ekkor megpillantjuk Linda viaszfiguráját, amely jellegzetes sárga esőkabátjában ábrázolja őt, amint épp a levegőbe emelkedve rúg meg egy gonosztevőt, a látogatók pedig ámuldoznak. A tömegben ott a teljes szereplőgárda, akik sokatmondóan mosolyognak egymásra, miközben a kamera felváltva mutatja Linda viasz- és valódi arcát. A műsor ezzel a kikacsintással helyezi a fiktív Lindát a magyar történelem nemzeti, exportálható (férfi) hőseinek panteonjába, és így előrevetíti, egyúttal kifigurázza a késő szocialista államok nyugatosodásra törekvő nacionalista projektjeit, pontosabban azt a fajta

posztoszocialista nemzetbrandinget, amely ezen országok történelmi nagyszerűségét eurocentrikus keretbe ágyazva promotálja.<sup>48</sup>

## Nemzet és femininitás a *Lindában* mint procedurális városi bűnügyi sorozatban

Az, hogy a *Panoptikum* a Budavári Labirintus katakombáit és viaszbáb-kiállítását egyszerre használja turisztikai látványosságként és kísérteties, gótikus, veszélyes térként, rámutat a *Linda* utolsó kulcsfontosságú műfaji jellegzetességére: ahogy a procedurális noir/zsarusorozatok jegyeit és a városi bűnügyi helyszínekre vetett turistatekintetet vegyíti. Térjünk vissza ismét a főcímhöz és Linda főnökéhez, Eősze őrnagyhoz (Deme Gábor, Vayer Tamás), akinek figurája a szigorú-de-igazságos rendőrfőnök műfaji trópusát ülteti át magyar kontextusba. Eősze korábban már említett bemutatkozója a főcímben azt jelzi, hogy Linda nem illik a rendőrség világába: Eősze élszereplős profilképét látjuk, szájában a védjegyévé vált pipájával. Egy apró, rajzolt Linda sétál a pipa peremén, majd beleesik. Aztán felfordul a pipa, hogy a rajzolt Linda apró rajzolt szívek között kipottyanjon belő-

le. Ez a szekvencia kihangsúlyozza Linda bajkeverő, manószzerű és kislányos különcségét a rendfenntartás világában, valamint a Linda és Eősze – aki a férfitekintély egyetlen valós képviselője a sorozatban – között kialakuló joviális, atyai/paternalista kapcsolatot is. És bár Eősze megfelel a nyers, de szerető apafigura archetípusának, tekintélyelvű atyai gondoskodásának hatékonyságát csökkenti az, ahogy a sorozat a rendőrség bűnüldözésben való sikertelenségét ábrázolja.<sup>49</sup> A sorozat a többségében férfiakból álló rendőrség tagjait – Eőszt leszámítva – a régió zsaruvicceinek antiautoriter hagyományain keresztül mutatja be; ostoba bohócokként, akiket jellemzően *schlemiel* (balek) figurákat alakító, jól ismert vígjátéki színészek játszanak (Harsányi Gábor, Balázs Péter).

Zsamba Renáta<sup>50</sup> a sorozatnak a szocialista rendszer bűnözés- és detektívábrázolásra való reflexióját tárgyaló tanulmányában Lindát az angol–amerikai *hard-boiled* krimirodalom női detektívjeinek utódjaként értelmezi. Elterjedt feltételezés, hogy a fentieket nehéz volt ábrázolni, mivel a kollektivistá, szocialista társadalomban az individualizmus és a bűnözés gondolata ellentmondott az uralkodó ideológiának. Zsamba szerint a *Linda* sikere a késő szocialista nyugatosodás mellett egyrészt a sorozat nőábrázolásának köszönhető, amely az újdonságnak számító *hard-boiled* női detektívén keresztül az individualizmus gondolatát közvetíti, másrészt annak, ahogy a bűnözőket a szocialista ethosz ellenségeiként jeleníti meg: ezek jellemzően nyugatról érkező külföldiek, magyar disszidensek, valamint a főváros budai oldalának villáiban élő, régimódi, gazdag magyar elit tagjai.<sup>51</sup> Ráadásul a huligánok, akikkel Linda minden epizódban megverekszik, „*vagy ki akarják rabolni, vagy molesztálják. Mintha Linda jelenléte alkalmat adna annak a gondolatnak a közvetítésére is, hogy a hatalom mit tart helyes térhasználatnak és mit nem*”.<sup>52</sup>

Zsamba olvasata egyrészt ténybeli tévedésekre épül, másrészt figyelmen kívül hagyja mind a (késő szocialista) televízió, mind a *Linda* bűnőrábrázolásmódját meghatározó

kulcsfontosságú elemek kontextusát. Ami a helytelen állításokat illeti, bár valóban akadnak olyan bűnözők, akiket Zsamba a legjellemzőbbnek állít be, de nem ezek dominálnak. A visszatérő trópus ugyanis az, hogy a bűnözők a helyi kulturális élet és különböző szakmák magyar képviselői (*Pavane...*, *Piros, mint a kármin*, *Panoptikum*, *Software*, *Pop pokol*, *Víziszony*, *Aranyháromszög*, *Stoplis angyalok*). A *tizennyolc karátos aranyhal* emlékezetes esetében pedig egy csapat magyar fiatalember az ellenség, akik német turistalányokat üldöznek és erőszakolnak meg a Margitszigeten, a fővárosnak ezen turisztikailag kiemelt pontján. Ez az epizód úgy alkalmazza a nemi alapú gótikus esztétikát, akár a *Panoptikum* a katakombákat és a viaszszobrokat: a jelenet, melyben a banda tagjai a Margitsziget szabadtéri uszodájának egy elhagyatott, lepusztult részére üldözik Lindát, vizuálisan átkódolja, nyugtalanító és veszélyes helyként jeleníti meg ezt az egyébként népszerű nagyvárosi közteret. Az *Aranyhal* azért is figyelemre méltó, mert nyíltan mozgósítja a sorozat állandó szubtextjét, miszerint a szexuális erőszak fenyegetése mindenhova elkíséri Lindát a nyomozásai során – és gyakran ez indokolja az epizódnívót verekedést is, ahogyan a *Piros, mint a kármin* című részben láttuk. Ez természetesen szerves része a női főszereplős bűnügyi narratívák nyelvezetének, azonban ebben a kontextusban nem választható el Budapest ábrázolásmódjától, pontosabban arra való hatásától, hogy a város egyébként izgalmas, kulturálisan pezsgő európai metropoliszként jelenik meg, melyben a modernitás (beleértve Linda újdonságként ható nőiségét) és a történelem harmonikusan megfér egymás mellett. A főcím utolsó pillanatai határozottan az utóbbi üzenetet közvetítik: ahogy az élőszereplős/rajzfilmes szekvencia véget ér, és a crime-funk zenei téma elhalkul, egy rövid montázs-szekvencia veszi kezdetét, mely átvezetesként szolgál a főcím és az epizód első jelenete között. Ez a montázs Budapest jellegzetes szobrait és emlékműveit (a Lánchíd oroszlánját, a Hősök tere emlékművét, a Gellért-hegyi Szabadság-szobrot) mutatja be ünnepélyes, pátosszal telt zenekari mu-

49 Az apaság diskurzusában megfigyelhető változásokról, melyek az 1980-as és '90-es évek magyar filmjeiben a rezsim omladozó tekintélyelvűségének allegóriáiként jelennek meg lásd: Orban, Clara: *When Walls Fall: Families in Hungarian Films of the New Europe*. In: Ostrowska, Dorota – Pitassio, Francesco – Varga, Zsuzsanna (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, London & New York: I.B. Tauris. pp. 248–260.

50 Zsamba: *Szocialista krimi kapitalista díszletekkel*.

51 *ibid.* p. 24.

52 *ibid.*

zsika kísértében. Ám ezek a város építészeti múltjára utaló tekintélyes régi emlékművek a harcművészeti filmek vizuális nyelvén kerülnek bemutatásra, rántott svenekkel és hirtelen ráközelítésekkel, távolodásokkal. Ezt az ábrázolásmódot értelmezhetnénk úgy, mint a *Linda* azon ambícióját, hogy Budapestre, az európai történelemnek eme központjára posztmodern, kozmopolita szemmel tekintve kiemelve a várost a szocialista múlt sötétjéből, és a vagány, nyugatias jelen fényébe vonja – azonban ezt az értelmezést komplikálja az a tény, hogy Linda kalandjaiban, melyek e nevezetes szinterek között zajlanak, a genderkérdés hangsúlyozott szerepet kap, és az, hogy a bűnözők az esetek jelentős többségében férfiak. A legtöbb epizódban az „emlékmű”-montázst valamely emblematisz közterületről készült légifelvétel követi, amely köztér háttérként szolgál Linda magányos harcának egy csapat ellenséges férfi ellen. (Az *Aranyháromszög*ben például a Parlament épülete előtt verekszik meg velük.) A műsor epizodikus-ritualisztikus szerkezete kétértelművé teszi a turistatekintetet: miközben megnyugtatóan szolgál, hogy Linda mindig le fogja győzni férfi támadóit, az epizodikus televízióra jellemző repetitívitás azt is sugallja, hogy a férfiak által elkövetett (szexuális) erőszak éppolyan szerves része ennek a gyönyörű modern metropolisznak, mint a (férfi történelmi személyiségeket ábrázoló) nagyszerű szobrok – akármilyen keményen dolgozik is Linda előbbi megszüntetésén. Pontosan ezt, a férfiak által elkövetett bűnözés szexualizált jellegét és az epizodikus televízió hatásait hagyja Zsamba figyelmen kívül, amikor arra a következtetésre jut, hogy azzal, ahogyan a sorozat az utcai bűnözőket ábrázolja, propagandaszerűen pusztán a köztér helyes használatára oktatja a nézőket.

A bűnügyi cselekmények gonosztevőinek megjelenítése ugyancsak kétértelmű, és ez a „szocialista propaganda a külföldi fenyegetés ellen” olvasatot teszi problémássá. Mint már említettem, a bűnözők gyakran a modern Magyarország értelmiségi, kulturális és szakmai középosztályába tartoznak; és ami döntő fontosságú, a bűncselekményeknek sok esetben kevésbé a kompromittáló nyugati hatásokhoz van köztük, mint inkább az exportálható magyar erőforrásokkal való hazai visszaéléshez. A bűnügyi cselekmények nagy része olyan témákat ábrázol, melyekben magyar bűnözők nyugatra csempészik az ország történelmi (*Panoptikum*, *Rebeka*, *Víziszony*), művészeti (*Piros*, *mint a kármin*, *Pop Pokol*, *Aranyháromszög*), szellemi (*Software*) vagy kereskedelmi (*Oszkár tudja*) tulajdonát. Ebben a jellegzetességben impliciten az sugalmazódik, hogy az említett javaknak

a kapitalista Európában felsőbbrendű értéke van. A sorozat mind a csempészet, mind a szexuális erőszak ábrázolásakor – melyek rossz fénybe vonják a helyi turisztikai látványosságokat és javakat; ilyen az *Aranyhalban* a német turista nő szexuális zaklatása, akik jóhiszeműen látogattak el erre az állítólag nyugatiasodott, azaz civilizált fővárosba – a nyugatosodás folyamatát kihasználó, azzal visszaélő helyieket teszi meg elkövetőnek. Egyedüli ellenfelük Linda, akinek újszerű, erőszakos, rugalmas szupernőisége képes őket (átmenetileg) megállítani, miközben a hagyományos rendőrségi módszerek hatástalannak bizonyulnak. Ilyen értelemben illeszkedik be tehát a sorozat terébe és idejébe a különc harcos nyomozó lány, aki magabiztosan lakja ezt az átmeneti korban létező Magyarországot, amely éppen jövőbeli poszt-szocialista, transznacionális és kozmopolita identitását keresi. A végfőcím, mely ikonicitását tekintve a nyitó főcímhez mérhető, szó szerint a háttétokról kiáltja, hogy Linda az egyetlen, aki uralni képes ezt a konfliktusokkal teli világot: egy magas, budapesti épület hófödte tetején, piros szatén karateruhában, bokszsákkal edz a fehér háttér előtt a főcímmel ütemére. A kamera egy ideig követi edzésprogramját, majd lassan hátrálni kezd, míg Linda alakja el nem vész a nagy épületek közt. A hosszú légifelvétel még megmutat egy utolsó panorámaképet madártávlatból a belváros nevezetességeiről; így egyesítve a régit és újat egyetlen felvételben.

## Konklúzió

Tanulmányomban azt a kérdést jártam körül, hogyan ábrázolja a nyomozó hősnőt az 1980-as évek magyar rendőrségi procedurális sorozata, a *Linda*. Az átmeneti periódusban lévő régió kulturális folyamatait tükröző jellegzetes médiaterméknek a sorozat talán legfontosabb tulajdonsága, hogy egy női harcművész hős áll a központjában, akinek szupernőként való ábrázolása a nyugati hatásokat domesztikálja. E domesztikáció kulcsfontosságú aspektusait – mint a műfajkeveredés, az intertextualitás, egy „új” nőiség korporalitása, valamint a rendőrség és a bűnözés konfigurációi a tér és a turistatekintet viszonylatában – vizsgálva amellett érveltem, hogy a *Linda* kulturális hatása nem merül ki a nyugati trópusok helyi kontextusba való átültetésében, ami által egy látszólag kulturálisan inkongruens, újszerű fantáziafigurát hoz létre. Megjelenése éppígy nem magyarázható a nőközpontú noir/bűnügyi műfajok exportálható



Linda

88

transznacionalizmusának és transzkulturális felismerhetőségének elméleteivel.<sup>53</sup> A Garland-Thomson nyomán általam megalkotott „produktív különység” fogalmát alkalmazva demonstráltam, hogy közelebről szemlélve a *Linda* nagyon is jellemző a gyártásának idejére és helyére, még akkor is, ha a taekwondoharcos „nyomozólány” megjelenése látszólag összeegyeztethetetlen a környezetével.

Természetesen, figyelembe véve kulturális-geopolitikai-ideológiai szempontból összetett hátterét, a *Linda* rendkívül kézenfekvő esettanulmány egy ilyen transzkulturális

és transznacionális elemzéshez, és rá is mutattam, hogyan érzékelteti a nyugatosodási aspirációk és az ezzel ellentétes nacionalista protekcionizmus konfliktusos projektjeit, amelyek meghatározták a magyar diskurzusokat a sorozat gyártásának idején. Ugyanakkor amellet is érvelek, hogy a helyi közeget mindig figyelembe kell venni, amennyiben a transznacionálisan elterjedt női detektívfigurákat és általában a transznacionális médiát vizsgáljuk. Az ilyen témájú kutatások igen gyakran érvelnek a nyugati média „lingua franca” vagy „exportálható” mivolta mellett, ám ezzel akaratlanul is az (egyébként elitelt) angol–amerikai kulturális imperializmus jelenségét reprodukálják. Ezek a korlátozottságok mutathatók ki a közelmúltbeli feminista szakirodalomban is, mely egy fordított irányú televíziós exportról, a női főszereplős *Nordic noir* transznacionális formálhatóságáról és az angol–amerikai, illetve nyugat-európai kontextusba való átültetéséről szól. A diskurzusok, melyek a *Nordic noirt* a „periférián” lévő nemzeteknek a központi területekre gyakorolt kulturális hatásaként mutatják be (ami önmagában egy anglo- és eurocentrikus megközelítés), nem veszik figyelembe a „nemzeti” kérdését ezekben a kulturális áramlatokban. Noha a *Linda* kirívó példája az olyan műsoroknak, amelyek a gendert középpontba állító transznacionális, regionális, intertextuális jelentésalkotás révén valamilyen nemzeti (kulturális, ideológiai) identitást fejeznek ki, a transznacionális export/import kérdését illetően azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy az adott nemzeti és regionális hatás mindig jelen van; ez egy olyan elem, melyet az angol–amerikai kutatók hajlamosak kifelejteni a médiaszövegeket befolyásoló tényezők közül. Ezek a megfigyelések különösen fontosak egy olyan időszakban, amikor a nyugati médiakultúrák és tudományos diskurzusok rendre a posztkolonializmus, a multikulturalizmus és feminizmus állítólagosan progresszív, de nyugatcentrikus retorikája iránti elkötelezettségükkel álcázzák az euro- és anglocentrizmust. Az ilyen performatív progresszivitás csupán a középpontot erősíti, és az általa kritizált dinamikát reprodukálja azzal, hogy úgy közelít meg tereket, eszméket és szövegeket, mintha azok csak a Nyugathoz mint viszonyítási alaphoz való kapcsolatukban és arra való reakcióként léteznének.

Túry Melinda fordítása

53 Zsámbo: *Szocialista krimi kapitalista díszletekkel.*; Klinger: *Gateway Bodies: Serial Form, Genre, and White Femininity in Imported Crime TV.*

## Szerzőink

### HAVAS JÚLIA

1980-ban született Szegeden. 2006-ban német szakon, 2008-ban pedig a filmelmélet és filmtörténet szakon szerzett diplomát az ELTE BTK-n. Jelenleg a De Monfort Egyetemen (Leicester, Egyesült Királyság) oktat médiatudományt. Kutatási területei közé tartoznak az angol–amerikai televíziózás, a populáris kultúra gender- és rassz-szempon-tú vizsgálata, a magyar film és televíziózás, valamint a médiumok transzkulturális kapcsolatainak vizsgálata. Angol nyelvű kötete *Woman Up: Invoking Feminism in Quality Television* címmel megjelenés előtt áll a Wayne State University Press gondozásában. Tanulmányai magyar nyelven többek között a *Metropolisban*, angol nyelven különböző folyóiratokban és szerkesztett kötetekben jelentek meg.

### LUBIANKER DÁVID

1997-ben született Budapesten. 2019-ben szerzett szabad bölcsész alapszakos diplomát az ELTE BTK-n, filmelmélet és filmtörténet szakirányon. 2021-ben végzett az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán. 2019-ben a diákszíri tagjaként vett részt a 16. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál szervezésében. Jelenleg az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. Kutatási területe az amerikai transznacionális (ön)remake jelensége. Kritikái és tanulmányai a *Filmvilág* és a *Metropolis* folyóiratokban, valamint az *Apertúra Magazin* és az *Új Bekezdés* online felületein jelentek meg.

### PADÁNYI JÚLIA

1996-ban született Budapesten. 2018-ban fejezte be alapszakos tanulmányait az ELTE BTK történelem szakán, majd MA-tanulmányait ugyanott, a Modern kori magyar történelem specializációján folytatta, ahol 2022-ben diplomázik. 2021-ben az ELTE BTK filmtudomány mesterszakának elméleti specializációján szerzett oklevelet. 2021-ben Location Manager végzettséget szerzett a Mystic Academy-n, és azóta produkciós asszisztensként is dolgozott. Fő kutatási területe a Kádár-korszak reprezentációja a magyar filmben. Írása a *Metropolis* folyóiratban jelent meg.

### TÚRY MELINDA

1994-ben született Székesfehérváron. 2020-ban diplomázott a Szegedi Tudomány Egyetemen amerikanisztika mesterszakon. Alap- és mesterszakos hallgatóként fő érdeklődési területei az amerikai irodalom és kultúra, komparatiztika, adaptáció és intermedialitás voltak.

### VAJDA BORÓKA

1996-ban született Budapesten. Az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet alapszakán végzett, 2019 óta a filmtudomány mesterszak hallgatója. A 35. Országos Tudományos Diákköri Konferencia (2021) Filmtudomány tagozatában első helyezést ért el. Kutatási területei a magyar némafilm-es szaksajtó és a szocialista realista korszak filmje. A Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum munkatársa. Írása a *Metropolis* folyóiratban jelent meg.

# 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

90

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. 25. no. 1.

## **Editorial board: Representation of Women in Hungarian Cinema**

Yvette Bíró  
Gábor Gelencsér  
Tibor Hirsch  
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

- 6 Editorial Introduction
- 8 *Dávid Lubianker: Coloured Classics*  
Representation of Female Roles in Contemporary  
Hungarian Romantic Comedy Remakes
- 30 *Boróka Vajda: Representation of Women in Hungarian*  
Films Made between 1948 and 1953
- 52 *Júlia Padányi: Women in the Background*  
The Representation of Young, Intellectual Women  
in Hungarian Films of the 1960s
- 72 *Júlia Havas: Socialist Superwomanhood & Policing the*  
Nation in the Hungarian TV Series *Linda*
- 89 Authors

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

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

ISSN 1416-8154

