

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Nőkonstrukciók a 2010 és 2020 között készült magyar női főszereplős nagy játékfilmekben

Doktori Értekezés (DLA)

Rainer-Micsinyei Nóra

DOI: 10.62395/SZFE.2024.016

<https://doi.org/10.62395/SZFE.2024.016>

2024

Témavezető: dr. Gelencsér Gábor habilitált egyetemi docens

Tartalomjegyzék

1. BEVEZETÉS.....	2
2. NŐK ÉS HŐSÖK.....	8
2.1. Életkor.....	8
2.2 Családi állapot.....	13
2.3. Társadalmi/vagyoni helyzet.....	17
3. GYÖNYÖRŰ KONSTRUKCIÓK.....	23
3.1. Szépség és mítosz.....	24
3.2. Kontextus.....	27
3.3. Nyertesek és vesztesek.....	32
3.4. Male gaze.....	33
4. ANYA, FELESEG, SZERETŐ.....	37
4.1. Nő-férfi viszonyok.....	37
4.2. Magyar Metoo filmek.....	41
4.2.1. Társadalmi hatás, #párbeszéd.....	42
4.2.2. Metoo és a magyar film.....	43
4.3. Nő-Nő viszonyok.....	49
5. NŐI UTAK.....	55
5.1. Konfliktustípusok.....	55
5.2. Célok, aktivitás.....	60
5.3. Végkifejlet, megoldás.....	67
5.4. Főszereplők fejlődési íve a cselekmény során.....	70
6. NŐFILMEK.....	76
6.1. Alkotói szándék - interjú elemzés.....	77
6.2. Összegzés.....	80
7. ÖSSZEFOGLALÁS ÉS EREDMÉNYEK.....	81
8. SAJÁT ALKOTÁS.....	86
8. 1. Korosztályos problémák, generációs film.....	88
8.2 A cselekmény és a karakterek alakulása a fejlesztés során.....	96
8.3. Klasszikus női szerepek, párkapcsolat.....	102
8.4. Kapcsolatok.....	104
8.5. Női test, női szemszög.....	105
9. BEFEJEZÉS.....	106
10. FILMOGRÁFIA.....	108
11. BIBLIOGRÁFIA.....	109
12. MELLÉKLETEK.....	114
12.1 Saját alkotás.....	114
12.2. Interjúk.....	116
12.3. A saját alkotás korábbi forgatókönyv és treatment változatai.....	126
13. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	127

1. BEVEZETÉS

Jelen doktori disszertációban a 2010 és 2020 között bemutatott, női főhőssel rendelkező magyar filmek főszereplőit elemzem. A kiválasztott filmek cselekménye a jelenben játszódik. A szűkítés oka kettős. Tizenkilenc film huszonnyolc női főszereplőjének részletes elemzését önmagában is kihívást jelent egy DLA dolgozat tartalmi és terjedelmi keretein belül tartani, illetve, elsődleges célom azt feltárni, hogy a kortárs magyar filmek milyen képet mutatnak a jelen kor nőjéről.

Kutatásom legfőbb kérdése, hogy a vizsgált női főszereplős magyar filmek az általuk közvetített nőképpel mennyiben éltetik a társadalmunkra jellemző hegemon maszkulinitást? Elemzésemmel arra keresem a választ, hogy az általam vizsgált filmek hogyan gondolkodnak a megjelenített (főhős)nőkről, milyen tulajdonságokkal és szerepkörökkel ruházzák fel őket, hogyan gondolkodnak kapcsolataikról, anyagi és karriert érintő sikereikről, milyen utat szánnak nekik, mik a kilátásaik? Kutatásom fontos kérdése továbbá, hogy a *Metoo* mozgalomnak mint a digitális feminizmus legelterjedtebb változatának társadalmi hatása tetten érhető-e a vizsgált filmek nőábrázolásában?

A korpusz behatárolásának fontos szempont volt, hogy a vizsgált filmek száma a kvantitatív módon történő elemzéssel se feszítsék szét egy DLA dolgozat terjedelmi határait, illetve, hogy az általam vizsgált nőalakok a jelen nőképet reprezentálják, minél közelebb legyenek a "mához". Mindemellett, fontos szempont volt, hogy az elemzéshez, az esetlegesen kirajzolódni látszó mintázatok tanulmányozásához esszenciális időbeli távlat is rendelkezésre álljon. A vizsgált időszak kijelölésénél elvettem a korábbi, intézményi alapú behatárolást, bár a dolgozat relevanciáját adja, hogy a 2010-től 2020-ig tartó évtized intézményi szempontból is fontos időszaknak mondható. Andy Vajna mint nemzeti filmipar megújításáért felelős kormánybiztos 2011-től, a Magyar Nemzeti Filmalap felállításával, az egész magyar filmfinanszírozási struktúrát megreformálta. Az addigi közalapítványi rendszert felváltotta egy centralizált, de átlátható, egyablakos támogatási szisztéma, amely több lépcsős döntési folyamaton keresztül, a forgatókönyv fejlesztéstől a forgalmazásig szorosan kísérte az alkotókat. Andy Vajna halála után, 2019-től a magyar filmtámogatási rendszer ismét gyökeres fordulatot vett, a Vajna korszak szimbolikusan is véget ért a Filmalap Magyar Nemzeti Filmintézetévé való átnevezésével. A korpusz behatárolása mégsem kizárólag a Filmalap támogatásához köthető, ugyanis a filmek gyártási támogatásának megítélése és a bemutatók között jelentős idő telik el,

így azok nem feltétlenül fedik le az intézmények fenállási időszakát. Ezen okok miatt az általam vizsgált időszak a 2010-től 2020-ig tartó egy évtized. Ugyanebben az időszakban nemzetközi szinten és Magyarországon is jelentős, a nők és a férfiak társadalmi viszonyrendszerét érintő hatások jelentek meg. A 2017-ben berobbant Metoo mozgalom lehetőséget adott az addigi társadalmi struktúra, a nők és férfiak közötti hatalmi egyenlőtlenségre épülő viszonyok és rendszerek újragondolására. Ennek lenyomatai Magyarországon is megjelentek intézményi szinten is. A valódi változás felé vezető út első lépése a meglévő nemek közötti egyenlőtlen uralmi viszonyokkal való szembesülés és tudatosítás. Elfogadva az állítást, miszerint a hegemon maszkulinitás rendszerének képviselői és fenntartói akár filmbéli karaktereken keresztül megjelenített példafigurák is lehetnek.¹ A kortárs magyar film női karaktereinek (példafiguráinak) és viszonyaiknak részletes elemzésével jelen dolgozat, reményeim szerint, a (változáshoz elengedhetetlen) tudatosítási folyamathoz járul hozzá.

A dolgozatban vizsgált filmek:

Pál Adrienn (Kocsis Ágnes, 2010)

Szinglik éjszakája (Sas Tamás, 2010)

Csak a szél (Fliegauf Bence, 2012)

Nejem, nőm, csajom (Szajki Péter, 2012)

Swing (Fazekas Csaba, 2014)

Free Entry (Kerékgyártó Yvonne, 2014)

Senki szigete (Török Ferenc, 2015)

Szerdai gyerekek (Horváth Lili, 2015)

Vikend (Mátyássy Áron, 2015)

Halj már meg (2016, Kamondi Zoltán)

Testről és lélekről (Enyedi Ildikó, 2017)

Nyitva (Nagypál Orsolya, 2018)

Egy nap (Szilágyi Zsófia, 2018)

Virágvölgy (Csuja László, 2018)

X - A rendszerből törölve (Ujj-Mészáros Károly, 2018)

Remélem legközelebb sikerül meghalnod :) (Schwechtje Mihály, 2019)²

Most van most (Szajki Péter, 2019)

¹ R.W. Connell.: *Masculinities*. UK Cambridge, Polity Press, 1995.77.

Connell gondolatmenetét folytatja tovább Hadas Miklós tanulmányában.

Hadas Miklós: *A hegemon maszkulinitás szociológiai konstrukciói*. Replika, 2009/69. 34.

² A továbbiakban *RLSM*.

Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre (Horvát Lili, 2020)³

Hab (Lakos Nóra, 2020)

Disszertációmban önálló fejezetben elemzem 2021-ben bemutatásra került, női főszereplős saját filmemet⁴, a doktori kutatásomhoz kapcsolódó alkotásomat is. *A legjobb dolgokon bőgni kell* című filmben Grosan Cristina rendező mellett forgatókönyvíróként és főszereplőként vettem részt. A film bemutatójára 2021-ben a Szarajevó Nemzetközi Filmfesztivál főversenyének keretében került sor. A film számos nemzetközi fesztiválon bemutatásra került, a 2021-es Boszporusz Nemzetközi Filmfesztiválon a “Legjobb színésznőnek” járó elismerést kaptam érte. Kutatásom személyes indíttatása is a film forgatókönyvének fejlesztéséhez kapcsolódik: színésznőként érdekelt, hogy az eddig kirajzolódni látszó tendenciák alapján milyen szerepek várhatnak rám pályám során, mennyire sokszínűek a kortárs magyar filmek által megjelenített női karakterek. *A legjobb dolgokon bőgni kell* forgatókönyvét és megtekintési linkjét a doktori dolgozathoz mellékletként csatolom, illetve külön fejezetben írok az alkotói folyamatról.

A doktori dolgozatom témájának interdiszciplináris jellege több irányt is megengedne a kutatásnak. Mivel ez egy művészeti doktori kutatás (DLA), a szociológiai és gender tudományos előképzettség híján, színészi és forgatókönyvírói szempontból, a karakterépítés kérdésein keresztül, tartomelemzés módszerével készítem a disszertációm. Vizsgálatomból kizárom a filmtechnikai és stiláris szempontokat, amelyekre önmagában egy doktori kutatást lehetne építeni. Elemzésemben nem foglalkozom a képi ábrázolás és a filmszerkesztés kifejező részeivel (vágás, beállítások, fényelés stb.), ahogy a gyártással sem. A doktori kutatásom felépítésében és a dolgozatban megjelenő elemzési szempontok kiválasztásában fontos inspirációként szolgáltak Margitházi Beja: *Rendszerváltás? Alapvetések a kortárs magyar film nőképéhez*⁵, *Felfelé a lejtőn*⁶ és Biró Emese: *A nők megjelenítése a Legjobb film Oscar díját 1970-2005 között elnyert filmekben*⁷ című munkái. Kutatásomban az említett

³ A továbbiakban *Felkészülés*.

⁴ *A legjobb dolgokon bőgni kell* (Grosan Cristina, 2021)

⁵ Margitházi Beja: *Rendszerváltás? Alapvetések a kortárs magyar film nőképéhez*. Korunk, 2019/6. 13-21.

⁶ Margitházi Beja: *Felfelé a lejtőn*. Metropolis, 2019/4. (<https://metropolis.org.hu/felfele-a-lejton>) Utolsó letöltés 2024.10.30.

⁷ Biró Emese: *A nők megjelenítése a Legjobb film Oscar díját 1970-2005 között elnyert filmekben*- PhD értekezés. Budapesti Corvinus Egyetem, 2008. ([A nők reprezentációja](#)) Utolsó letöltés 2024.10.30.

tanulmányokhoz és kutatásokhoz képest szűkebb időegységet átfogva és kisebb mintával dolgozom. Elemzésemben kizárólag a női főszereplőket elemzem. A főszereplő jelen disszertáció értelmezése szerint az a szereplő, aki szemszögéből látjuk a történetet, akiben a legnagyobb változás megy végbe a cselekmény során, aki konfliktusba kerül, megbomlik az egyensúlyi állapota, ezért cselekednie kell, erre motivált, így jut el a megoldásig. Ennek értelmében, elemzésemben nem jelentenek viszonyítási pontot az ugyanebben az időszakban készült férfi főszereplővel rendelkező filmek, ahogy a női mellékszereplők sem. Mivel a vizsgálatomba eső filmek kiválasztásánál több, ugyanebben az időszakban készült női főszereplős filmet is kizártam (nem foglalkozom történelmi filmekkel, illetve olyan alkotásokkal, amelyek stilizált, szürreális világban játszódnak), szempontjaim alapján az általam vizsgált időszakban készült férfi főszereplős filmek száma sem releváns, nem vonható le belőle következtetés. A vizsgálatot kvantitatív módon végzem, egzakt szempontok szerint. Az elemzéseim során a feminista filmkritika korai és kortárs képviselőinek (Laura Mulvey, Annette Kuhn, Hollósi Laura, Mari Ruti) fogalomrendszerét veszem át, ám az általuk használt patriarchátus helyett a Bob Connell által kidolgozott *hegemón maszkulinitás* kifejezést használom, amely (a patriarchátussal szemben) egy aktuálisan gyakorlott struktúrát jelent (amely legitimizálja és újratermelné azt a társadalmi viszonyrendszert, amelyben a férfi uralmi, a nő pedig alárendelt helyzetben van), és nem zárja ki a változás lehetőségét.⁸

Elemző fejezeteimet először táblázatban összegzem, majd részletesen kifejtem. A dolgozatomban egyes fejezeteit, a szereplők elemzését a főszereplőkre vonatkozó négy kérdés köré építem fel:

- Kik ők, honnan jönnek?
- Hogyan láttatják őket a filmekben?
- Hogyan viselkednek, milyen kapcsolatokat ápolnak?
- Mit csinálnak a cselekmény során?

Az első, NŐK ÉS HŐSÖK című fejezetben a „*Kik ők, honnan jöttek?*” kérdésre válaszolva a női főszereplők korát, társadalmi/vagyoni helyzetét és a filmekben megjelenő családi állapotukat elemzem. A fejezethez kapcsolódó hipotézisek:

1. A negyven év feletti nők alulreprezentáltak a vizsgált filmekben.
2. A családi állapot tekintetében felülreprezentáltak a párkapcsolatban élő nők, és a párkapcsolat szorosan összefügg a főszereplők konfliktusaival és céljaival is.

⁸ Connell i.m.77.

3. Alulreprezentáltak a nem párkapcsolat révén, hanem saját erőből tehetős, módosabb társadalmi réteghez tartozó női főszereplők.

A második, GYÖNYÖRŰ KONSTRUKCIÓK című fejezetben a “*Hogyan láttatják őket a filmekben?*” kérdést körbejárva, a vizsgált szereplőkre jellemző szépséget mint nőktől elvárt viselkedési formát elemzem. Emellett arra keresem a választ, hogy a protagonisták ábrázolására mennyire jellemző a férfitekintet (male gaze). A fejezethez kapcsolódó hipotézisek:

1. A vizsgált filmek a külső megjelenés szempontjából egységesen ábrázolják a főszereplő nőket, és alapvető feladatuknak tartják a szépséget.
2. Az elemzett filmek nőábrázolására jellemző a férfitekintet.

A harmadik, ANYA, FELESÉG, SZERETŐ című fejezetben a “*Hogyan viselkednek, milyen kapcsolatokat ápolnak?*” kérdés kapcsán a női főszereplők kapcsolatait vizsgálom. Külön alfejezetben elemzem az ellenkező nemmel, illetve a főhősnők nőkkel megjelenített kapcsolatait. Ebben a fejezetben elemzem továbbá a magyar “Metoo filmeket”.

A fejezethez kapcsolódó hipotézisek:

1. Felülreprezentáltak a romantikus férfi-női kapcsolatok, míg a főhősnők nőkkel való kapcsolatai alulreprezentáltak vagy másodlagosak. A hősnők romantikus kapcsolatai hatalmi szempontból nem kiegyenlítettek.
2. A Metoo mozgalom társadalmi hatása érzékelhető az általam vizsgált magyar filmek nőábrázolásában.

A negyedik, NŐI UTAK című fejezetben a “*Mit csinálnak a cselekmény során?*” kérdésre keresve választ, a női protagonisták kapcsán megjelenő konfliktustípusokat, a főszereplők céljait és aktivitásukat, a cselekmény során bejárt fejlődési ívüket, illetve a főszereplőket érintő végkifejletet elemzem.

A fejezethez kapcsolódó hipotézisek:

1. A vizsgált főszereplők jellemzően egy heteronormatív párkapcsolatban kiteljesedve élik meg a boldog végkifejletet.
2. Alulreprezentáltak a deviáns hősnők.

A dolgozat ötödik, NŐFILMEK című elemző fejezetében a Hollósi Laura szempontrendszer szerint nőfilmként definiált három film (*Pál Adrienn, Nyitva, Egy nap*) rendező-forgatókönyvíróival készített interjúk alapján, arra keresem a választ, hogy mennyiben tekinthető a három alkotás feminista filmnek.

A fejezethez kapcsolódó hipotézis:

1. A disszertációban vizsgált filmek közül három alkotás (*Pál Adrienn, Nyitva, Egy nap*) a feminista filmkritika szempontrendszer szerint feminista filmnek mondható.

A dolgozat hatodik fejezetében a doktori kutatásomhoz tartozó alkotásomat elemzem. *A legjobb dolgokon bőgni kell*-t az egyéb filmek elemzéséhez használ szempontok szerint vizsgálom, az alkotói folyamat alakulása és célkitűzései végigkövetésével. Saját alkotáshoz kapcsolódó hipotézis:

1. *A legjobb dologkon bőgni kell* megfelel a feminista film kritériumainak.

A doktori disszertációmát összegzéssel zárom.

2. NŐK ÉS HŐSÖK

A disszertáció első fejezetében három egzakt szempont alapján vizsgálom a női főszereplőket: életkor, társadalmi/vagyoni helyzet, családi állapot. Elemzésem legfontosabb kérdései a következők: Mely életkorban felülreprezentáltak a női főszereplők? Mely életkorú női protagonisták nincsenek jelen egyáltalán? Mely vagyoni helyzetben ábrázolják az általam vizsgált filmek a nőket? Mely családi állapot jellemző a vizsgált főhősökre?

2.1. Életkor

<i>14-20</i>	<i>20-25</i>	<i>25-30</i>	<i>30-35</i>	<i>35-40</i>	<i>40-45</i>	<i>50-55</i>
Csak a szél (1)	Senki szigete	Testről és lélekről	Most van most	Csak a szél (1)	X- A rendszerből törölve	Halj már meg
Free Entry	Szerdai gyerek	Nejem, nőm, csajom (1)	Nejem, nőm, csajom (1)	Nejem, nőm, csajom (2)		Swing (1)
RLSM	Swing (1)	Szinglik éjszakája (4)	Swing (1)	Egy nap		
Virágvölgy		Pál Adrienn	Nyitva	Felkészülés		
				Hab		
				Vikend		

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

A vizsgált filmek női főszereplői között életkorukat tekintve, a 35-40 éves és a 20-25 éves korosztály képviselteti magát legerősebben, a főszereplők fele ezekből a korosztályokból való. A második legjellemzőbb korosztály a 14-20 és a 30-35 év közöttiek csoportja. Alulreprezentáltak tekinthető a 50-55 éves korosztály, mely korcsoportokból összesen két női főszereplő jelenik meg. A 40-45 év közöttiek korosztályából egy női főszereplővel rendelkező film készült a vizsgált tíz év során. A 14 éves kor alatti és az 55 éves kor feletti női főszereplők hiányoznak az általam vizsgált filmekből.

A 14-20 éves korosztályhoz tartozó női főszereplőknél korosztályos jellemzőként említhető az érzelmi kiszolgáltatottság, a biztonság hiánya, és egyetlen kivételtől eltekintve (*RLSM*) az egzisztenciális bizonytalanság. Míg életkoruk okán, az ebbe a korosztályba tartozó főszereplők többsége (*Csak a szél (1)*, *Free Entry*, *RLSM*) diák, ezen filmek közül csak egy (*RLSM*) játszódik iskolai közegben.

Három korosztályhoz (20-25, 25-30, 30-35) tartozó női főszereplők életkora a cselekmény során nem problematizált, és egyetlen kivételtől eltekintve (*Most van most*), nem jelenik meg diszkurzív módon. A vizsgált filmek alapján a 20-25 és a 25-30 éves korosztályhoz tartozó főszereplők társadalmi- és élethelyzeti sokszínűsége miatt nem állapítható meg korosztályos jellemző. A 25-30 30-35 éves korosztályhoz tartozó főszereplők korosztályos jellemzője a párkeresési-szerelmi krízis, de életkoruk ebben nem kiemelt tényező, a dialógok szintjén sem jelenik meg.

A felülreprezentált 35-40 éves korosztály jellemzője a magánéleti krízis. A vizsgált filmek tekintetében a magánéleti krízis két csoportra bontható: házassági-párkapcsolati (*Nejem, nőm csajom, Egy nap, Vikend*) és párkeresési válságra (*Nejem, nőm, csajom, Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre, Hab*). Egyik csoportba sem illeszthető a *Csak a szél* ehhez a korosztályhoz tartozó női főszereplője, Mari (Toldi Katalin), akinek a társadalmi kirekesztettségéből fakadó egzisztenciális fenyegetettség határozza meg a filmben bemutatott utolsó napját. Az életkor egyik esetben sem problematizált, ugyanakkor a *Hab* esetében a főszereplő életkorával és - ezzel összefüggésben - családi helyzetével kapcsolatos társadalmi elvárások (házasságkötés, gyermekvállalás) dramaturgiai funkciót látnak el a filmben.

A 40-45 éves korosztályhoz tartozó (egyetlen) főszereplőre is jellemző a válság, ami az élete összes színterén megjelenik: az *X - A rendszerből törölve* főszereplője, Éva (Balsai Móni) nyomozóként a munkahelyén, egyedülálló szülőként tinédzser lányával való viszonyában, özvegyként a romantikus viszonyra alakuló kollegiális kapcsolatában.

Az 50-55 év közötti női főszereplők életkora a cselekmény során problematizált és diszkurzív módon is megjelenik. A *Halj már meg* című alkotás cselekménye szorosan összefügg az elmúlással és az idővel. Pócsné (Kováts Adél) nemrégiben elhunyt férje titkos életét tárja fel egy bűnügybe keveredve, melynek során nem csak házasságuk élethazugságával, de saját múlandóságával is szembesül. A *Swing* szintén ebbe a korcsoportba tartozó főszereplőjének, Ritának (Csákányi Eszter) kora házassági válsága folyamánként válik problematizálttá, mikor férje (Csuja Imre) a cselekmény elején lebukik fiatal szeretőjével (Borbély Alexandra). A cselekmény és Rita történetének alakulása szempontjából fontos részlet, hogy középkorú férje egy nála jóval fiatalabb, húszas éveiben járó nővel kezd viszonyt, így Ritának nem csak a kapcsolati krízissel kell szembesülnie, de a női öregedés megítélésének problémájával is a hegemon maszkulinitás világában.

Az általam vizsgált filmek által közvetített nőkép feltárása során fontos szempont a megjelenített nők életkora, illetve, annak vizsgálata, hogy milyen mértékben és hogyan teszik láthatóvá az idősebb nőket. Elmondható, hogy a magyar filmben alulreprezentáltak a negyven év feletti nők. A feminista filmkritika népszerű témája a nőket érintő ageizmus a filmekben. A megjelenített életkor tanulmányozása során két alapvető kérdést kell körbejárni: milyen mértékben vannak jelen az idősebb korosztály képviselői, és akik jelen vannak, miképpen vannak ábrázolva. Bazzini és szerzőtársai,⁹ az 1940-1980 közötti filmek női szereplőiről készült tanulmányának alapkövetkeztetése, hogy a vizsgált filmek által közvetített üzenet az, hogy a nőket mindenekelőtt fiatalságuk és szépségük miatt értékelik, ezen üzenet közvetítésének másik módja pedig az, hogy az életkort a nők negatív tulajdonságaival hozzák összefüggésbe. Ezt az állítást négy szempont alapján vizsgálták:

1. *Negatív reprezentáció.* Mennyiben igaz a feltételezés, hogy idősebb nőket negatív tulajdonságokkal ábrázolnak? Milyen az életkor kapcsolata a negatív személyiségjegyekkel? Az idősebb nők megjelenítéséhez milyen negatív tulajdonságokat (barátságtalanság, alacsonyabb intelligencia, kevesebb "jószág") kapcsolhatóak?
2. *Fizikai vonzerő.*
3. *Romantikus és szexuális aktivitás.*
4. *Jólét.* Milyen kapcsolat van a filmekben a gazdagság és az életkor között? Mennyiben különbözik ez férfiak és a nők esetében, elfogadva azt az állítást,

⁹ D. G. Bazzini - W. D. McIntosh - S.M. Smith- S. Cook- C. Harris.: *The aging woman in popular film: Underrepresented, unattractive, unfriendly, and unintelligent.* Sex Roles: A Journal of Research, 1997/April 531-543.

hogyan a gazdagság pozitív tulajdonság, amelyet gyakran az intelligenciával és a kompetenciával társítanak?¹⁰

A fent említett szempontrendszer szerint vizsgálva a két legidősebb főhősnőt, elmondható, hogy sem a *Swing*, sem a *Halj már meg* nem társít negatív tulajdonságot az idősebb protagonistákhoz. Bár Rita (*Swing*) karaktere naivnak mondható, és (mivel eddig férje kérésére nem dolgozott) szakmai sikereket sem tud felmutatni, mindez nincs kapcsolatban intellektuális képességeivel. Rita, bár komikus karakter, talpraesett nőként jelenik meg a cselekmény során, akinek megvan a magához való esze, és aki életében először kerül olyan helyzetbe, hogy egyedül kell helytállnia, amely akadályt sikerrel veszi. Ugyancsak elmondható, hogy Rita kedves, jóindulatú személyként jelenik meg, aki a társaságon belül nem okoz feszültséget, inkább oldani próbálja kollégái konfliktusait. Döntései nem kérdőjelezhetők meg morálisan. Mindkét vizsgált középkorú karakterről elmondható, hogy a megcsalt feleség státuszában áldozatiságuk jelenik meg a filmekben, a hozzájuk legközelebb álló/állt férfival szemben erkölcsi győztesként vannak jelen. A *Halj már meg*-ben Pócsné karaktere hidegebb, fegyelmezettebb jelenség Ritánál, viszont hozzá hasonlóan, az ő intellektuális képessége sem megkérdőjelezhető. Ritához hasonlóan Pócsné is helytáll új élethelyzetében, a férje halála után sorra napvilágot látó hazugságokat és abból adódó váratlan helyzeteket, akadályokat sikerrel veszi. Pócsné nem mondható naivnak, de férje párhuzamos életéről neki sem volt tudomása, ami inkább elhunyt férje kivételes rafináltságáról árulkodik.

Fizikai vonzerő kérdésében elmondható, hogy Rita karakterfejlődésének fontos szelete, hogy elkezd értékelni magát mint nőt. Fizikai megjelenése többször gúny tárgya, és saját magáról is kritikusan, iróniával beszél, illetve az is egyértelmű, hogy a másik két kolléganője mellett, koránál fogva sem rúg labdába a férfiaknál. Intimitással kapcsolatos vágyai azonban a párbeszéd szintjén is megjelennek kifakadásában, és a történet végén Rita a nőiség terén is győzedelmeskedik, mikor hűtlen férje visszakönyörgi magát hozzá. Az újradefiniálás jelensége Pócsnénál is megjelenik. Pócsné fizikai vonzereje egészen más, mint Ritáé. Pócsné ránézésre is szabályos és szikár jelenség, aki nem hagyta el magát, a nyitójelenetek egyikében mégis elkeseredetten és kritikusan szemléli meztelen testét a tükörben, miközben arra próbál rájönni, hogy miért nem volt elég nem rég elvesztett férjének. Pócsné viszonya az idő múlásához, illetve saját öregedő testéhez tehát fontos motívuma a filmnek. Abban azonban különbözik a két nő története, hogy (Rita férjével ellentétben) Pócs

¹⁰ Bazzini- McIntosh- Smith- Cook- Harris i.m. 531.

szeretője szinte egykorú Pócsnéval, így a cselekményt hajtó konfliktus során Pócsné nőiességének megkérdőjelezése nem az életkorán és az öregedésen alapszik. Illetve, Ritához hasonlóan, Pócsnénál is megfigyelhető a hirtelen jött függetlenségben való újjászületés, férje alvilági ügyleteinek elsimítása után egy magabiztos, életre való nőként jelenik meg.

Anyagi növekedés jelen van Rita karakterénél, de ez a gyarapodás nem a klasszikus, korhoz köthető pénzügyi megérkezés és biztonság. Rita a cselekmény során az eltartott feleség státuszából kilépve hosszú évtizedek után önálló karrierbe kezd, és saját keresetre tesz szert, ami anyagilag és az önállóság tekintetében is jelentős előrelépésnek mondható.

Elemzésem során a filmek műfajáról később értekezem részletesebben. A főszereplők életkora kapcsán kiemelendőnek gondolom azonban, hogy a vígjátékok főszereplői között találhatóak meg a középkorú főhősnők, akiknek kora is a komikum egyik forrása. A nők életkora, a női öregedés mint téma a vizsgált filmek között a drámáknál nem jelenik meg, ehhez a kérdéskörhöz tehát jellemzően humor és (ön)íronia kapcsolódik a filmek vizsgálata alapján.

Összefoglalólag elmondható, hogy alulreprezentáltak a negyven éves kor feletti női főszereplők, ötvenöt éves kor fölött pedig nincsenek jelen. Annak vizsgálata, hogy a mellékszereplők között nagyobb mértékű-e a jelenlétük, és ha igen, ők hogyan vannak ábrázolva, egy külön disszertáció lenne, így ezzel a szemponttal jelen kutatásban nem foglalkozom. Fontos eredménynek látszik, hogy a megjelenített középkorú női főhősökhöz nem társulnak negatív tulajdonságok, amelyben valószínűsíthetően szerepet játszik főszereplő mivoltuk, amely önmagában megköveteli az azonosulás lehetőségét.

2.2 Családi állapot

Házas	Élettársi kapcsolat	Kapcsolat	Egyedülálló	Elvált	Özvegy	Jegyes	Szerető
Nejem, nőm, csajom (2)		Szerdai gyerek	Virág völgy	Szinglik éjszakája (1)	X- A rendszerből törölve	Most van most	Hab
Swing (1)		Nejem, nőm, csajom (1)	Testről és lélekről		Halj már meg	Szinglik éjszakája (1)	Vikend
Egy nap		Vikend	RLSM				
Csak a szél (1)			Swing (2)				
Nyitva			Szinglik éjszakája (3)				
Pál Adrienn			Free entry				
			Hab				
			Felkészülés				
			Nejem, nőm, csajom (1)				
			Senki szigete				
			Csak a szél (1)				

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

A vizsgált filmek hősnőinek fele egyedülálló, negyede házas. Alulreprezentáltak mondhatjuk a párkapcsolatban élő, vagy özvegy hősnők, elenyésző mértékben vannak jelen eljegyzett vagy szeretői kapcsolatban élő főhősök. A főszereplők hatoda anyai szerepet is betölt, akiknek fele egyedül neveli a gyermekét. Az általam vizsgált filmek között nincs olyan alkotás, amely főszereplője bejegyzett élettársi kapcsolatban élő lenne. A családi helyzettel szoros összefüggésben vannak a filmek által reprezentált konfliktustípusok.

A vizsgált filmek egyedülálló főszereplőinek családi állapota három film főszereplőjének kivételével (*Testről és lélekről*, *Csak a szél (1)*, *Virágvölgy*) problematizált, ami a főszereplők által a dialógok szintjén is megjelenik. Három olyan alkotás van (*Csak a szél (1)*, *Virágvölgy*, *Szinglik éjszakája (3)*), melynek egyedülálló női főszereplőjének nem okoz problémát családi állapota, konfliktusai nem e kérdéskör köré épülnek, és nem is történik abban változás a cselekmény során.

A vizsgált filmek párkapcsolatban élő női főszereplőinek kapcsolata mindhárom esetben problematizált. Ennek oka a filmekben eltérő: míg a *Szerdai gyerek* női főszereplője, Maja (Vécsei Kinga) abuzív kapcsolatban él barátjával, melyből menekülni akar, addig a *Nejem, nőm, csajom* biztos párkapcsolatban élő főszereplője, Szilvi (Lovas Rozi) az elköteleződés hivatalos megerősítését, a házasságot erőlteti párjára, aki annak ellenállni látszik. A *Vikend* főszereplője, Márta (Gryllus Dorka), bár párkapcsolatban él Lacival (Simon Kornél), közben szeretői viszonyt ápol közös munkatársukkal, Istvánnal (Lengyel Tamás), mely kapcsolat leleplezésre kerül, Márta morálisan megkérdőjelezhető szakmai döntéseivel együtt a cselekmény során. Bár sokáig a néző számára is úgy tűnik, hogy a domináns, a párkapcsolatában kifejezetten abuzív attitűdöt képviselő Márta mozgatja kapcsolataiban a szálakat, a történet végére párkapcsolati és szakmai hazugságai kis híján az életébe kerülnek, amikor kiderül, hogy az őt körülvevő férfiak összefogtak ellene.

A vizsgált filmek házasságban élő női főszereplőinek családi állapota, egyetlen kivételtől eltekintve problematizált, ami dialógokban is megjelenik. A házasságot érintő legnagyobb fenyegetést, egy alkotás kivételével (*Csak a szél*), minden esetben a hűtlenség szolgálja. A *Csak a szél* házasságban élő női főszereplője, Mari, e tekintetben azért képez kivételt, mert az egy nap alatt játszódó cselekmény során nem jelennek meg együtt férjével (annak külföldön tartózkodása miatt), és kapcsolatukról nem is esik szó. Hiába házasok, Mari egyedülálló szülőként, egyedüli családfenntartóként jelenik meg a film során. A *Swing* című filmben a házasság komoly veszélybe kerül: Rita a cselekmény elején elhagyja férjét, annak hűtlensége miatt. Szintén megjelenik a házastársi hűtlenség a *Nejem, nőm, csajom* két női főszereplőjénél. Flóra (Tompos Kátya) férjének félrelépését követően (többek közt a pár

mélyen vallásos világnézete miatt) nem kerül veszélybe házasságuk, míg Vera (Gubik Ági) hűtlenségét, amelyből kisfia született, férje megbocsátja neki. A korábbi, feldolgozatlan hűtlenség motívuma az *Egy nap* című alkotásban is megjelenik. A film főszereplője, Anna (Szamosi Zsófi) három gyermekes, dolgozó nőként próbálja egyben tartani házasságát, miközben gyerekei különóráit koordinálja és a család egzisztenciális problémái is nyomasztják. Férjének, Szabolcsnak (Füredi Leó) Anna tudtával, egy közös barátnőjükkal van lezáratlan viszonya. Bár a házasságtörés miatt egyikük sem lép ki a kapcsolatból, a cselekmény végén a házassági krízis megoldatlan marad, a család jövőjét illető kérdések nyitva maradnak. A már taglalt *Halj már meg* című alkotásban a hűtlenség motívumára épül a cselekmény, Pócsné férje halála után szembesül annak titkos párhuzamos életével és kapcsolatával, aminek útján nyomozásba kezd. A filmekben a hűtlenséget két eset kivételével (*Nejem, nőm, csajom*- Vera, *Vikend*) a férfiak követik el a megjelenített kapcsolatokban, míg a nők nem kerülnek ilyesfajta kísértés közelébe. A *Pál Adrienn* főszereplője, Piroska (Gábor Éva) az egyetlen a vizsgált főszereplők között, akiből férje hűtlensége, majd a házasság felbontása semmilyen érzelmet nem vált ki, a főszereplő életében a párkapcsolata nem bír tétellel. A cselekmény során, a teljes apátiából ébredő Piroska, ahogy a munkahelyén magányos, kilenc éve tartó párkapcsolatában is egyedül van. Ahogy a munkahelyén, úgy vőlegénye, Kálmán (Znamenák István) mellett is láthatatlanul, szellemként bolyong. Bár a barátnő Mártát leszámítva, Kálmán Piroska biztos pontja az életben (más családtagjáról nem tudunk), kapcsolatukban semmi intimitás nincs, a film során nem érnek egymáshoz, a „becketti párbeszéddek”¹¹ („*Negyvenet termékenyítettünk meg.*”, „*Ma ketten haltak meg.*”) is csak a kettejük között tátongó űrt, és Piroska végtelen társas magányát erősítik. Áthidalhatatlan távolságuk szimbóluma, hogy míg Piroska foglalkozása a halálhoz kapcsolatos, hiszen az elfekvőből már senki nem megy haza, addig a férfi foglalkozása az állatok megtermékenyítésével éppen az élethez köthető. A teljesen élettelen és kiüresedett kapcsolatnak köszönhetően, Piroska akkor sem mutat semmilyen érzelmet, mikor férje egy hangüzenetben tudatja vele, hogy elhagyja. Az elhagyatással együtt kel életre Piroska, mikor egy kórházi beteg kapcsán eszébe jut régi barátnője, és ennek okán kutatásba kezd. Rendhagyó módon jelenik meg a hűtlenség kérdése a *Nyitva* című filmben, amely a nyitott kapcsolat (ethical non monogamy) kérdését, egy párkapcsolat monogámián túlmutató lehetőségeit tematizálja. A *Nyitva* főszereplője, Fanni (Radnay Csilla) hat éve tartó párkapcsolata kihűlni látszik, és mikor mindkét félben felsejlik a vágy harmadik fél iránt, úgy

¹¹ Urecky Eszter: A hiány neve. Terek és testek a Pál Adrienn című filmben. *Prizma*, 2013/10. 70-79.

döntenek, hogy együtt, kettejük szövetségét megtartva, közös szabályokat felállítva kinyitják kapcsolatukat. Ebben az értelemben a film cselekményében és a főszereplő pár történetében központi szerepet játszik a hűtlenség mint elkerülendő cselekedet. A megcsalás aktusától, és az abból esetlegesen bekövetkező szakítástól való félelem szolgál triggerként a kapcsolat kinyitására, és ezzel a konfliktus elindítására. A cselekmény során mindketten létesítenek a házastársukon kívül szexuális kapcsolatot másik személlyel, ám ez ebben a felállásban nem értelmezhető megcsalásként, hanem a kapcsolatuk fejlődésének egy állomását jelenti. A filmben ugyanakkor felsejlik a korábbi megcsalás kérdése, mikor Fanni, a film egy drámai csúcspontján, a buszon utazó emberek szeme láttára vágja Bálint (Kovács Lehel) fejéhez, hogy korábban megcsalta őt. Mivel a cselekmény ezen pontjára, már minden szempontból krízisbe kerül a kapcsolatuk, időszakos szakításukra nem ez szolgáltat okot, ahogy később sem kerül elő köztük a korábbi hűtlenség kérdése.

A vizsgált filmek özvegy női főszereplőinek családi állapota mindkét esetben problematizált és a dialógokban is megjelenik. Mindkét alkotás cselekményének központi eleme, mozgatórugója a házastárs elvesztése. Az *X - A rendszerből törölve* című film főhőse, Éva (Balsai Móni) férje több, mint másfél évtizeddel ezelőtti halálának kétes körülményeire derít fényt, míg a *Halj már meg* főszereplője, Pócsné közelmúltban elvesztett férje, több évtizedes titkos életét kutatja fel a történet során. Fontos különbség a két nő veszteségének megélésében, hogy míg Éva (*X- a rendszerből törölve*) élete férje halála után összeomlott, Pócsné a veszteség okán aktivizálódik, magára eszmélése, mintha éppen férje halálával indulna el. A korábban nyomozói tehetségéről híres Éva, férje halála után több, mint egy évtizedig a munkahelyén sem tud teljesíteni, egyetlen lányával pedig viharos a kapcsolata, amiről nem lehet tudni, hogy a lány életkori sajátosságai okán nehezített, vagy Éva lánya súlyosan depresszív anyja állapotára reagál a maga módján.

A vizsgált filmek között a *Most van most*, a *Senki szigete* és a *Szinglik éjszakája* című alkotás (egyik) főszereplője van menyasszony státuszban a cselekmény során. A családi állapot mindhárom esetben problematizált és diszkurzív módon is megjelenik. A *Most van mostban* a történet fókuszja mégsem a kapcsolaton, hanem a női főszereplő válságán, majd a szerelmi road movie folyamán Szilvi (Tompos Kátya) és segítője, Petya (Mohai Tamás) között kialakuló új románc kibontakozásán van. A filmben villanásnyira jelenik csak meg az oltárnál faképnél hagyott vőlegény, kapcsolatukról érdemi információ nem hangzik el. A *Szinglik éjszakája* cselekményében központi szerepet játszik a jegyesség utolsó fázisa, a film az esküvőt megelőző napokban játszódik, a konfliktus középpontjában pedig egyfelől a jeggyűrű, másfelől a hamarosan bekövetkező házasság áll. A cselekmény során a négy

barátnő, Juli (Hámori Gabriella) rendkívül drága jegygyűrűje miatt kerül bonyodalomban, mikor a maffiózó Zsé (Seress Zoltán) emberével elraboltatja azt, ám a véletlennek köszönhetően, a gyűrűvel együtt Juli barátnői is fogságba esnek. A filmben másfelől a házasság mint aktus a főszereplő nők közötti konfliktus magja, hiszen Juli és barátnői évekkel ezelőtt megfogadták egymásnak, hogy -Edit (Sárközi-Nagy Ilona) válásából okulva- soha nem mennek férjhez. (“*A házasság kicsi öröm, de nagy macera.*”) A négyük között lévő ellentét éppen abból indul ki, hogy Juli, a fogadalmat megszegve, megházasodik. A konfliktus megoldásában fontos szerepet játszik, mikor Editben feloldódik a válása óta magával cipelt trauma, és elfogadja, hogy nem a házasság intézményével, hanem bántalmazó exférjével van valójában gondja.

A vizsgált főszereplők közül a *Hab* és a *Vikend* című alkotás főszereplője van szeretői státuszban. Családi állapotuk a cselekmény alatt végig problematizált és a filmben megjelenő magánéleti konfliktusok egyik alappillére. Dóra (Kerekes Vica, *Hab*) jellemfejlődésének sarkalatos pontja, hogy a cselekmény során kilép a szeretői státuszából, és megtalálja a számára megfelelő harmonikus kapcsolathoz partnerét, Marci (Mátray László) személyében. Fontos különbség a két film főhőse között, hogy míg Dóra számára a szeretői státusz kényelmetlen és megalázó, amiből érzelmei ellenére szabadulni akar, addig Márta meglévő párkapcsolata mellett tart titokban szeretőt, amelynek kereteit sokáig úgy tűnik, ő szabja meg a férfiak kárára. Márta szeretői státusa a végkifejletében is fontos szerepet játszik, amikor kiderül, hogy nő szeretője és párja is ellene fordul.

A női főszereplők családi állapota kapcsán fontos megemlíteni, hogy amellett, hogy felülreprezentáltak az egyedülálló hösnők, a vizsgált filmek főszereplői között nincs nem heteroszexuális párkapcsolatban élő nő, nem jelenik meg örökbefogadó szülő, és nincs jelen egyetlen szivárványcsalád sem. Annak kérdését, hogy a főszereplők családi helyzete milyen összefüggésben van a cselekmény során megjelenő konfliktusaikkal, illetve meghatározza-e a főhősök céljait, a *Konfliktustípusok*, illetve a *Célok és aktivitás* alfejezetekben vizsgálom bővebben.

2.3. Társadalmi/vagyoni helyzet

Alsó osztály	Alsó középosztály	Közép-osztály	Felső osztály	Problematizált	Magától értetődik	Családi háttér határozza meg	Maga teremti elő	Kisebbséghez tartozó
Virágvölgy	X- A rendszerből törölve	Testről és lélekről	Swing	X-A rendszerből törölve	Virágvölgy	Szerdai gyerekek	X- A rendszerből törölve	Csak a szél (2)
Szerdai gyerekek	Swing (1)	Swing (1)	Felkészü-lés	Szerdai gyerekek	Testről és lélekről	Csak a szél		
Csak a szél (2)		RLSM	Szinglik éjszakája (4)	Swing (1)		RLSM	Egy nap	
		Free Entry (2)	Vikend	Csak a szél		Free Entry	Nejem, nőm, csajom (4)	
		Egy nap		Egy nap			Felkészülés	
		Nejem, nőm, csajom (4)					Hab	
		Hab		Hab			Csak a szél	
		Most van most		Felkészü-lés				
		Senki						

		szigete						
		Halj már meg						
		Nyitva						
		Pál Adrienn						

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

A vizsgált filmekben, társadalmi és vagyoni helyzet tekintetében leggyakrabban a középosztály jelenik meg. A középosztályhoz való tartozás egzisztenciális körülményei széles skálán mozognak, a mindennapi anyagi nehézségektől a kényelmes, megélhetéssel kapcsolatos szorongás nélküli életszínvonalig. A vizsgált főszereplők többségénél a középosztályhoz való tartozás nem problematizált, nem jelennek meg diszkurzív módon egzisztenciális problémák.

Ezek közül három filmben (*X - A rendszerből törölve*, *Hab*, *Egy nap*) mutatkozik meg párbeszédék szintjén is a női főszereplő lakás- és egyéb hitelátvállalással, valamint a törlesztéssel kapcsolatos nehézsége. A *Swing* című alkotás három főszereplője közül kettő sorolható a középosztályhoz. Az egzisztenciális bizonytalanság mindkettejüket érinti, bár hátterük különböző. Kati (Ónodi Eszter) egyedülálló szülőként alkalmi munkákból tartja el kisfiát, és a történet szerint munkakeresőként, kiszolgáltatott és feszültségekkel teli anyagi helyzetből csöppen a hakenzenészek csillogó világába. Fiatal kollégája, Angéla (Törőcsik Franciska) viszont önként dönt arról, hogy kilép az anyagi biztonságot adó szülői támogatásból, valamint a pályakezdő óvónői állásából, és önálló életet kezd. Anyagi javaikat mindketten maguk teremtik elő, azonban míg Angélának ez az élethelyzet saját döntése, Katinak nincs más választása.

A fiatalkorú középosztálybeli főszereplőknél a társadalmi, vagyoni helyzet nem problematizált. A *Free Entry* szereplőinek elsődleges célja, hogy a fesztivál idejére pénzt szerezzenek, de ez inkább kapcsolódik a kamaszkori határfeszítéshez és szabadságvágyhoz, mint a megélhetéssel kapcsolatos problémákhoz. Ruházatukon, használati eszközeiken látható, hogy átlagos anyagi háttérrel rendelkező családból jönnek, ám a mindennapi élethez szükséges források előállítása korukból adódóan még nem az ő felelősségük. Ugyanez a jelenség figyelhető meg a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) című alkotás főszereplőjével kapcsolatban. Eszter (Herr Szilvia) problémái között nem szerepelnek az anyagi körülményei, a szobája felszereltségéből, elektronikus eszközeiből mégis következtetni lehet a családja átlagos vagyoni helyzetére.

A vizsgált filmek közül három alkotás (*Virágvölgy*, *Szerdai gyerek*, *Csak a szél*) főszereplője tartozik alsó társadalmi osztályhoz, közülük hárman (*Szerdai gyerek*, *Csak a szél* mindkét női főszereplője) mélyszegénységből jönnek. A *Szerdai gyerek* című filmben, Maja társadalmi helyzete a családi háttéréből adódik. Egykori állami gondozottként a történet elején takarítói munkát végez, célja olyan egzisztenciális helyzet megteremtése, ami alkalmassá teszi arra, hogy állami gondozásban élő kisfiát magához vegye. A *Csak a szél* női

főszereplőinek társadalmi osztályhoz való tartozása is családi háttérből fakad. Falusi, szegény, roma származású, egyedüli (jelenlévő) szülőként, Mari közmunkából és takarítói fizetésből próbálja eltartani két iskolás korú gyermekét és idősebb édesapját. Az előrelépésre egyetlen perspektíva látszik: amint lehet, az egész család követi a családfőt Torontóba. Lányának, az iskolás Annának (Lendvai Gyöngyi) nem csak a környéken dúló, rasszista támadások miatti félelem nehezíti az életét: áram híján lakhatási körülményei nem teszik lehetővé az otthoni tanulást.

A módos társadalmi réteg négy filmben (*Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre*, *Swing*, *Szinglik éjszakája*, *Vikend*) jelenik meg. A társadalmi, vagyoni helyzet mindhárom alkotásban megjelenik diszkurzív módon is. A *Vikend* főszereplőjéről, Mártáról elhangzik, hogy pályája során sikerült a mélyszegénységből kitörnie és felemelkednie, mikor Laci a szemére veti, hogy „*a hátán mászott fel*”. Márta jogilag megkérdőjelezhető üzleteivel, háttéralkui során milliós tételek fölött dönt, a cselekmény szerint a felső osztályhoz tartozik, amit használati eszközei is igazolnak. A *Szinglik éjszakája* szereplőinek természetes a jólét, amit a feltételezhető keresetük mellett családi háttérük is biztosít. Módos helyzetük (amelyre ruháik, gépjárművek és otthonaik alapján következtetni lehet) nem mutat összefüggést a filmben megjelenített foglalkozásukkal: Juli lovas sportoló, testvére, Zsófi (Gallusz Nikolett) szobrászművész, Edit testőr, Adri (Szávai Viktória) pedig gasztronómiai műsort vezet a televízióban. A fiatalokra megteremtett fényűző életmódra egyik foglalkozás sem jelent garanciát, a történet során pedig semmi nem derül ki szakmai sikerességükről. Esetükben az anyagi jólét magától értetődő, és az sem viseli meg őket különösebben, mikor úgy tűnik, hogy a vagyonokat érő jegygyűrűt elveszítették.

A *Swing* című filmben Rita eltartottként, férje jogán tartozik a módos társadalmi réteghez. A *Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre* című alkotás szakmailag és anyagilag is elismert főszereplője, Márta (Stork Natasa) saját erejéből lett sikeres sebész Kanadában. A cselekmény szerint a megérdemelt jólétet eldobva tér haza a hirtelen jött szerelem kedvéért. Az, hogy egy külföldön is elismert női sebészt Magyarországon milyen szakmai és anyagi körülmények várnak, társadalomkritikaként is értelmezhető. A film során többször elhangzik, hogy Márta szakmai elismertséget és anyagi jólétet cserél - a szerelem miatt - a kórházhoz közel eső, kopott albérletre és nem sok kihívással kecsegtető szakmai feladatokra, melyek esetében egyértelműen visszalépésnek tűnnek. Az orvostársadalom erősen hierarchikus, a hegemon maszkulinitás rendszerét erősítő felépítésének kiemelése dramaturgiai fordulópontokban is szerepet játszik. Márta szerelme, Drexler János (Bodó Viktor) akkor figyel fel először a nőre, mikor az meglepő módon egy magasan elismert, férfi

kollégát szakmailag figyelmeztet, kritizál egy rendkívül összetett műtét közben. A *Swing* című film tehetős női főszereplője, Rita, eltartott, korábban férje presszionálására az önmegvalósítást és a saját egzisztenciát cserélte jólétre a történet szerint. Rita karaktere a cselekmény során nem csak először szembesül az anyagi függetlenséggel járó szabadsággal és felelősséggel, de több évtizede tartó házasságában kivívja a munkához való jogot is.

A főszereplők között megjelenő szakmák tekintetében elmondható, hogy a szolgáltatói szektorhoz köthető szakmával rendelkezik a főhősök körülbelül egyötöde (*Szerdai gyerek, Hab, Senki szigete, Csak a szél (1), Szinglik éjszakája (1)*). Klasszikus értelmiségi munkakörrel a vizsgált főhősök kicsit több, mint tizede bír (*Felkészülés, Egy nap, Nejem, nőm csajom (1)*). Ugyanilyen arányban jelenik meg tanulói munkakör a vizsgált főhősök között (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod :), Free Entry, Csak a szél*). Ahogy szórakoztatóiparhoz köthető szakmák (*Nejem, nőm, csajom, Swing, Szinglik éjszakája (1)*) is ugyanilyen arányban vannak jelen. Két főhős végez adminisztratív munkakörhöz köthető szakmát (*Most van most, Nyitva*). Egyetlen főhős végez az egészségügyhöz köthető ápolói tevékenységet (*Pál Adrienn*), és egyetlen alkotóművész jelenik meg a főhősök között (*Szinglik éjszakája (1)*), ahogy egyetlen főhős tűnik fel a sport világából (*Szinglik éjszakája (1)*) is. Klasszikus vezető pozícióban egyetlen főszereplőt láthatunk (*Hab*), saját vállalkozása tulajdonosa és egyedüli alkalmazottjaként.

A társadalmi osztályok között tehát felülreprezentáltak mondhatjuk a fehér, középosztálybeli, negyven év alatti nőket. Az elmúlt tíz év női főszereplői közt alulreprezentáltak a kisebbséghez tartozó nők. Egyetlen általam vizsgált film főhőse tartozik hazai roma kisebbséghez (*Csak a szél*). Az, hogy a vizsgált protagonisták között felülreprezentáltak mondhatóak a középosztályhoz tartozó nők, összefüggésbe hozható a későbbi alfejezetben taglalt konfliktustípusok között megmutatkozó arányokkal. Mivel a vizsgált főhősök leggyakoribb konfliktusai magánéleti jellegűek, fókuszuk a szerelem-párkeresés-párkapcsolat tengelyén mozog, így legnagyobb hányaduk - érthető módon- olyan társadalmi osztályból való, akiknek nem jelent mindennapos küzdelmet a létfenntartás. Céljaik többségében nem egzisztenciális jellegűek és nem a karrierépítéssel kapcsolatosak, sokkal inkább megtalálni életük párját, megteremteni a biztos érzelmi háttér egy férfi oldalán. Ehhez szorosan kapcsolódik a főszereplőkre jellemző életkor és családi állapot. A párkeresés, szerelem problémakör mint a filmekre jellemző fókusz indukálja, hogy a főszereplők két kivételtől eltekintve negyven év alatti, fiatalnak mondható, döntő többségben egyedülálló nők, akik jellemzően első meghatározó szerelmi kapcsolatukat keresik/élik/találják meg a cselekmény során.

3. GYÖNYÖRŰ KONSTRUKCIÓK

Két főszereplő kivételével a fejezetben vizsgált tizenkilenc film testalkat szempontjából egységesen ábrázolja a női főszereplőket. Korra, társadalmi, vagyoni helyzetre való tekintet nélkül ebben egyformák: vékonyak, sportosak, egészségesek, “szépek” és ez semmilyen erőfeszítésbe nem kerül számukra. Mindezen tulajdonságok semmilyen összefüggésben nincsenek életkörülményeikkel: az állami gondozásban felnövő, mélyszegénységben élő Maja (*Szerdai gyerek*, Vecsei Kinga) megjelenése alapján bármikor felcserélhető lenne a vele nagyjából azonos korú, felső középosztálybeli, túlzott szülői gondoskodás elől szabadulni vágyó, önállósodás útján még éppen csak első lépéseinél tartó Angélával (*Swing*, Töröcsik Franciska). Kivételnek tekinthető ebből a szempontból a *Csak a szél* női főszereplője, akinek megjelenésén nyoma van életvitelének, a megerőltető fizikai munkának, amit nap, mint nap végez. A fejezetben vizsgált hősnők közül két filmben jelenik a többitől eltérő női testalkat. A korábban elemzett *Swing* című film egyik főszereplője, Rita erősebb testalkatú, súlyfelesleggel rendelkező, középkorú nő, aki nem csak életközepi krízisét éli, de házassága is válságba kerül, mikor férje harminckét év után lecseréli egy “csontkollekcióra”. A *Pál Adrienn* főszereplője, Pirooska, erősen túlsúlyos ápolónő. Esetében a kóros kövérségnek szimbolikus jelentése van, amelyet a további fejezetek során részletesebben tárgyalok.

Az általam vizsgált magyar filmek női főszereplői kapcsán, jelen fejezetben a szépséget mint nőktől elvárt viselkedési formát, és a nőkkel szembeni, a hegemon maszkulinitás világa által történő elnyomás egyik leglátványosabb tünetét vizsgálom Naomi Wolf *A szépség kultusza* című könyve alapján¹². Arra keresem a választ, hogy a 2011 és 2020 között készült magyar női főszereplős filmek megjelenített nőalakjaikkal mennyiben éltetik, illetve mennyiben gondolják újra a hegemon maszkulinitás alapjain nyugvó női sztereotípiákat. A főszereplők és a szépség viszonyának vizsgálatán túl, arra keresem a választ, hogy a kiválasztott filmek nőábrázolására mennyire jellemző a férfitekintet (male gaze). A vizsgálatomat a feminista filmkritika korai úttörő és mindmáig meghatározó alakjának (Laura Mulvey) fogalomrendszere alapján végzem.

¹² Naomi Wolf: *A szépség kultusza*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999.

3.1. Szépség és mítosz

Naomi Wolf a női szépséget a társadalom által nőktől elvárt viselkedésként definiálja. Wolf szerint azon tulajdonságok, amiket a kor szépnek nevez, szimbólumai a kor által elvárt női viselkedésnek. Ezt a jelenséget Wolf *szépségmítosznak* nevezi. Értelmezésében tehát, a szépségmítosz elsősorban mindig viselkedési formát, tulajdonságot jelent, ami az adott kor értékrendszere alapján széppé (elfogadhatóvá) teszi a nőt, férfi szempontból. A szépségmítosz lényegi része az is, hogy az adott társadalmi berendezkedés mennyiben enged belőle kilépést a nőknek, és mely tulajdonságok azok, amiket a hegemon maszkulinitás társadalmi rendszere nem tolerál (pl. erő, függetlenség). Wolf példának hozza azt a kort, amikor a nők tekintetében a fiatalság és szüzesség volt szép, mely tapasztalatlanságot, szexuális tudatlanságot jelentett, amely tulajdonságok magukban hordozzák az irányíthatóságot, mely a hegemon maszkulinitás társadalmában, férfi tekintetből vizsgálva értéknek nevezhető.¹³ Wolf szerint a szépségmítosz a feminizmussal szembeni erőszakos ellenreakció, amely a női szépség ikonjait politikai fegyverként használja a nők előrejutása ellen. Az 1960-as évek végén Amerikában a feminizmus első hulláma hatására a háziasságot felváltotta a szépség misztikuma: boldog háziasszony helyett, vékony, szép sikeres nő lett az ideál. Wolf a szépségmítoszt modern társadalmi reflexnek tartja, amely, amint a nők felszabadították magukat a házasság alól, átvette a társadalmi ellenőrzés szerepét.¹⁴ Wolf kiemeli, hogy a szépségnek nevezett minőség egyetemesen létezik, teljesítése kötelező a nők számára, de nem kötelező a férfiak számára.¹⁵ Wolf összegzőképpen megállapítja, hogy a szépségmítosz a férfiak intézményes hatalmáról szól.¹⁶

Napjaink szépségmítoszáat áthatja az öregedéstől és az elhízástól való félelem kultusza. A testsúly kultusza Amerikából indult, és (bár napjainkra a body positivity kampányokkal lazulni látszik) máig tart.¹⁷ Lévai Katalin *Feminizmustörténet III.* című írásában Sandra Lee Bartkylt idézi: „*A karcsúság jelenlegi zsarnoksága alatt a nőknek tilos nagydarabbá és masszívvá válni, csak a lehető legkevesebb teret foglalhatnak el. S miközben a női test körvonalai kitelnek, ahogyan a nő érettebbé válik, a teltebb keblek és a kerek csípő gusztustalannak minősül.*”¹⁸ A jelenség alapja az európai kultúra tradicionális vonásának

¹³ Wolf i.m. 27.

¹⁴ Wolf i.m. 23.

¹⁵ Wolf i.m. 25.

¹⁶ Wolf i.m. 26.

¹⁷ Wolf i.m. 140.

¹⁸ Lévai Katalin: *Feminizmustörténet- III.* Esély, 2000/3 21.

tekinthető. A test szigorú kontroll alatt tartására vonatkozó erkölcsi iránymutatások már Platónnál is megjelennek, a keresztény életelveknek is meghatározó eleme.¹⁹ A tökéletes, kisportolt női test, nem csak tulajdonosa számára jelent erényt, de partnere számára is értéket képvisel.²⁰ Joó Mária tanulmányában kiemeli a normatív testtel kapcsolatos feminista társadalomkritikát, mi szerint a nők internalizálják a testükre vonatkozó társadalmi elvárásokat, önszántukból akarnak megfelelni azoknak. Joó szerint az elvárás alapja a férfiak vágyának megfelelő női testidálhoz való hasonlítás, amelynek lényegi pontja a karcsúság.²¹ A feminista eszmerendszerhez kapcsolható, a társadalmilag elvárt, normatív test jelensége ellen tiltakozó mozgalmak már több, mint két évszázada jelen vannak. Az utóbbi években a feminista retorikán túllépve az amerikai Tess Holiday által indított *body positivity*, vagyis a “testpozitivitás” erőteljes civil mozgalommá nőtte ki magát, melyhez a kozmetikai- és szépségipar több képviselője is csatlakozott kampányával. A mozgalom alapvető célja, hogy megkérdőjelezze a testtel kapcsolatos irreális szépségideálokat, erősítve az önelfogadást és az önértékelést.²²

Lévai tanulmányában Bartky elméletét idézi, aki szerint a szépségipar által megkövetelt test a vékony, formátlan, kiskamasz serdülők képét idézi. Az elvárt sima és szőrtelen bőr mind a tapasztalatlanság képét építi, az infantilizált testhez infantilizált arc társul, amely sohasem öregszik. Ebből az is következik, hogy a nőktől elvárt arc nem utalhat azokra a szellemi értékekre, amelyek egy férfi arc öregedésénél elismerést váltanak ki.²³ Az öregedés női és férfi jelentésének felmutatása a képzőművészet évezredes hagyománya során mindig különvált. A genderspecifikus öregség ábrázolásban megjelenő sztereotípiák szerint, az öreg nő és az öreg férfi más minőséget, erkölcsi értéket képvisel. Míg a férfi korával bölcsességének mértéke párhuzamosan nő, a tudást szimbolizálja, addig a női öregedés a hanyatlást jelenti, az elmúlás allegóriájaként jelenik meg. Az ideális női arcon nincsenek mély homlokbarázdák a sok évtizedes gondolkodás miatt.²⁴

A szépség mítoszának szükségszerű és megkerülhetetlen ellenpontja a csúfság vagy rútság mítosza, amely (ha Wolf szépségmítoszt vesszük figyelembe) a szépséghez hasonlóan nem esztétikai minőséget, hanem az elvárt viselkedéstől való eltérést (devianciát) takar.

¹⁹ Joó Mária: *A feminista filmelmélet és a (női) test*. Magyar filozófiai szemle, 2010. 54/2. 72.

²⁰ Joó i.m. 73.

²¹ Joó i.m. 71.

²² Csabai Márta: *Az önelfogadástól a pozitív mozgalmakig - a pozitív pszichológia testképei*. Magyar Pszichológiai Szemle, 74.3/6. 367.

²³ Lévai i.m. 22.

²⁴ Tatai Erszébet: *Csúf banyák és bölcs próféták metamorfózisa: Az öregedés ábrázolása a vizuális kultúrában*, Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2016, (<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/33779/32851>) Utolsó letöltés: 2024. 02.26.

Ebből következik a feminista nő sztereotípiája is. A feminista nő a sztereotipikus kép szerint nagydarab, férfias és alpári.²⁵ Csúnyasága, a szép nők szépségéhez hasonlóan, viselkedést takar, mégpedig a hegemon maszkulinitás világrendje által elvárthoz képest, nem megfelelő. A feminista nő azzal, hogy a nemek közötti társadalmi, gazdasági, politikai egyenlőségre törekszik, csorbítja a hegemon maszkulinitás értékeit képviselő férfiak hatalmát, ezzel veszít nőiségéből, szépségéből. Ennek értelmében, ez a magaviselet devianciának tekinthető, ami nem fér bele a hegemon maszkulinitás rendjének nőképebe, amelyben a nőiségtől idegen a férfiak által uralt világgal folytatott összeütközés.

A női szépséggel kapcsolatos elvárásokat vizsgálva elengedhetetlen megemlíteni a reklámpiar felelősségét. Lévai tanulmányában *“fiatalság-szépség-egészség új reklámpszihológiai triumvirátusának”*²⁶ nevezi azt a jelenséget, amikor a reklámok által közvetített nőkép szerint a nők legfőbb funkciója, a házimunka és család témában mozgó reklámok mellett, a szépség reprezentálása lett. *“Amikor a nő nem háziasszonyként, gyermekei társaságában vidáman és csinosan mosott, takarított, tejbegrízt vagy konzerveket vásárolt, akkor csábosan beállított, meztelen lábbal Pickwick zöld teát reklámozott, vörös bársonyra vetített, meztelen sziluettként parfümöt árult, „egészségesen csillogó” hajfürteit rázta felénk, vagy éppen nyakig habfürdőben ázva érzékeltette gyönyörű és tökéletes formáit. A kifejezetten férfiakhoz szóló reklámokban (például autók, számítógépek) a nők a különlegesen vonzó, extra díszítőelem funkcióját töltötték be, vadítóan természetellenes testhelyzetekben, az autóra hasalva, ülve, dőlve rótták le csodálatukat a nagyteljesítményű autó és vezetője iránt.”*²⁷ Az, hogy a reklámok túlnyomó többségében a nő a fent említett módon jelenik meg, nem elsősorban a reklámpiar a nők elnyomására irányuló döntése. A reklámpiar által reprezentált nőkép láttelep a nők aktuális társadalmi megítéléséről, elvárt szerepeiről. A reklámpiarnak nem feladata az edukálás, viszont a hegemon maszkulinitást életető társadalom és genderszemlélet megerősítéséhez ez az iparág is nagyban hozzájárul, ami képes arra, hogy megerősítse az általa megjelenített társadalmi mintát. A teljesíthetetlen megjelenésre vonatkozó elvárás hatása az egyéni önértékelésre is kézzelfoghatóan érezhető olyan kutatásokból, mint például a Dove Campaign for Real Beauty 2004-es felmérése, melyben prominens kutatók és feminista tudósok (Nancy Etcoff, Susie Orbach, Jennifer Scott

²⁵ Wolf i.m. 33.

²⁶ Lévai i.m. 20.

²⁷ Lévai i.m. 20.

és Heidi D 'Agostino) olyan megállapításra jutottak, hogy a nők mindössze 2%-a mondaná magát szépnek szerte a világon.²⁸

3.2. Kontextus

Wolf szerint a hős és a nő két egymásnak ellentmondó fogalom, a hősi létezés az egyéniségről és a különlegességről szól, a nők pedig csak a hegemon maszkulinitás világrendje által rájuk erőltetett szépségmítosz nyertesei és vesztesei lehetnek: egy nőnek vagy agya, vagy teste van.²⁹ Dolgozatomban vizsgált női főszereplők mégis hősöknek nevezhetőek. Fontos kiemelni a dolgozatomban vizsgált női főszereplők kapcsán, hogy a nőközpontúság önmagában nem jelent feminizmust, egy vezető pozícióba kerülő nő, jelen esetben például egy író, rendező vagy producer nem biztos, hogy rögtön női érdekeket fog szolgálni az alkotói folyamat során, vagy a már elkészült produktumban, nem szükségszerűen feminista. Feministának az az egyén mondható, aki (például alkotása által) tematizálja a nők egyenlőtlen helyzetét, és ezen helyzet javítására törekszik. További kritérium lehet a feminista öndefiníció.³⁰ Ezt a gondolatmenetet bizonyítja, hogy női rendezők nem feltétlenül készítenek női témájú, és még kisebb valószínűséggel feminista filmet. Az általam vizsgált filmek közül hét alkotást jegyez női rendező, az elemzői szempontjaim szerint, viszont csak három alkotás mondható közülük feministának. Horváth Ivetta Ottília tanulmányában Imre Anikó állítását elemzi, miszerint Magyarországon a nemi identitás a nemzeti identitás függvényében érthető meg. Ennek következményeként a kortárs magyar film nőképe ablak lehet arra, hogy rálássunk a mai magyar társadalom/politikai közbeszéd által meghatározott nőképre. Ennek okán elengedhetetlennek érzem a mai magyar társadalmi diskurzust meghatározó nőpolitika rövid áttekintését, ahhoz, hogy a társadalom filmekkel folytatott párbeszédét, és az általam vizsgált filmek politikai kontextusát megértsük.³¹

²⁸ Caitlin M. McCleary: *A Not-So-Beautiful Campaign: A Feminist Analysis of the Dove Campaign for Real Beauty*, 2014,
(https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2724&=&context=utk_chanhonoproj&=&sei-redir=1&referer=https%253A%252F%252Fscholar.google.com%252Fscholar%253Fstart%253D20%2526q%253dFemale%252b)

2) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

²⁹ Wolf i.m. 74.

³⁰ Antoni Rita: *A magyarországi feminista megmozdulások története*. 2015.

([A magyarországi feminista megmozdulások története](#)) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

³¹ Horváth Ivetta Ottília: *Feminista kérdések a kortárs magyar filmben*. Me.Dok. 2012/7. 44.

A magyar kormány egyértelműen deklarált nőideálja az *anya* szerepben kiteljesedő nő, aki nem vágyik ugyanolyan mértékű szakmai és anyagi elismerésre, mint a férfi. Csányi Gergely tanulmányából kiderül, hogy 2008-as világválság után, a 2010- es évek második felében a nőpolitikát három szempont határozta meg: a válság miatt egyre növekvő munkaerőhiány miatt fontos állami érdek volt a nők munkaerő árának alacsonyan tartása, hosszú távon a reprodukció jobb mutatóinak elérése, valamint a politikai hatalom legitimitásának fenntartása.³² 2010-ben feltehetőleg a munkaerőhiánynak köszönhetően vezette be a kormány (az 1996-os megszüntetése után újra) a GYED-et, majd a GYED Extrát, amely már a gyermek fél éves korától lehetőséget biztosít az anyáknak a munkába állásra, úgy, hogy közben a támogatását sem veszti el. Ugyanebben az évben a kormány aláírta, de soha nem ratifikálta az Isztambuli Egyezményt³³, arra hivatkozva, hogy felesleges, mert a magyar törvények védik a nőket. Ennek némileg ellentmondva, két évvel korábban Varga István fideszes képviselő a családon belüli erőszak kapcsán így nyilatkozott: *„Talán az anyáknak vissza kéne térniük a gyereknevelés mellé, szülni két-három vagy inkább négy-öt gyermeket, és akkor lenne értelme annak, hogy jobban megbecsülnék egymást, és fel sem merülhetne a családon belüli erőszak.”*³⁴ A magyar kormány nőpolitikájáról sokat elmond, hogy a köztudottan kormánypárti énekes, Kovács Ákos 2015-ös nyilatkozata után, melyben kijelentette, hogy *„a nőknek nem az a dolguk, hogy ugyanannyi pénzt keressenek, mint a férfiak”*, és melyet követően egy német cég felbontotta az énekes az együttműködési szerződését, a kormány védelmébe vette az énekest. Ugyanebben az évben Kövér László, a magyar országgyűlés elnöke pedig ekképpen nyilatkozott: *„Szeretnénk, ha lányaink az önmegvalósítás legmagasabb minőségének azt tartanák, ha unokákat szülhetnének nekünk.”*³⁵ Az egyik legnagyobb port kavart üzenet Orbán Viktor miniszterelnöktől származik 2017-ből, mikor Szemerkényi Réka, washingtoni nagykövet visszahívása kapcsán felmerülő kérdésekre így reagált: *“Nőügyekkel nem foglalkozom!”*³⁶ Kövér László 2020-ban is kifejezte alapelveit a nők társadalmi szerepével és alapvető feladataival kapcsolatban, mikor egy parlamenti vita kapcsán Szabó Tímea képviselőnek üzenve azt mondta: *“Nincs annál*

³² Csányi Gergely: *Genderrezsím és “nőpolitika” Magyarországon 2008-2018*, Fordulat, 2019/2 132.

³³ Az Európa Tanács Egyezménye a nők elleni és családon belüli erőszak megelőzéséről és felszámolásáról.

³⁴ Földi Kitti: *Még ha kedvesen is mondja, akkor is szülőgépnak minősíti a nőket Novák miniszter*. 2020

(<https://444.hu/2020/12/15/meg-ha-kedvesen-is-mondja-akkor-is-szulogepnek-minositi-a-nokat-novak-miniszter>) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

³⁵ Kövér László megint érdekeset mondott. 2015,

(<https://www.origo.hu/itthon/20151215-kover-laszlo-fontos-kozbeszed-resze-legyen-demografia.html>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

³⁶ Kovács Angel Marianna: *“Nőügyekkel nem foglalkozom”- mondta Orbán, mikor a nagykövet buktatásáról kérdezték*. 2017 (<https://24.hu/belfold/2017/04/04/mar-biztos-hazahivjak-a-washingtoni-magyar-nagykovetet/>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

elszomorítóbb, mint amikor egy gyűlölettől eltorzult női arcot lát az ember férfi létére.”³⁷ Csányi tanulmánya kiemeli a Fiatal Családosok Klubjának 2017-es anyáknapra készített videóját, amely „*az anyaság kevesebb lemondással és több boldogsággal jár, mint gondolnád!*”³⁸ mottóval fejeződik be, mely a jó anya mítoszának újragondolásaként értelmezhető. ³⁹

2022-ben elsőként választottak nőt köztársasági elnöki posztba, Novák Katalin személyében, amely előrelépésnek tűnhet a nők befolyásos pozícióban való elhelyezkedését illetően. Ám Novák már korábban, családügyi miniszterként is konzervatív, keresztény nő- és családpolitika létrehozásán dolgozott, amely a nők helyét a családban, a férfiak helyét a munkaerőpiacon jelölte ki. Ennek értelmében a reprodukív és gondoskodói munka ellátását nem a megosztás és kölcsönösség elve mentén osztják meg a nemek között, hanem a nők vállalják azt, míg a férfiak kizárólagos feladata az anyagi javak előteremtése. Ennek a családmódelnek járulékos hozadéka a nők teljes anyagi kiszolgáltatottsága a férfiaknak.⁴⁰ Novák ezt hirdeti nagy visszhangot keltett, családokért felelős tárca nélküli miniszterként készített *Hogyan lehet sikeres egy nő? című videójában*⁴¹ is, amelyben szintén az anyai szerepben való kiteljesedésre sarkallta a nőket. A sikeres nőknek címzett üzenetben arról értekezik, hogy a nőknek nem kellene versenyezni a férfiakkal, ugyanolyan fizetéséért, ugyanolyan pozícióért harcolni, inkább: „*Örülünk, hogy életet adhatunk, örülünk, hogy megadatott számunkra a szeretet és a másokról való gondoskodás szépsége, örülünk, hogy van kiért felelősséget vállalnunk.*”⁴² Novák arra is kitér, hogy szerinte a nőknek annyi erő adatott meg, hogy mások terheit is képesek a saját vállukon cipelni, feltehetőleg a férfiak terheire utalva ezzel. Novák Katalin a nemek közti bérkülönbségekről (bérszakadék) kifejtett gondolatainak alapja lehet, hogy Magyarországon a nők még mindig kevesebbet keresnek, mint a férfiak, átlagosan hetvenezer forinttal. A nemek közötti bérszakadék kialakulásának és fennmaradásának oka lehet többek közt, hogy a nők kevesebb időt töltenek a

³⁷ Kövér László nem kérdőjelezte meg a nők emberi méltóságát, 2020.

(https://hvg.hu/kultura/20200617_NMHH_Kover_Laszlo_nem_kerdojelezte_meg_a_nok_emberi_meltosagat) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

³⁸ Antoni Rita: *Anyaság sterilen, kondibérlettel.* 2017.

(https://csalad.mandiner.hu/cikk/20170512_antoni_rita_anyasag_sterilen_kondiberlettel) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

³⁹ Csányi i.m.134.

⁴⁰ Pető Andrea: *Novák Katalin mint a konzervatív nőpolitika kudarca.* 2024,

(<https://telex.hu/velemeney/2024/02/15/a-no-mint-a-konzervativ-politika-targya-es-alanya-novak-katalin>) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

⁴¹ Novák Katalin: *Hogyan lehet sikeres egy nő?* 2020. (<https://www.youtube.com/watch?v=yaVOffr3CE8>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

⁴² Bakó Júlia: *Előbb-utóbb mindenki a konyhában köt ki- a nő helye a NER-ben.* 2021.

(<https://merce.hu/2021/11/13/elobb-utobb-mindenki-a-konyhaban-kot-ki-a-nok-helye-a-ner-ben/>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

munkaerőpiacon, éppen a láthatatlan munka (gyermekgondozás, háztartás, idős rokon gondozása, stb.) miatt.⁴³

A fent említett politikai, társadalmi kontextus által karakteresen kijelölt nőkép ellenére, a 2010 és 2020 között készült női főszereplős magyar filmek hősnői között kisebbségben vannak az anyai státusszal rendelkezők, ám túlnyomó többségük történetének boldog végét a párkapcsolatban való kiteljesedés jelenti, ami magában rejtje a családalapítás lehetőségét. A vizsgált hősnők anyasághoz való viszonyánál sokkal látványosabb jelenségnek látszik a szépséghez való viszonyuk. A feminista filmkritika szempontjai alapján az általam vizsgált filmek közül az *Egy nap* a *Nyitva*, és a *Pál Adrienn* tekinthető nőfilmnek. A női szépség kérdéskörét tekintve az *Egy nap* főszereplője sem különbözik a többi főszereplőtől. Megjelenésében, a fáradtságon kívül egyáltalán nincs nyoma annak, hogy három gyermekes családayáról van szó. A filmből pontosan kiderül, hogy Annának semmi ideje nem jut magára, házassága is veszélybe kerül megannyi teendő miatt. Hiába a dokumentarista stílus, emberábrázolás, Anna teste, látható életkörülményei ellenére is kisportolt, nincs rajta súlyfelesleg, bőre makulátlan, semmilyen vizuális utalás nincs arra, hogy a gyermekvállalás hatására megváltozott volna a teste. Természetesen felmerülhet, hogy Anna azon nők közé tartozik, akik testén korai negyvenes éveiben sem hagy nyomot, hogy háromszor adtak életet egy másik embernek. Szilágyi Zsófi filmjében hiába foglalkozik a női létezés, az anya és feleség szerep nehézségeivel, főszereplője megjelenésével mégis a hegemon maszkulinitás világrendje által sugallt nőképet erősíti, miszerint a nőknek akkor is alaptulajdonsága, magától értetődő feladata, hogy szép legyen, ha éjjel-nappal dolgozik, közben háztartást vezet, s nem mellesleg tíz éven belül háromszor hordott ki és hozott világra gyereket, akiket utána a testéből táplált.

Bár a *Nyitva* című film női főszereplője sem tér el az általánosan elfogadott társadalmi normától, Fanni karakterén mégis érezhető egy fajta szégyen saját testével kapcsolatban, ami legkarakteresebben akkor jelenik meg, mikor férjével először látogatnak el egy swinger klubba. Fanni karakterének fejlődési íve az előbb említett szégyenből való kitörésben és szexuális felszabadulásban ölt testet, melynek során a nő érzékelhetően jobb viszonyba kerül saját testével is. Ám annak ellenére, hogy a filmbéli karakter nincs tisztában adottságaival és nem éli meg magabiztosan önnön szépségét, a szereplő külső adottságai mégsem jelentenek kilépést a szépsémítoszból. Fanni tökéletesen szabályos, az aktuális szépségideál minden

⁴³ Amnesty International Hungary: *Számoljuk fel a bérszakadékokat*. 2022. (https://www.youtube.com/watch?v=7N0-mIsler8&feature=emb_imp_woyt) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

jegyét magán viselő fiatal karakteréről, hiába nem tudja magáról, a néző egyértelműen érzékeli, hogy gyönyörű.

A szépségmítosz tekintetében a *Pál Adrienn* erősen túlsúlyos főszereplője, Piroska válik le markánsan a disszertációban vizsgált női főszereplőkről. Piroska túlsúlya a cselekmény során szimbolikus jellegű. A fiatal nő egész történetet végigkísérő mániákus zabálásának semmi köze nincs az élvezethez, mintha minden falattal csak egyre jobban elszigetelné magát a többi embertől, pajzsot hozva létre saját testéből maga köré. Szemmel láthatóan Piroska túlsúlyával nem felel meg a társadalmilag elismert női testideálnak, amire ő maga nem reflektál a cselekmény során és Kálmánon kívül más sem tesz rá megjegyzést neki. Piroska esetében az étel nem az élvezet forrása, inkább értelmezhető önbántó, maga ellen irányuló agresszív aktusként - Piroska mintha vágyait, érzelmeit, bánatát fojtaná le, nyelné vissza a süteményekkel. Piroska lényéből egyértelműen érezhető, hogy ez nem egy magabiztos kívülállóság, hanem komplexusokkal, görcsökkel és szégyennel teli. Piroska nem csak a lelki, de a testi kapcsolódásra is képtelen, ahogy szellemi, úgy testi vágyai sem jellennek meg az éhségen kívül. Piroska nem szokványos testalkatának extremitását növeli a főszereplő színésznői státusa. Magyarországon a *Pál Adrienn* óta nem készült olyan magyar női főszereplős film, melynek legfőbb karakterének testalkata ilyen mértékben eltért volna a megszokottól. A *Pál Adrienn* főszerepét alakító Gábor Éva nem hivatásos színész, korosztályában, karakterének megfelelő magyar színésznőt talán nem is lehetett volna találni. Ennek oka egyrészt a színészoktatásban keresendő, hiszen nagyon ritkán jönnek ki a színművészeti egyetemről nem átlagos testalkatú színésznők, ám a színészoktatás és a szépségmítosz összefüggéseivel jelen disszertáció nem foglalkozik.

A fent említett filmek mellett, kivételnek tekinthető szépség szempontjából a *Csak a szél* női főszereplője. Mari testén, megjelenésén nyoma van az életvitelének, a mindennapi megerőltető fizikai munkának. Mire az iskolába ér, hogy takarítói műszakját elkezdje, ruhája izzadt, megjelenése ápolatlan. Arcát nem sminkeli, öltözködése anyagi helyzetükből adódóan is funkcionális, nem törekszik rá, hogy divat trendeket kövessen. Mari hátrányos helyzete és az elvárttól eltérő megjelenése a párbeszédekben is megjelenik, amikor az iskolai portás (Végh Zsolt) nem csak nőiességében, de emberi mivoltában is megalázza: azon tréfálkozik, hogy Mari az egész napos közmunka és takarítói műszak után dögszagú. Mari megjelenése összekapcsolható azzal, hogy a családon belül a férfi pozícióját tölti be, az egzisztenciális és érzelmi biztonságot is az ő feladata ellátni, férfi híján. Ezáltal elveszti a női princípium

beteljesítésére, jelen esetben a szépségben való kiteljesedésre vonatkozó elvárást, mert a családon belüli funkciója tekintetében a férfi szerepet viszi, vagyis ebből a szempontból nem tekinthető nőnek.

A fejezetben vizsgált hősnők közül, a *Pál Adrienn* mellett, egyetlen filmben jelenik meg a többitől eltérő női testalkat. A bevezetőben már említett Rita, a *Swing* című film egyik főszereplője, korban és testalkatban is eltér az társadalmi normától, ami a dialógusok szintjén is megjelenik a filmben. A film egyik csúcspontjában, mikor kollégáival italozásba kezdenek, Rita panaszkodva vallja be, hogy *“attól még, hogy nem vagyok már 18 éves, még lehetnek vágyaim”*. A fiatal Angéla azzal próbálja nyugtatni, hogy édesapja szerint a férfiak nem a külsejük, hanem az eszük és intelligenciájuk alapján ítélik meg a nőket. Angéla felvetésének naivitását és abszurditását kiemelendő, Rita rövidre zárja a vitát. A fiatal lány édesapjának ellentmondást nem tűrően megüzeni tapasztalatát, mi szerint a férfiak számára csak a nő keble és fenéke számít. A profán kijelentésen mindannyian jót derülnek, igazolva Angéla gondolatának abszurditását. Rita öniróniával és humorral beszél a saját helyzetéről: a nők testére vonatkozó hegemon maszkulinitás társadalmi rendszerébe illő elvárásokat internalizálva, saját magát a nála fiatalabb és csinosabb nők alá pozicionálja, elvéve ezzel a női testről és öregedésről való kijelentéseinek lehetséges társadalomkritikai élet, az altesti humor szférájába száműzve a témát.

3.3. Nyertesek és vesztesek

Estztikai értelemben semmilyen jelentést nem hordoz az, hogy az általam vizsgált filmek főszereplői mind *szépek*. Naomi Wolf elmélete mentén haladva viszont a főszereplők egységes szépsége a legszembeütőbb, mégis leginkább természetesnek vett tünete annak, hogy a magyar film nem enged kiutat a női főszereplőknek a szépségkultuszról, vagyis a hegemon maszkulinitás világrendje szerint rájuk erőltetett nőképből. Ezen alkotások alapján, a “szépség” szempontjából az általam vizsgált filmek túlnyomó többsége a férfiközpontú, a hegemon maszkulinitás világrendje szerint megállapított feladatot szánja a nőknek. Bár a végkifejlet szempontjából a vizsgált főszereplők között megjelennek deviáns hősnők (erről a későbbiekben beszélek részletesebben), a külsőségekben is kézzelfogható tulajdonságokból nem engednek: a nő alapvető, említésre és magyarázatra sem érdemes feladata, hogy szép legyen.

Mindeközben a kisebb költségvetésből, ebből fakadóan kisebb anyagi tétellel operáló, magyar kisfilmek női főszereplői szépségmítosz szempontjából sokkal diverzebb közegnek bizonyulnak. Ékes példája ennek Kis Hajni *Szép alak*⁴⁴ és *Last Call*⁴⁵ című sokszorosan díjazott kisfilmje. Kis mindkét alkotásban megtöri a szépségmítoszt választott főszereplői által, a *Szép alak* főszereplője kifejezetten minden, a szépségipar által előírt női tulajdonságot nélkülöz, a *Last Call* főszereplője pedig egy nagymama korú nő. A történetmesélés szempontjából természetesen lényegtelennek is tűnhet a testalkat, ám meglátásom szerint egységességük mégis nagy jelentőséggel bír. Azt a jelentést hordozza ugyanis, hogy az általam vizsgált filmek alkotóinak többségében még külsőségek szintjén sem merül fel, hogy felszabadítsák a nő(i főszereplő)ket a hegemon maszkulinitás világrendje által rájuk kényszerített szerepből. A megoldás lényege nem az lenne, hogy a főszereplők “csúnyák” legyenek, hanem hogy az alkotók a nők társadalmi feladatáról a sztereotípiáktól eltérően gondolkodjanak, de legalábbis reflektáljanak rá filmjeikben. Wolf szerint a szépségmítosz kapcsán az igazi kérdés a cenzúra: a szépségmítosz ugyanis széles körben cenzúrázza a kultúrát, a színészek tehetségét azzal, amilyen képet ráerőltetnek egy-egy színésznőre. Akik nem férnek bele a szűken meghatározott ikonba, azok kívül maradnak, a vesztes pedig a kultúra, jelen esetben a magyar film és a (magyar) közönség.⁴⁶ A dolgozatban vizsgált filmek képeről tehát elmondható, hogy nem különbözik a válasza a szépség és a nők feladatának kérdésében a hegemon maszkulinitás uralta világ és a reklámpiar által diktált trendektől.

3.4. Male gaze

A feminista filmkritika korai képviselői kiemelt figyelmet fordítottak a nők és női szépség filmes megjelenítésére. Ezen munkák elsősorban a nők reprezentációjával kapcsolatos kérdésekkel foglalkoztak, és élesen bírálták a hollywoodi filmek nőalakjait, mert ábrázolásuk szerintük a nőket leegyszerűsítő sztereotípiák mentén zajlik. E sztereotípiákat a nőket infantilizáló, démonizáló vagy szexuális tárggyá alacsonyító módszereknek tartották.⁴⁷ A feminista filmelmélet nagy hangsúlyt fektet a hatalom és identitás összefüggéseire, melynek a film egy megjelenési formája. Laura Mulvey szerint a klasszikus hollywoodi

⁴⁴ *Szép alak* (Kis Hajni, 2016)

A *Szép alak*ot a 6. Friss Hús rövidfilmes fesztiválon mutatták be, ahol a zsűri mellett a közönség is a legjobbnak ítélte. Összesen több mint 60 fesztiválra hívták meg, amelyeken tucatnyinál is több díjat nyert. Nevezték a diák-Oscarra, ahol 1740 jelölt közül került be a legjobb hét közé.

⁴⁵ *Last Call*, (Kis Hajni, 2018)

⁴⁶ Wolf i.m.16.

⁴⁷ Bíró i.m.17.

moziban a kamera a férfi főszereplő tekintetével (male gaze) azonosul, és az elbeszélés is az ő vágyaira épül, a nő a nézett erotikus tárgyként tűnik fel.⁴⁸ Állítása szerint a film nem csak a már meglévő hegemon maszkulinitást éltető ideológiákat tartja fenn, de ezekre az identitás-formákra és élvezeti formákra is neveli a film nézőjét. A feminista filmkritikusok tehát a női szexualitás megjelenésének szempontjából vizsgálta a filmben megjelenő női szépséget. Laura Mulvey eképpen vélekedik a nők ábrázolásáról a klasszikus hollywoodi moziban: „A meghatározó férfitekintet kivetíti fantáziáit a női alakra, mely ennek megfelelően alakul. Hagyományos exhibicionista szerepükben a nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva, megjelenésük erőteljes vizuális és erotikus hatást hordoz, ezáltal konnotálva a megnéznivalóság fogalmát.”⁴⁹ Jelen alfejezetben a fentebb tárgyalt női szépség szempontjáról leválasztva, a vizsgált főhősnőket az ábrázolásukban megjelenő tárgyiasító, erotikus hatás mértékének szempontja szerint elemzem.

Az általam vizsgált filmek jelentős többségére igaz, hogy a női főszereplők vizuális megjelenése erőteljes erotikus hatást kelt. Négy filmnél a “közszemlére tettetés” explicit módon, dramaturgiai elemként is megjelenik. A *Swing* esetében a három főszereplő nő a közönség elé, színpadra vágyik és jut el, ahol a kihívó és látványos megjelenésük épp olyan fontos része a produkciónak, mint az éneklés. Fellépéseik ezen jellegükből adódóan inkább férfiaknak szólnak. A film nézői, akárcsak a jelenetekben szereplő közönség, a filmen belüli produkciót is ebből a férfi nézőpontból kapják meg. A *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) esetében a főszereplővel szemben elkövetett visszaéléshez köthető a lány filmen belüli direkt módon történő “bámulása”. Videón keresztül beszélnek Csababával (mint később kiderül valójában Csababá hangjával visszaélő osztálytársával). Bár a férfi nem látszik, de a nő igen, akit kamerán keresztül néz a nála jóval idősebb tanára. A férfi azt kéri tőle, hogy vetközzön le a kamera előtt, s ez a felvétel kerül később nyilvánosságra. A *Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre* esetében a film vizuális nyelvéhez tartozó visszatérő képsor a főszereplő pirosra rúszozott száját, nyakát és egyéb testrészeit mutató superközeli felvétel, miközben a főszereplő beszél. A visszatérő képsor egyértelműen erotikus feszültséggel és felhanggal bír, amit a főszereplő halk, fojtott mondatai is megerősítenek. A film nőábrázolásának fontos motívuma a titokzatos, kiszámíthatatlan nő, valamint az ő szerelmi vágyának és eltökéltségének a normalitás határát súroló mértéke, ami

⁴⁸ Horváth i.m. 45.

⁴⁹ Laura Mulvey: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. (ford. Juhász Veronika), Metropolis 2000/4 (<http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

már-már a férfit veszélyeztető elemként jelenik meg a cselekmény során. A női főszereplő visszafogott, de erotikus töltettel bíró mutatása is ezt a hatást erősíti. A *Szinglik éjszakája* négy főszereplője a musicalek dramaturgiai szabályrendszere mentén haladva, időről-időre klipszerűen dalra fakadnak. A film során kétszer történik meg ez a fajta kilépés a realitás világából, az egyik alkalommal az autóban zendítenek rá, a fináléban pedig az esküvői vendégseregnek adják elő szeretett dalukat. A *Swing* főszereplőinek előadásához hasonlóan a négy nő zenés betétének legalább olyan fontos eleme a vágykeltő megjelenésük és viselkedésük, mint a közös éneklés hatására történő összetartozás érzése. Ennek legpontosabb példája, mikor a film első negyedében az üres országúton, cabriobéli magányukban fakadnak dalra, ám az éneklés itt sem egy intim közösségi élményként jelenik meg, hanem a kamerát mintegy közönségként értelmezve adják elő a dalt.

A dolgozatomban vizsgált tizenkilenc film közül öt olyan alkotás van, amelyben a főhősnők vizuális ábrázolása nem, vagy nem elsősorban hordoz erotikus hatást. Az *Egy nap* és a *Testről és lélekről* női főhőseinél dramaturgiai funkciót lát el az erotikus hatás hiánya. Az *Egy nap* főszereplője, Anna egy átlagos napját követi végig, őt látjuk különböző szerepeiben (anya, feleség, középkorú nő, dolgozó nő, meny, barátnő). A cselekmény Anna házasságának szétesését mutatja be. Állandó rohanásban és a gyerekek köré épülő logisztikában semmi ideje nincs magára és a férjére, ami Anna ábrázolásában vizuális szinten is megjelenik. Anna, ahogy már korábban említettem, fizikailag nem hagyta el magát: sportos, szép nő, megjelenésében és lényében mégis erotikus aspektus. Ezt a hiányt dramaturgiailag támogatja, hogy a film során Anna egyszer jelenik meg “csak” nőként, a férjével való kettős jelenetek feszültek, fojtottak, hiányzik belőlük az intimitás, abban az értelemben is, hogy páros jeleneteik javarészt úgy zajlanak, hogy gyerekeik a lakás egyéb helyiségeiben tartózkodnak. Annát barátnőjével, Gabival látjuk hosszabban a családjában és feleség szerepén kívül, nőként létezni. Ebben a helyzetben viszont abszolút vesztes pozíciót foglal el Gabival szemben, a férje szeretőjével kiegyező nő szerepében. Az erotika hiánya ebben az alkotásban dramaturgiai jelentőséggel is bír, ezen hiánnyal láttatja Anna magányát és fásultságát az életében, és a létezésnek azon minőségét, mikor a nő a társadalmi, nemi szerepeiben csak árnyéka önmagának. A dolgozatomban vizsgált filmek közül a *Testről és lélekről* női főhőse nem képvisel semmilyen erotikus jelleget, sőt, saját szexualitásával is a filmbeli megnyílása során ismerkedik meg. A filmben a női létezéshez, a társadalom elvárásai szerint, szorosan kapcsolódó erotika hiánya a főhős, Mária kívülállóságát erősíti, a nőiséghez való viszonyában ugyanaz az esetlenség, furaság, kapcsolódásra való képtelenség jelenik meg, ami szociális viszonyaira is jellemző. Bár a női test megjelenik a filmben, és

szexjelenet is van, semmilyen olyan síkja nem jelenik meg az erotikának, ami a mainstream filmek által teremtett normák miatt elvárásként jelentkezhet a nézőben.⁵⁰ A *Csak a szél* főszereplőjénél, Marinál ugyancsak nem jelenik meg erotikus hatás a vizuális ábrázolás szintjén. Mari a létminimumon próbálja fenntartani családját, miközben a férje a család kimenekítését intézi külföldön. A feszültséggel teli várakozás Mari egész lényét áthatja. A nő a menekülésre készül, a film mintha a kifeszített utolsó pillanatot mutatná meg, ami alatt Mari egyetlen célja, hogy láthatatlanná váljon, minél kisebb feltűnést keltsen. Gesztusaira is ez a fojtott fegyelem jellemző, nincs jogosultsága felszabadult vagy kihívó viselkedésnek a helyzetében. Ez vizuális ábrázolására és a megjelenésére is igaz: Mari öltözködésének, anyagi helyzetének is köszönhetően, egyáltalán nem célja kiemelni nőiességét. Testén nyoma van a fizikai munkának, amit a film a vizsgáltak között egyedülálló módon, realiztikusan is megmutat: ruhája olykor koszos, a kimerítő munkában pedig megizzad. Nincs benne szépelgés, az ábrázolás nyers, és az embert láttatja, nem pedig a nőt. A *Nyitva* című film a női szexualitást tematizálja, ábrázolásmódjára mégsem érvényes a férfi tekintet. Fanni, az *Egy nap* főszereplőjéhez hasonlóan, hiába felel meg a kor által elfogadott szépségideálnak, hiába látunk vele szexjelenetet, a filmben egyszer sem jelenik pusztán a vágy tárgyaként. A főszereplő szexuális felszabadulásának ebben az értelemben inkább van köze a szabadság élményéhez, mint az erotikához. A *Pál Adrienn* főszereplője a cselekmény során egyszer sem jelenik meg potenciális, akár párkereső nőként, és ez a fajta szemlélet az ábrázolására is igaz: Piroska ábrázolásában nem jelenik meg a férfi tekintet vagy bármilyen tárgyiasító attitűd. Piroska különös, gyermeki lényét erősíti a főszereplő megjelenítése is, figurája szűziesen ártatlan, mindennemű szexualitás hiányzik belőle. Férje, Kálmán, is inkább mint “mostoha gyerekét” kezeli, amit Piroska el is fogad, nőiségét ugyanúgy lefojtja, mint minden más vágyát az evésen kívül.

Összefoglalóan elmondható, hogy kortárs magyar film testalkat szempontjából javarészt uniformizálva mutatja a nőket, nem szabadítja fel őket a szépségmítosz alól. Az elemzés alapján az is megállapítható, hogy a vizsgált időszakban készült filmek nőábrázolására öt kivételtől eltekintve jellemző a férfitekintet. A kivételt képező filmeknél, amelyekben a női főszereplők megjelenítéséhez nem kapcsolódik erotikus hatás, ez a hiány hangsúlyt kap, dramaturgiai funkcióval bír.

⁵⁰ További érdekesség, hogy a Máriát alakító Borbély Alexandra több interjúban is nyilatkozott arról, hogy nehéz színészi feladat volt számára kikapcsolni tekintetéből a nőiességet:
https://index.hu/kultur/cinematrix/2017/03/09/borbely_alexandra_interju_enyedi_ildiko_testrol_es_lelekről_nagy_ervin_katona_jozsef_szinhez/

4. ANYA, FELESÉG, SZERETŐ

4.1. Nő-férfi viszonyok

Jelmagyarázat: **alá-fölé rendelt viszonyok**, *egyenrangú viszonyok*.

Munkahelyi	Rokoni	Baráti	Házastársi	Élettársi	Kapcsolat	Alkalmi kapcsolat	Romantikus
X- A rendszerből törölve	<i>Csak a szél (2)</i>	Hab	Swing (1)	Szerdai gyerek		<i>Free Entry</i>	<i>Testről és Lélekről</i>
<i>Vikend</i>	Free Entry	<i>Most van most</i>	<i>Nejem, nőm, csajom (3)</i>	<i>Nejem, nőm, csajom (1)</i>			<i>Szerdai gyerek</i>
<i>Testről és lélekről</i>		Virágvölgy	<i>Egy nap</i>	Vikend			<i>Swing (3)</i>
Szerdai gyerek		<i>Pál Adrienn</i>	<i>Nyitva</i>				RLSM
<i>Swing (3)</i>			Pál Adrienn				<i>Most van most</i>
RLSM			<i>Szinglik éjszakája (1)</i>				<i>Hab</i>
Csak a szél (2)							<i>Felkészülés</i>
							<i>Senki szigete</i>
							<i>Free Entry</i>
							<i>Egy nap</i>
							<i>Virágvölgy</i>

							X- rendszerből törölve	A
							Nejem, nőm, csajom (4)	
							Szinglik éjszakája (1)	
							Pál Adrienn	
							Vikend	

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

A vizsgált filmek női főszereplőinek férfiakkal való leggyakoribb kapcsolattípusa a szerelmi kapcsolat, a protagonisták több mint felének férfiakkal való kapcsolata romantikus jellegű. A filmekben megjelenő romantikus kapcsolatok körülbelül negyede házastársi kapcsolat (*A Szinglik éjszakája* épp a házasság napján játszódik), nyolcada élettársi és alkalmi kapcsolat. A vizsgált főszereplők férfi-női kapcsolatok nyolcada rokoni (szülő-gyerek vagy testvéri viszony), fele munkahelyi, hetede baráti kapcsolat.

Három olyan alkotás van (*Csak a szél*, *Virágvölgy*, *Halj már meg*) a vizsgált filmek között, amelyekben a nő-férfi kapcsolat nem romantikus jellegű. A *Halj már meg* című filmben a főszereplő Pócsné elhunyt férje, Pócs a cselekmény során flashbackekben jelenik meg, valódi kapcsolat a valaha volt házastársak között nem kerül bemutatásra. A *Csak a szél* főszereplőinek esetében a legfontosabb férfiakkal való viszonyaik rokoni jellegűek (testvér, gyerek, apa, nagypapa), illetve munkahelyiek (Mari portással való viszonya munkavállalóként, illetve Anna portással való viszonya tanulóként). A *Virágvölgy* esetében pedig a főszereplő, Bianka (Berényi Bianka) kapcsolata a férfi főszereplővel barátnak mondható, a lány részéről mindennemű romantikát nélkülöz.

A vizsgált filmek huszonnyolc női főszereplője közül tizenegy főszereplőnek van alárendelt viszonya legalább egy fontosabb férfi szereplővel a cselekmény során. Az egyenlőtlenségi viszonyok tekintetében négy típus rajzolódik ki a vizsgált főszereplők életében: társadalmi, egzisztenciális és szexuális elnyomás, valamint a párkapcsolati kontrollálás. A társadalmi alárendeltség legeggyértelműbben a *Csak a szél* című filmben

jelenik meg. A film mindkét női főszereplője ugyanazzal a férfival, a portással (Végh Zsolt) van alárendelt pozícióban. Bár nem a felettese - hiszen a nőhöz hasonlóan az iskola alkalmazottja - a portás mégis diszkurzív módon is lekezelően bánik Marival, megalázza őt, amikor azzal viccelődik, hogy bűdös. Erre feltehetően Mari társadalmi pozíciója miatt érzi magát feljogosítva. Mari mélyszegénységben élő, roma nő, aki közmunkát végez, ezért a portás magánál alacsonyabb rendűnek tartja. Hasonló viszony jellemzi Anna és a portás kapcsolatát is. Egy alkalommal Anna előbb érkezik az iskolába, hogy tölteni tudja telefonját, mivel az otthonukban nincs áram, mire a férfi úgy reagál, mintha szabályszegésen kapta volna. A portás számonkérően viselkedik a lánnyal, felrója neki, hogy nem látta, amikor bejött, és gyanakvóan közli vele, hogy nemrégiben eltűntek tárgyak az osztályteremből. Kérdőre vonja, hogy tud-e róluk valamit, mintegy feltételezve, hogy a lány lop. A degradáló magatartást mind az anya, mind a lány természetes gesztusként kezeli. Bár Mari visszaszól a férfinak, mégis egyértelmű, hogy a portás viselkedésének semmilyen következménye nem lesz. Anna tisztelettudó lányként nem reagál a férfi utalgatásaira, kötelességtudóan válaszol a feltett kérdésre.

Egzisztenciális függésből fakadó alárendeltségi szerep jelenik meg a *Swing* című alkotásban, Rita karakterénél. A nő pályaelhagyó énektanárként, több évtizedes eltartottság után dönt az önállóság és az önmegvalósítás mellett, amikor belevág társaival az előadóművészeti pályába. Bár a film cselekménye során Rita életébe azon a ponton kapcsolódunk be, amikor kilép addig megszokott helyzetéből, férjével való alárendelt viszonya mégis többször visszaköszön a történet folyamán. Rögtön a film bevezető jeleneteiben elhangzik Ritától férje felé: *“Ne mondd meg, hogy mit csináljak! Hagyd abba az éneklést, hagyd abba a munkát - mióta ismerlek csak diktálsz, én hülye meg engedtem!”* Rita kifakadása arra enged következtetni, hogy Rita egészen “lázadásáig” a hegemon maszkulinitást éltető elveknek megfelelően a hagyományos női szerepeket betöltve (háztartásbeli, feleség), férje teljes kontrollja alatt élt.

Az alárendelt viszony szexuális visszaéléssel párosul a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) című film női főszereplőjénél. Eszternek az imádott angol tanár, Csababá tesz félreérthetetlen ajánlatot a közösségi média kommunikációs platformján keresztül. A film dramaturgiai csavara, hogy valójában osztálytársa, Péter (Vajda Kristóf) flörtöl vele, zaklatja a lányt, Csababának kiadva magát. Megkerülhetetlen, hogy a film az online zaklatás (cyberbullying)⁵¹ és a *Metoo* jelenségéről is beszél. A *Metoo* címkét (hashtaget) és kifejezést

⁵¹Internetes zaklatás, mely elsősorban a kamaszkorúak közt tapasztalható.

azokra a szexuális zaklatásokra és visszaélésekre használjuk, melyek közös jellemzője, hogy résztvevői alá-fölérendeltségi viszonyban vannak.⁵² A Péter által kreált, tanári minőségben megjelenő Csababá erőszakosnak mondható közeledése a diák státuszú Eszterhez, aszimmetrikus hatalmi viszonyban történő szexuális visszaélésnek minősül. A *MeToo* újkeletű jelenség, a mozgalom 2017-es berobbanása nem csak az egyéni, de a társadalmi érzékelést is megváltoztatta, mely tetten érhető abban is, hogy a 2017 után több magyar filmnek is témájává vált (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :), *FOMO*⁵³, *Szép csendben*⁵⁴, *Békeidő*⁵⁵). Ezek a *MeToo* jelenségét témájában érintő filmek általában a férfi főszereplő szemszögéből mutatják be a történetet, egyetlen kivétel: a női főszereplővel rendelkező *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :).

A *Pál Adrienn* főszereplőjének, Piroskának, férjével, Kálmánnal való kapcsolata dinamikáját az alá-fölérendeltségi, hangsúlyosan kontrolláló viszony és a verbális abúzus határozza meg. Kálmán mintha az egész film alatt, szituációtól függetlenül, egy véget nem érő monológban szídná Piroskát, aki ezt szenvtelenséggel viseli. Piroska, ahogy a férfi által hően szeretett terepasztalnak, úgy saját életének is csak külső megfigyelője. Kálmán kontrolláló és megalázó kijelentései, patronáló, agresszív számonkérései ellen Piroska némasággal és evéssel lázad, szabadságát az éjjelente belapátolt kalóriák jelentik, amely elfogyasztására senki nem mondhat neki nemet, még Kálmán sem, hiába tesz rá kísérletet nap, mint nap. ("Mit ettél ma?") Bántalmazó viszonyukat Piroska is normaként kezeli, sőt, szakításuk után Piroska volt osztálytársának még mindig büszkén füllenti, hogy vőlegénye van, mintha a párkapcsolat nélküliség miatt nagyobb szégyenbe kerülhetne a külvilág szemében, mint abuzív házasságában. A férfi agresszivitása nem csak a szavak szintjén jelenik meg: a kedvenc terepasztalát kizárólag üvöltő hangerejű zene mellett képes építeni, ezzel is képviselve elnyomó uralmát Piroska csöndje felett.

A disszertációban vizsgált filmek között egyetlen olyan alkotás van, amelyben az alá-fölérendelt dinamikában a nő foglal el domináns, uralkodó pozíciót a férfi szereplőkkel szemben. A *Vikend* főszereplője, Márta férfiakkal való viszonyulását a verbális agresszió jellemzi. Márta magabiztosan és uralkodó módon van jelen a szakmai és a magánéletében is. A férfiak irányította üzleti világban, ügyvédként szemrebbenés nélkül ad ultimátumot befolyásos férfiakkal, és hasonlóan lealacsonyító stílusban kommunikál Lacival is, akit

⁵² Réz Anna: #MeToo- Hogyan beszéljünk a szexuális visszaélésekről. *Goethe Institute Ungarn*, 2019. (<https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/sup/kl/21485847.html>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

⁵³ FOMO (Hartung Attila, 2019)

⁵⁴ Szép csendben (Nagy Zoltán, 2019)

⁵⁵ Békeidő (Hajdu Szabolcs, 2020)

István előtt is megszégyenít, mikor a vadászat elején megjegyzést tesz rá, hogy a férfinak esélye sincs vadat löni. Laci, akit Márta közös üzleti ügyeikben sem tekint partnernek, próbál kiállni magáért, szemrehányást tesz a nőnek, hogy Márta nem veszi figyelembe a véleményét, ám ez a kritika lepattan a nőről. Márta saját szexuális vonzerejével is visszaél, mindenféle érzelmet nélkülöző szeretői viszonyt tart fenn Istvánnal, aki a pár közös ismerőse és kollégája. Márta a közös hétvége alkalmával sincs tekintettel a férfiakra, sőt keresi az újabb konfliktus lehetőségét, amikor úgy kezdeményez Istvánnál, hogy tudja, Laci bármelyik pillanatban rájuk nyithat. Márta irányító szerepében kudarcot vall, amikor a cselekmény során kiderül, hogy az általa különböző módokon használt férfiak összeesküvésének célpontjává vált, ám a bukás (halál) mégis Lacit éri utol, aki leveti magát a szakadékba.

4.2. Magyar Metoo filmek

Jelen alfejezetben öt kortárs magyar filmet vizsgálók⁵⁶, amelyek cselekményének alapkonfliktusa a szexuális visszaélés. Többségükben az elkövető és az áldozat⁵⁷ kiegyenlítettlen hatalmi viszonyban vannak egymással. A vizsgált „Metoo filmek” közös jellemzője, hogy 2017 után, a magyar Metoo ügyek kirobbanása után születtek. A korábbiaktól eltérő módon, elemzésem nem kizárólagosan a női főszereplőkre korlátozódik. Ennek oka többek között az is, hogy a vizsgált filmekből kettő (*Szép csendben*, *Legjobb tudomásom szerint*) főszereplője nem nő, illetve egy esetben (*Békeidő*) nem egy teljes filmet, hanem egy ide vonatkozó epizódot vizsgálók. Ezek a filmek a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) kivételével nem kapcsolódnak szorosan a kutatásomhoz. Vizsgálatukat, ha kitekintő jelleggel is, mégis fontosnak tartom. Az általam vizsgált időszak alatt a köztudatba robbant Metoo ügyek globális és lokális szinten is a hatalmi, és azon belül is a nemek közötti hatalmi viszonyok újragondolására adtak lehetőséget. Elemzésem során arra keresem a választ, hogy ez az újragondolás kiütközik-e a témába vágó filmekben. Amennyiben változás

⁵⁶ *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* (Schwechtje Mihály, 2018)

FOMO (Hartung Attila, 2019)

Szép csendben (Nagy Zoltán, 2019)

Békeidő (Hajdu Szabolcs, 2020)

Legjobb tudomásom szerint (Lőrincz Nándor, Nagy Bálint, 2020)

⁵⁷ Tisztában vagyok a ténnyel, hogy a szexuális visszaélést, szexuális zaklatást, szexuális erőszakot elszenvedett nők megnevezésére nincs egy mindenki által elfogadott terminus. A gyakran használt „áldozat” és „túlélő” terminust sok vita övezi. Utóbbi túlságosan tág és nem kielégítően pontos fogalom, amely használatával könnyen egyenlőséget vonhatunk különböző mértékű bűncselekmények között, miközben olyan esetekre is használjuk, amelyben a tényleges életveszély nem volt jelen. Az „áldozat” kifejezést bírálók legfőbb kritikája, hogy maga a terminus egy passzív elszenvedőt feltételez, amely sok esetben nem egyezik a valósággal. Jelen dolgozatomban az egyszerűség és az érthetőség kedvéért mégis az „áldozat” kifejezést fogom használni.

történik, annak a jövő filmjeinek női reprezentációira is hatása lehet. Elemzésem alapjául a *Metoo* mozgalomról készített alapkutatás mellett Pető Andrea: *Szexualitás és társadalom tükröződése. A normaváltás nehézségei: a #metoo tanulságai* című 2019-es tanulmánya, illetve Tóth Andrea 2021-ben megjelent *A #metoo margóján. A szexuális zaklatás társadalmi megítélése Magyarországon a Sárosdi/Marton-ügy tükrében*⁵⁸ című tanulmánya szolgál.⁵⁹

4.2.1. Társadalmi hatás, #párbeszéd

Hogy a #MeToo mozgalom hosszú távon milyen társadalmi változásokat lesz képes elérni, valamint, hogy a digitális feminista aktivizmus ezen formája milyen mértékben tudja növelni a feminista tudatosságot és a társadalmi szolidaritást, még nem tudhatjuk biztosan. Már napjainkban is érezhető pozitív hatásait nézve mindenképpen meg kell említeni, hogy a mozgalom a média mainstream felületeinek bevonásával a nyilvános diskurzus részévé tette a feminizmust.⁶⁰ Kaytlinn Mendes, Jessica Ringrose és Jessalynn Keller kutatásából az rajzolódott ki, hogy a metoo hashtag lehetőséget kínál a feminista szolidaritás és öntudat elterjedésére legfőképpen azok körében, akik eddig nem, vagy csak felületesen ismerték a feminista eszmerendszert. Az áldozatok saját történetüket megosztva egy virtuális közösség részeként, személyes élményeiket egy az egész társadalmat érintő strukturális probléma részeként láthatják, nem egyéni tapasztalatként. Azzal, hogy a metoo hashtaggel megosztott történetek láthatóvá teszik a kizsákmányolás és az elnyomás működésének rejtett struktúráit, megalapozzák az igazságosabb társadalom felé történő kollektív elmozdulást, és gyökereiben megváltoztathatják a társadalmi és egyéni érzékelést is.⁶¹ Tehát a mozgalom több szinten fejti ki hatását: egyéni szinten - mivel a *Metoo* megjelenése óta a jelenség sokkal inkább a tudatunkban van, a közbeszéd tárgya - hozzájárul ahhoz, hogy az áldozatok könnyebben felismerjék, ha effajta visszaéléssel van dolguk. Társadalmi szinten pedig a hierarchikus viszonyok felismerésére és újradefiniálására ad lehetőséget: a *Metoo* megtöri a csendet a bűncselekmények fölött, hatására megindul a társadalmi igazságszolgáltatás folyamata, a nyilvánosságnak köszönhetően pedig ezek az esetek jogi úton is kezelhetővé válnak.⁶²

⁵⁸ Tóth Andrea: *A #metoo margóján. A szexuális zaklatás társadalmi megítélése Magyarországon a Sárosdi/Marton-ügy tükrében*, Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2021. 11/2. 55-86.

⁵⁹ Pető Andrea: *Szexualitás és társadalom tükröződése. A normaváltás nehézségei: a #metoo tanulságai*. Kaleidoscope, 2019. 10/18. 147-150.

⁶⁰ Ashwini Tambe: *Reckoning with the Silences of #MeToo*. Feminist studies, 2018. 44/1. 198.

⁶¹ Kaytlinn Mendes - Jessica Ringrose - Jessalynn Keller: *#MeToo and the Promise and Pitfalls of Challenging Rape Culture through Digital Feminist Activism*. European Journal of Women Studies, Vol.25. 241.

⁶² Stavroula Pipyrrou: *#MeToo is little more than mob rule // vs // #MeToo is a legitimate form of social justice*. Journal of Ethnographic Theory, 2018. 8/3. 416.

Pető Andrea tanulmányában a *Metoo* mozgalom kirobbanását a “19. század végén kezdődő normaváltás, az emancipáció következő lépcsőjének” nevezi.⁶³ A normaváltás célja kettős: az intim viszonyok egyenlőségen alapuló újrafogalmazása, illetve a már jelen lévő szabályok alkalmazása. Az áldozathibáztató magatartást követők Pető szerint az intim kapcsolatok újra meghatározását lehetetlenítik el.⁶⁴ A következő filmeket azon megegyezés mentén fogom elemezni, hogy a kiválasztott filmekben megjelenő *Metoo*-val kapcsolatos társadalmi reakciók ablakban működnek, melynek segítségével a mai magyar társadalom pillanatnyi állapotára is láthatunk. A filmeket annak tekintetében fogom elemezni, hogy szereplő a *Metoo* kampánnyal elindult normaváltásról való társadalmi diskurzusban milyen “érvekkel” vesznek részt, illetve mennyiben segítik elő a normaváltást, vagy akadályozzák azt a filmekben megjelenő reakciókkal.

4.2.2. *Metoo* és a magyar film

A *Metoo* mozgalom magyarországi robbanása Sárosdi Lilla 2017. október 14-én közzétett posztjához köthető. Sárosdi az elkövetőt nem megnevezve social media felületén nyilvános posztban tette közzé, hogy húsz évvel korábban (mikor Sárosdi még fiatal volt) egy jól ismert rendező szexuális visszaélést követett el vele szemben. Pár nappal később megnevezte elkövetőjét Marton László személyében, aki kezdetben tagadta, majd, mikor tömegével kerültek elő öt szexuális visszaéléssel vádló áldozatok, elismerte tettét, bocsánatot kért. Martont a Vígszínházból és a Színház- és Filmművészeti Egyetemről (ahol osztályvezető tanár volt) elbocsátották, visszavonult. Nem sokkal halála előtt, 2019-ben a Veszprémi Petőfi Színházban tért vissza a szakmájához.

2017-től, a *Metoo* mozgalom kirobbanásától, a jelenség iránti érdeklődés, a társadalmi és az egyéni felelősségtudatra vonatkozó normaváltás folyamatának tünete lehet, hogy 2017-től öt olyan magyar nagyjátékfilmet mutattak be, amely témájában szexuális visszaélést és az arra irányuló társadalmi/egyéni reakciót dolgozza fel. Az öt alkotásban (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod*, *FOMO*, *Szép csendben*, *Békeidő*, *Legjobb tudomásom szerint*) közös, hogy a vélt vagy valós elkövető férfi, az áldozat pedig nő. Ez a felállás a nagy port kavart, nyilvánosság elé került *Metoo* ügyek túlnyomó többségére igaz, nemzetközi és

⁶³ Pető i.m. 147.

⁶⁴ Pető i.m. 147.

magyar viszonylatban is.⁶⁵ Ennek oka lehet Magyarországon, hogy vezető pozíciót nagyobb arányban töltenek be férfiak, mint nők, tehát társadalmi szinten könnyebben kapcsoljuk a hatalom fogalmát a férfi nemhez.⁶⁶

Az öt alkotás közül három filmben (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod*, *FOMO*, *Szép csendben*) az áldozat középiskolás tanuló. A *Békeidő* női főszereplője huszonéves, viszont kezdő színészként a mester-tanítvány kapcsolat miatt szintén alárendelt szerepben van. Az életkor tekintetében kivételt képez a filmek között a *Legjobb tudomásom szerint* című alkotás, amelynek női főszereplője harmincas évei végén járó, örökbefogadásra készülő, házasságos nő. A filmekben megjelenő áldozatok többségének fiatal életkora a kiszolgáltatottság és a naivitás érzetét támogatja. A *Legjobb tudomásom szerint* kivételével a vizsgált filmekben megjelenő áldozatok fiatal nők, korukból és családi helyzetből adódóan is egyedülálló, magányos hősök, akik nem számíthatnak szűken vett környezetben senkire. Az iskolai közeg a társadalom reprezentációjaként értelmezhető: zárt közösség, állam az államban, saját vezetőikkel, állampolgárokkal. Nagy jelentőséggel bírónak tartom, hogy az intézményi közeg a vizsgált alkotásokban az elkövetőknek nyújt védelmet. Külön jelenet beszél a jelenségről a *FOMO* című filmben, ahol az erőszakkal gyanúsított Gergő (Yorgos Goletsas) befolyásos édesapja (Stohl András) megfenyegeti az iskolaigazgatót, hogy tusolják el az ügyet, nem lehet botrány. A való életből ismert, szexuális zaklatásra adott gyakori társadalmi reakció játszódik le: az ügy az egyébként rendelkezésre álló formális keretek között nem kap támogatást, sőt Lilla (László Panna) saját családjára sem számíthat, teljesen magára marad, hivatalos igazságszolgáltatás nélkül. Így, utólag érthető meg a lány bizalmatlansága a hivatalos úton való segítségkéréssel kapcsolatban. A *FOMO*-ban az áldozathibáztatás, mint társadalmi reakció hangsúlyosan megjelenik, leginkább az elkövető, Gergő barátai részéről, akik a fiú felmentése érdekében érvelnek a lány "bűnösségével" kapcsolatban. Érveik között az áldozathibáztatás tipikus elemei hangoznak el: a lány részeg volt, kihívóan volt felöltözve, provokatívan viselkedett.

Rendhagyó döntésnek mondható a *FOMO* alkotói részéről, hogy a történet elmesélésére az elkövetői szemszöveget választották. A film cselekményéből egyértelműen kiderül, hogy Gergő szexuális erőszakot követett el Lillával szemben. A befogadó azonban a fiú perspektívájából ismeri meg a történetet, vele próbál azonosulni, az ő igazságát szeretné

⁶⁵ Az itthoni események között kivételt képez Kerényi Miklós Gábor esete, akit férfiak gyanúsítottak meg szexuális és hatalommal való visszaéléssel, illetve Eszenyi Enikő ügye, akit többek közt szexuális visszaéléssel is megvádolt a Vígszínház több jelenlegi és volt alkalmazottja. Az ügyben hivatalos eredmény még nem született.

⁶⁶ Nagy Beáta: *Nők a vezetésben*. in: Nagy Ildikó, Pongrácz Tiborné, Tóth István György, (szerk.): *Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről*, Budapest: TÁRKI, Ifjúsági, Családügyi, Szociális és Esélyegyenlőségi Minisztérium, 2005. 50.

megérteni, ami ebben a helyzetben morálisan kétséges. Lillát a film legnagyobb részében Gergő emlékképeiben látjuk, a fiútól függetlenül a cselekmény során nem létezik. A befogadónak két választása marad nézői identitásának meghatározására: azonosul a főszereplővel, felmenti Gergőt az erőszak alól, elfogadva, hogy a fiú a körülményeinek (családi elvárások, szülői figyelem hiánya, a barátoknak való megfelelési kényszer, a beilleszkedésre és az elfogadásra irányuló vágy) áldozata, vagy nem akarja az elkövetőt felmenteni, és olyan főszereplőt követ a történet alatt, akivel nem tud azonosulni, ebben az esetben pedig kívül marad. Összegzésképpen elmondható, hogy a *FOMO* című alkotás már a nézői identitás kérdésében, a téma közelsége és aktualitása miatt is, morális döntés elé állítja a befogadót.

A *FOMO*-hoz hasonlóan a *Szép csendben*-ben női főszereplője, Nóri (Bognár Lulu) sem az iskolától kér segítséget, mikor a mindenki által hően szeretett tanár, Fricibá (Máté Gábor) illetlenül viselkedik vele, hanem egy zenekari társától, Dávidtól (Major Erik). Mikor Dávidon keresztül eljut a probléma az iskola vezetőségéhez és a lány családjához, a legszűkebben vett környezete, az anyja (Szamosi Zsófia) tabusítja a lányával történeteket. A *Szép csendben*-ben Dávid szemszögén keresztül látjuk az eseményeket, csak annyit tudunk, amennyit Nóri állít: történt valami. Nincs egyértelmű bizonyíték, csak a lány szava, aminek Dávid hisz, de senki más nem. Nóri anyja saját kudarcaként, szégyeneként értelmezi Nóri vádjait, haraggal és szemrehányással viseltetik lánya felé. Nincs benne védelmi szándék, infantilizálja Nórit, szavakat ad a szájába az ügy elsimitása érdekében. A film a cselekmény szinte teljes ideje alatt lebegtetni, hogy mi is történt valójában. Amit látunk: reakciók valamire, ami ugyanolyan eséllyel lehet igaz, mint hazugság. Ez az alkotás a szexuális abúzus kapcsán az áldozat környezetének felelősségét és megküzdési stratégiáit veszi górcső alá, amellyel kapcsolatban a film szerint a hallgatás és elhallgattatás a legjellemzőbb viselkedési forma.

A *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :) dramaturgiai elemként használja a *Metoo* jelenséget. A filmben a legfőbb dramaturgiai csavart az jelenti, amikor kiderül, hogy Eszternek nem az imádott angoltanár, Csababá tesz, néhol erőszakosan is, szexuálisajánlatokat, hanem az osztályban kevésbé népszerűnek számító Péter, aki halálosan szerelmes a lányba. Attól a pillanattól, hogy a befogadó számára is világossá válik, hogy az abúzust nem egy tanár követi el a diákja ellen, érvényét és jelentőségét veszti a szexuális és hatalommal való visszaélés, a film fókusza átkerül a középiskolákban oly gyakori *cyberbullying* jelenségre.

A vizsgált filmek cselekményének közös jellemzője, hogy a (néhány esetben csak feltételezett) bűncselekménynek jellemzően nincs jogi következménye. A számonkérés és a

feldolgozás (a *Legjobb tudomásom szerint* című film kivételével) informális keretek között marad.

A *Békeidő* című alkotás nem csak az online bemutatót tekintve minősül rendhagyónak Hajdu és Török-Illyés életművében, de a dramaturgia szempontjából is: a film epizodikus jellegű, több, egymásba kapcsolódó történetet mutat be. A *Békeidő* egyik szálában a magyar *Metoo* botrányt kirobbantó eseményt dolgozza fel Hajdu. 2017-ben Sárosdi Lilla színésznő, az abban az évben kirobbant Weinstein ügyre⁶⁷ reflektálva, tárta a nyilvánosság elé személyes történetét, melyben először nevek említése nélkül, majd később Marton László rendezőt elkövetőként megnevezve, vallott az őt ért szexuális abúzusról. A *Békeidő*, bár fikciós alkotás, a párbeszéddekig menő hitelességgel idézi meg a Sárosdi által ismertetett történetet, pontosan felfestve a nézőnek a bántalmazottban zajló lelki folyamatot. Dorka (Wrochna Fanni) zavart, fiatal nő, aki nem találja még a helyét a színházi világban, és szavahihetőségével kapcsolatban is aggályok merülnek fel. Rajongva tiszteli a rendezőt (Schilling Árpád), aki pártfogásába veszi a lányt: bejárást biztosít neki a kulisszák mögé, kikéri a véleményét, figyel rá. Dorka nem veszi észre, hogy a rendező felé irányuló figyelme nem önzetlen, egészen addig, míg a férfi a kocsiban hátsó ülésén nem tesz neki visszautasíthatatlannak tűnő szexuális ajánlatot. A jelenetben elhangzik a Sárosdival történt visszaélés emblemikus mondata: *“Puszild meg!”* Dorka nem tudja kezelni a helyzetet, szégyenkezve és a rendező bocsánatát kérve mond végül nemet. A filmben megjelenő jelenet fontos adaléka, hogy a rendezőt Schilling Árpád, Sárosdi Lilla férje játssza, és a film további epizódjaiban Sárosdi is szerepel. Hajdu ítékezés nélkül, naturálisan mutatja be a Sárosdi által közölt szexuális visszaéléshez megtévesztésig hasonló esetet. Mivel Dorka története itt véget ér, és környezetének nem vall a vele történekről, a társadalmi reakcióival ez az epizód nem foglalkozik. Az epizód a szexuális visszaélés és a hatalmi viszony rejtett struktúrájára fókuszál. Az alkotás sorra veszi a szexuális visszaélésig való eljutás folyamatának összetevőit: pontosan festi fel a bizonytalan, bizonyításvágytól és figyeleméhségtől szenvedő, zavarodott “kamasz” képét, míg a mindenki által tisztelt és minden művészi kérdésben magabiztos, hidegvérű kritikus, a megkérdőjelezhetetlen, autoriter színházi vezető alakját is tisztán felrajzolja, akinek a közelében lenni is kegy.

Kiemelendőnek tartom, hogy az öt film közül csak kettőnek nő a főszereplője (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod*, *Békeidő*), ezek elbeszélése az áldozat

⁶⁷ Harvey Weinstein-t 2017-ben gyanúsította meg több színésznő szexuális visszaéléssel és erőszakkal.
<https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>

szemszögéből történik, míg a másik hármat az elkövető, illetve az áldozat környezetének szemszögén keresztül látjuk.

A *Legjobb tudomásom szerint* című alkotás több szempontból kiemelkedik a vizsgált alkotások közül. Ez az egyetlen, amelynek már a fejlesztési szakasza is a *Metoo* mozgalom kirobbanása alatt/után kezdődött. Az alkotók feltett szándéka volt az áldozathibáztatás rejtett struktúrájáról és pszichológiájáról, és kifejezetten az áldozatok környezetének szerepéről filmet készíteni. A *Legjobb tudomásom szerint* egy házaspár történetét meséli el, de a cselekmény során a férfi szemszögéből látjuk az eseményeket, semmivel sem tudunk többet, mint Nóra (Hátori Gabriella) környezete. A *Legjobb tudomásom szerint* történetvezetése több elemében hasonlít a *Szép csendben*-re. Hasonlóság, hogy nem az áldozat, hanem egy hozzátartozó szemén keresztül látjuk az eseményeket, rajta keresztül állapítjuk meg az áldozat és az elkövető szavahihetőségét is. Fontos különbség azonban, hogy a *Legjobb tudomásom szerint*-ben az áldozat közeli hozzátartozója, a férje szemszögén keresztül kapunk betekintést a történetekbe. A film főszereplői Dénes (Bodolai Balázs) és Nóra házaspár, akik a gyermek örökbefogadási procedura végén járnak. Viszonyukról a történet elején kiderül, hogy nehéz folyamaton vannak túl, de a feszült élethelyzetből adódó konfliktusok ellenére funkcionálnak párként, együtt dolgoznak, baráti társaságuk is közös. Dénesnek a kapcsolatukról szerzett információk alapján nem lenne oka kételkedni felesége szavában. Ennek megfelelően, mikor Nóra az éjszaka közepén hazatér és elmondja Dénesnek, hogy megerőszkolták, a férfi azonnal felesége mellé áll, sőt, hivatalos szervekhez fordul segítségért. Bizalma akkor törik meg, mikor az elkövető azonosításához szükséges fantomkép elkészítésénél nem egyeznek a kettejük által közölt információk. A bizalmatlansági folyamatot tovább erősíti Nóra romló pszichés állapota, illetve, hogy a vádlott elbeszélése szerint konszenzusos alapon történt a szexuális együttlét. Dénes a cselekmény során felvállalja a munkahelyi kontrollcsoportban nők által kijelentett és elfogadott, a hegemon maszkulinitás alapelvein nyugvó gondolatot, amely a film során többször is visszaköszön (*„A családapa feladata, hogy előre gondolkodjon, akár helyettem is”*): önálló nyomozásba kezd. Saját magában bizonytalanodik el, mikor az általa nyomoknak hitt, félrevezető jelek hatására felesége szavahihetőségében kezd kételkedni. A cselekmény során szorosan követjük Dénes álláspontjának változását, és a film dramaturgiájának kidolgozottságát jelzi, hogy pontosan érthető motivációja. A *Legjobb tudomásom szerint*-ben a vizsgált filmekhez hasonlóan egészen a cselekmény végéig nem történik meg az intézményi igazságszolgáltatás, a rendőrségi kihallgatás hideg és kegyetlen, az eljárás nem alapos, és a rendőrség egy ponton az elkövető felmentésével lezárja az ügyet. Az alkotás a további vizsgált filmekről eltérően

azonban használja a valóságból ismert áldozati magatartást, Nóra a nyilvánosság erejéhez fordul, posztban osztja meg a vele történeteket. A nyilvánosság nem hozza el az intézményi igazságszolgáltatást, hatására veszélybe kerül örökbefogadási folyamatuk, ám annak végleges kudarca Dénes Nóra mentális állapotáról a pszichológusnak tett negatív kijelentéseinek köszönhető. Hogy Nóra igaza a történet végén bebizonyosodik és az elkövető elnyeri büntetését, a véletlennek köszönhető. Markáns dramaturgiai döntés, hogy a cselekmény végén kiderül, hogy Nóra minden gyanús jel ellenére, igazat mondott az ellene elkövetett bűncselekménnyel kapcsolatban. Az igazság arculcsapásként éri Dénest, aki már szinte teljesen elfogadta, hogy felesége hazudott.

Dénes fehér, európai, tanult, felső-középosztálybeli fiatal férfi, akinek az értékrendje szemmel láthatóan helyén van. Párkapcsolata, ha nem is feszültségektől mentes, de biztos alapokon áll. Haladó gondolkodását mutatja, hogy a barátaival folytatott dialógokban diszkurzívan is megjelennek a feminizmus eszméjéhez kapcsolható gondolatok, kérdésfelvetések (*“Miért ne lehetne lány gyerekkel fiús programokat csinálni?”* Fontos, hogy *“Nóra anyai integritása ne sérüljön”*). Dénes a történet végére mégis kudarcot vall a társ szerepében, mikor, ha nem is vállaltan, de meghazudtolja Nóra igazát. Dénes bukásával az alkotók a szexuális visszaélés kapcsán az áldozathibáztatás mély, tudattalan rétegeire és bevett mechanizmusának beágyazottsági mértékére mutatnak rá. A film emellett társadalomkritikaként is értelmezhető, hiszen az intézményi igazságszolgáltatási és áldozatsegítő eljárások teljes impotenciájára és hiányára hívja fel a figyelmet.

Pető Andrea tanulmánya végén arra a következtetésre jut, hogy az intim viszonyok újraszabályozásához időre, türelemre, párbeszédre és körültekintésre van szükség. ⁶⁸ A *Metoo* mozgalom hatásáról, sikerességéről még nem lehet messzemenő következtetéseket levonni. Feltehetőleg a folyamat elején járunk, csak a jelen állapotról tudunk pillanatképet készíteni. Bíztható folyamat figyelhető meg azonban a mozgalom kirobbanása óta a magyar filmművészetben. Három év alatt (2017-2020) öt olyan alkotás látott napvilágot, amelynek feltett célja a szexuális és hatalommal való visszaélések rejtett struktúráiról, láthatatlan határátlépéseiről, az intézményi védőhálózat és az ember felelősségéről, az áldozatok környezetének feladatairól és a protokoll hiányosságairól beszélni. Az alkotások egy kivételtől eltekintve (*FOMO*), nem kérdőjelezik meg a szexuális visszaélés bűnének morális súlyát. Fontos kérdéseket tesznek fel azonban az áldozatok környezetének felelősségével kapcsolatban. A felelősségre vonás a vizsgált alkotásokban kétirányú. Egyrészt az intézményi

⁶⁸ Pető i.m.150.

védőhálót és eljárást kérdőjelezi meg (Van-e figyelem az intézményekben a szexuális visszaélésekre? Van-e bevett protokoll? Ezen eljárások mennyiben segítik, és mennyiben traumatizálják az áldozatot? Mennyiben van jelen a bűncselekmény bagatellizálása az eljárások folyamán?), másrészt az áldozatok személyes környezetének felelősségére kérdeznak rá kíméletlenül (Hogyan lehet jól segíteni az áldozatnak? Mit tehet az egyén, ha a közvetlen közelében történik szexuális visszaélés? Milyen formában jelenik meg köznapi szinten is az áldozathibáztatás?). A vizsgált alkotások a választ a befogadóra (a társadalomra) bízják. A *Metoo* ügyek áldozatainak kezelésével kapcsolatos eddig elfogadott normákról a kritikai gondolkodás tehát a kortárs magyar filmművészet területén elindulni látszik.

4.3. Nő-Nő viszonyok

Jelmagyarázat: **alá- fölé rendelt viszony, partneri viszony**

Munkahelyi	Barát	Családi (Anya-lány, testvérek)	Anyós- meny	Feleség- szerető	Szerelmi/szexuális
<i>Pál Adrienn</i>	<i>Vikend</i>	X- A rendszerből törölve	Egy nap	Egy nap	<i>Nyitva</i>
<i>Szerdai gyerek</i>	<i>Szerdai gyerek</i>	RLSM	Halj már meg	Halj már meg	
<i>Swing (3)</i>	<i>Swing (3)</i>	<i>Csak a szél (2)</i>			
	<i>Nejem, nőm, csajom (4)</i>	<i>Halj már meg</i>			
	<i>Free Entry (2)</i>	Most van most			

	<i>Senki szigete</i>	<i>Szinglik éjszakája (2)</i>			
	<i>Felkészü-lés</i>				
	<i>Hab</i>				
	<i>Szinglik éjszakája (4)</i>				
	<i>Nyitva</i>				

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

A vizsgált főszereplők nőkkel való kapcsolattípusaiban felülreprezentált a baráti kapcsolat, mely a főhősök kétharmadánál jelenik meg. Ezt követi rokoni, majd a munkahelyi, viszony. Anyós-meny és a feleség-szerető viszony két-két főszereplőnél van jelen.

A vizsgált főszereplők nőkkel való viszonyaiban a hatalmi dimenzió egyenlőtlenségi struktúrája két főszereplőnél jelenik meg, mindkét esetben rokoni kapcsolatban. A *Halj már meg* című film női főszereplője Pócsné anyósával, Erzsivel (Csákányi Eszter) való viszonyában jelen van a hatalmi dimenzió, mely diszkurzív módon is megjelenik. Erzsi holtában is ellenőrzés alatt tartja menyét, követelőző mondatai annyira elevenen élnek Pócsnéban, hogy az Erzsit ábrázoló képet is életre keltik. A *Most van most* című alkotás női főszereplője, Szilvi édesanyja (Básti Juli) elvárásaitól nem tud szabadulni a cselekmény végéig. Mindkét protagonista jellemfejlődésének csúcspontja, amikor levetik magukról az elnyomó kapcsolatot, és önálló, szabad életbe kezdenek.

A két kivételtől eltekintve a vizsgált főszereplőknél a nőkkel való alá-fölé rendelt viszony nem jellemző, melynek fontos oka lehet, hogy egy kivételtől eltekintve (*Hab*) egyetlen női főszereplő sincs vezető pozícióban a munkahelyén vagy a családjában, és egyiküknek sincs női közvetlen főnöke. Illetve, hogy a felülreprezentált konfliktustípusok (magánéleti konfliktusok) fókuszában a férfi-nő kapcsolatok vannak. Így a vizsgált

főszereplők nőkkel való kapcsolataik bár nem konfliktusmentesek, a rivalizálás megjelenik bennük, de alapvetően az egyenrangú és szupportív viszonyok a jellemzőek.

A Pál Adrienn főszereplője, Piroska barátsága Mártával (Pokorny Lia) partnerinek, de felületesnek mondható, bár fontos gesztus, hogy Kálmán kiköltözése után, Márta segít Piroskának felállítani az új szekrényt. Meglepőnek tűnik, hogy Márta megmarad Piroskának a szakítást követően is, hiszen korábban semmi nem vetíti előre, hogy Piroskával bensőségebb lenne a nő viszonya, mint Kálmánnal. Piroska kiüresedett világában az újonnan érkezett betanuló nővér, Zizi (Hegyi Izabella) képviseli az életet, akire hatással vannak még a kórházi szagok, és látványok, valamint lelkiileg sem szokott még hozzá a halál effajta közelségéhez. Piroskát munkahelyén csak Zizivel látjuk nem alárendelt viszonyban, Zizi tanítójaként, mestereként, Piroska hűvös törődéssel oktatja kezdő munkatársát. Zizi reakciói nem csak arra mutatnak rá, hogy Piroska, mint minden kívülről érkezett ember, vajon mit élhetett át, mikor a szakmáját elkezdte, de Piroska néhol érzéketlenségnek látszó, mindent átítató apátiáját is felnagyítja Zizi, az adott szituációkra adott természetes, emberi reakcióival. Piroska a legbensőségebb viszonyt Endre édesanyjával, Pál Adrienn egykori tanárával képes kialakítani, vele látjuk bizalmi kapcsolatban. Piroskának otthonos a nő állapota, amitől Endre retteg, azt a nő a legnagyobb természetességgel tudja kezelni.

A Remélem legközelebb sikerül meghalnod :) és az *X - A rendszerből törölve* főszereplőinél jelenik meg az anya-lánya viszony. Bár mindkét párosnál jelen van a törődés, egyik kapcsolatra sem jellemző az érzelmi közelség, ami feltehetően a kamasz lányok életkori sajátosságaira vezethető vissza. Az *X - A rendszerből törölve* főszereplője, Éva egyedül neveli kamasz lányát, aki nehezen kezeli anyja évek óta tartó depresszív és instabil mentális állapotát, az otthoni légkör - a lakáshitel révén, részben az egzisztenciális fenyegetettség miatti - feszültségét. Éva hosszú évek óta nem funkcionál a szülő szerepben sem, aminek hatására lányával is szinte elvesztette a kapcsolatot, nem tudnak kommunikálni, a lány pedig explicit módon kifejezi haragját Éva felé. *A Remélem legközelebb sikerül meghalnod :)* főszereplője, a tinédzser Eszter sincs bizalmi viszonyban anyjával, bár Eszter és Gabriella (Rezes Judit) kapcsolata jóval egészségesebbnek és kiegyensúlyozottabbnak mondható, mint Éva és a lánya kapcsolata. Évához hasonlóan Gabriella is egyedül neveli kamasz lányát, potenciális párkereső nőként ismerkedik korabeli férfiakkal. Eszter nem oszt meg semmit anyjával magánéletéről, kettejük viszonya mégis konfliktusmentesnek mondható, Gabriella észreveszi, mikor Csababá visszatértek megváltozik lánya viselkedése, biztosítja róla, hogy rá számíthat (*“Ugye elmondanád, ha valaki bánt?”*), majd gyorsan figyelmezteti lányát, hogy a tanulást nem hanyagolhatja el magánéleti események

miatt. Eszter nem osztja meg anyjával, hogy mi történt vele, ahogy barátnőjével sem, aki a cselekmény elején sokkal inkább érdeklődik Csababá iránt, mint Eszter.

A *Free Entry* központi témája a kamaszbarátság, amelyben a bajtársiasság mellett fontos szerepet játszik a ki nem mondott, állandó versengés. Karakterük is erre predesztinálja a főszereplőket, a szoros barátság ellenére sokban különböznek. Amíg V minden helyzetben feltalálja magát, nőiségében magabiztosságot mutat, és szereti feszegetni a határokat, Betty jóval bizonytalanabb és visszafogottabb a bulik és a férfiak terén is. A két lány a cselekmény egy pontján összeveszik, és külön folytatják útjukat a fesztivál rengetegében. A cselekmény és a barátságukat meghatározó folyamatos versengés és lappangó feszültség feloldására szolgál, amikor az erőszakos emberekkel és drogdílerekkel való bonyodalmak után újra egymásra találhatnak. A boldog végkifejletet számukra egymás jelenti a tudatmódosítókkal átitatott, fékevesztett tömegben, így balul sikerült éjszakájuk és első szárnypróbálgatásaik után barátságuk is megerősödik.

A kompetitív barátság jelensége tűnik fel a *Senki szigete* című filmben is, a főszereplő szökött menyasszony, Jakab Juli és a titokzatos taxisofőr, Bánfalvi Eszter. Bár kettejük barátsága épp egy segítő gesztus nyomán alakul ki, mikor Juli, már mint alpinista, meglát egy elejtett pénztárcát, amit visszaad jogos tulajdonosának, Eszternek. Kettejük barátsága azonnal szorosabbra fonódik, amikor Eszter befogadja lakásába Julit. A két nő között mégis versengés alakul ki, amikor Tamás is beköltözik hozzájuk. A cselekmény egy különös bűnügy kibontása mellett, hármójuk valódi céloktól és érzelmektől mentes kapcsolatát meséli el, aminek fontos mozgatórugója, hogy a fiú a két nő között vacillál. A film egész történetet áthatja a tét nélküliség és az abszurd logika mentén alakuló események sorozata, így kettejük (hármójuk) feszültségének sem tétje, sem feloldása sincs a végkifejletben.

A *Halj már meg* főszereplője, Pócsné a cselekmény során elhunyt férje volt szeretőjével, Marcsival (Ónodi Eszter) kénytelen összefogni. Pócsné, férje halála után, nem csak a férfi hűtlenségével kénytelen szembesülni, hanem annak eltitkolt alvilági életével is, illetve, ebből fakadóan egy nagymértékű eltitkolt vagyon létezésével is. Pócsné és Marcsi a vagyon felderítése céljából fognak össze, a kalandokkal teli útjukon felderítik Pócs eltitkolt életét, aminek köszönhetően saját életük hazugságaival is szembe kell nézniük. A küzdelmes utazás során azonban egymásban igazi szövetségesre lelnek.

Támogató, mindenfajta versengést nélkülöző bajtársiasság jellemzi a *Szinglik éjszakája* négy főszereplőjének barátságát. Az elrabolt, felbecsülhetetlen értékű gyűrű nyomába eredve, a (közben néha maguk is rabságba eső) barátnők az egymás iránt való elköteleződésről is tanúbizonyságot tesznek. A gyűrű felkutatása, és ezzel Juli nagy napjának

megmentése érdekében, akár saját biztonságukat is kockára teszik, miközben egymáshoz is közelebb kerülnek. Mikor a bonyodalmak során Edit beismeri barátnőjének, hogy volt férje bántalmazta, Adrienn együttérzéséről és támogatásáról biztosítja, amivel szoros barátságuk tovább mélyül.

Az önkifejezés és a munka hozza össze a kényszerűségből létrehozott énekes trió tagjait a *Swingben*. A film főszereplői, ahogy az előzőekben már taglaltam, merőben más élethelyzetből, más okok mentén csöppennek az előadóművészeti létbe, ám a kezdeti súrlódások ellenére a próbák és előadások során igazi csapatává válnak. Szintén kényszerűségből válik szövetségessé a *Vikend* című film női főszereplője. Márta a cselekmény során szövetséget köt Alinával (Vass Teréz), akinek barátja gyilkosság áldozata lett. A két nő akkor fog össze, amikor világossá válik számukra, hogy Lóri nem csak Alina barátját gyilkolhatta meg, de Mártát is törbe csalta, mikor megpróbálta elhitetni a nővel, hogy véletlenül meggyilkolt valakit a vadászat során. A két nő szövetségének alapja a közös ellenség. Márta karakterét tovább színesíti, hogy Alina az egyetlen, akivel egyenrangú partnerként bánt, igaz, erre csak akkor kerül sor, mikor a lány megvédi a falu felhergelt férfijaival szemben. Alina a cselekmény végén Márta életét is megmenti, mikor segítségére siet, és nem hagyja, hogy Laci meggyilkolja őt. Mártát a zárójelenetben szintén egy nővel látjuk, akinek ügyvédként egy többszörös erőszak kapcsán próbál segíteni. Márta ekkor empátikusnak tűnik, ám régi énje és korábbi ügyvédi morálja is felvillan, amikor azt tanácsolja a lánynak, hazudjon a bíróságon a kedvezőbb elbírálás reményében.

Szembetűnő jelenség, hogy az általam vizsgált 2010 és 2020 bemutatott magyar női főszereplős filmek közül egyetlen filmben jelenik meg a heteroszexuálistól eltérő szexuális identitással rendelkező női szereplő. A dolgozatban vizsgált főszereplők között a *Nyitva* főhőse az egyetlen, aki szexuális viszonyt létesít nővel. Fanni és Bálint heteroszexuális házasságban él, ám mikor férjével kinyitják kapcsolatukat, egyéjszakás kalandba keverednek közösen a szintén férjezett Szendrával (Péterfy Bori). Fanni szexuális felszabadulásának fontos pontja ez, amivel nem csak férjét, de magát is meglepi, előtte nem rendelkezett hasonló tapasztalatokkal, és a nők iránt érzett vonzalmát sem fogalmazta meg. A Szendrával való szexuális élmény hatására több szexualitásra vonatkozó konvenciót is megkérdőjelez a film. Mikor a Szendrával folytatott közös éjszaka után Fanni felveti férjének a két férfival való hármas lehetőségét, Bálint határozottan elutasítja az ötletet. Fanni válaszul számonkéri Bálintot, hogy miért elfogadottabb számára két nő és egy férfi szexuális együttléte, mint fordított (két férfi, egy nő) felállásban. A film ezzel a jelenettel könnyen fogyasztható formában beszél a férfi és a női szexualitás kettős megítéléséről. Fanni, a Szendrával

folytatott affér hatására nem kezd tovább nyitni a nők felé, az együtt töltött éjszaka Fanni szexuális kíváncsiságának és felfedező útjának egy állomása csupán.

Mivel a mai magyar közéletben számottevő támadások érik az LMBTQI közösség tagjait, az általam vizsgált filmek szereplői között tettenérhető hiányuk a társadalom reprezentációjaként is könnyedén értelmezhető lenne. A 2021.évi LXXIX. törvény szerint 18 éven aluliak körében tilos a homoszexualitást népszerűsítése, illetve a születési nemtől való eltérés ábrázolása. Ennek értelmében egy olyan nagyjátékfilm, amiben homoszexuális kapcsolat jelenik meg, a korhatár besorolás alapján 18 éven aluliaknak nem ajánlott kategóriába tartozik. Ez a besorolás nem csak a mozi által elérhető nézőszámok miatt jelenthet hátrányt, de a televízióban történő sugárzásának időpontját nézve is kedvezőtlen pozícióba helyezi az adott alkotást. Ám az említett törvény 2021-es iktatású, tehát az általam vizsgált filmek fejlesztési időszakára nem lehetett hatással. Ezt támasztja alá, hogy ugyanezen időszakban készült magyar, nem fikciós dokumentumfilmek között több alkotás is foglalkozik gender kérdésekkel. A teljesség igénye nélkül említeném a 2021-ben bemutatott Haragonics Sára és Dér Asia *Anyáim története* című filmjét, amely egy homoszexuális pár örökbefogadásának és családdá válásának történetét követi, illetve Bakony Alexa *Tobi színei* című alkotását, amely egy tizenhat éves transznemű fiú előbújását követi, az anya szemszögéből.

A vizsgált főhősnők kapcsolatairól összefoglalóan elmondható, hogy merőben más struktúra figyelhető meg a férfiakkal és a nőkkel való viszonyaikban. A protagonisták nőkkel való kapcsolatait a támogatás és az egyenrangúság jellemzi, és az azonos neműek közti romantikus, szerelmi viszony egyetlen kivételtől eltekintve nincs jelen. Férfiakkal való kapcsolataik ezzel szemben szinte kizárólag romantikus jellegűek, és túlnyomó többségben tükrözik a hegemon maszkulinitás társadalmi rendszerét, melyben a nő alárendelt, a férfi pedig uralmi pozíciót foglal el. A nőkkel szembeni elnyomás több típusa is megjelenik a filmekben. Ugyanakkor az a tény, hogy a vizsgált időszakban több filmnek központi témája a nőkkel szembeni hatalmi visszaélés és szexuális erőszak, arra enged következtetni, hogy az elnyomásra épülő társadalmi struktúra újragondolására való hajlandóság jelen van a kortárs filmalkotók között.

5. NŐI UTAK

5.1. Konfliktustípusok

Magánéleti, szerelmi	Munkahelyi	Családi	Baráti	Egzisztenciális	Társadalmi
Testről és lélekről	X- A rendszerből törölve	X- A rendszerből törölve	Swing	Virágvölgy	Virágvölgy
Halj már meg	Testről és lélekről	Most van most	Egy nap	Csak a szél (2)	Csak a szél (2)
Swing (3)	Felkészülés		Free Entry	Szerdai gyerek	Szerdai gyerek
RLSM	Csak a szél (1)			Swing (1)	RLSM
Felkészülés	Víkend			Egy nap	Hab
Nejem, nőm, csajom (4)	Pál Adrienn			Hab	
Egy nap					
Most van most					
Senki szigete					
Pál Adrienn					
Nyitva					

Szinglik éjszakája (4)					
------------------------------	--	--	--	--	--

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

A főhősök konfliktusai között döntő többségben szerepelnek a magánéleti-szerelmi konfliktusok. A főhősök negyedének fő konfliktusai közt ismerhetők fel az egzisztenciális problémák. Társadalmi konfliktus a vizsgált főszereplők, kevesebb, mint negyedénél jelenik meg. Baráti konfliktus pedig a protagonisták kicsit több mint tizedénél található. Családi konfliktus a főszereplők alig egytizedét érinti, amely mindegyik esetben szülő-gyerek (anya-lánya) konfliktust jelent.

A konfliktustípusok között a szerelmi történetek túlsúlya nem meglepő, a világirodalomban és a képzőművészetben tapasztalható tendenciák ugyanezt mutatják. A szerelem érzése, az azzal járó konfliktusok, a párkapcsolati dinamika változásai, és az erre való reflektálás a létezés elválaszthatatlan velejárói, és az emberről való gondolkodás egyik legfőbb inspirációs forrása. A magánéleti, szerelmi konfliktusok között leggyakrabban (több mint felében) párkeresési konfliktus jelenik. Ezek között két olyan alkotás van (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :), *Senki szigete*), amelyek főszereplőinek párkeresési válsága, konfliktusa végül nem happy enddel, vagyis beteljesült párkapcsolattal ér véget. A szerelmi konfliktusok harmada (*Nejem, nőm, csajom* (2), *Egy nap*, *Swing* (1)) házassági konfliktus. A házassági konfliktusok egyike sem végződik válással, viszont ez csak egyetlen alkotásnál (*Swing* (1)) jelent happy endet, a többi főhős házassági konfliktusa nem oldódik fel a történet végére. Ezekben az alkotásokban, a főhősök minden esetben szülők is, így házassági konfliktusok nem csupán egy párkapcsolat, de egy család krízise is. Bár a főszereplő házassága felbomlik a történet végére, a *Pál Adrienn* legfőbb konfliktusa mégsem a szerelem és párkapcsolat köré rendeződik, sokkal inkább a főszereplő belső konfliktusára és önismereti kutatására épül, amely során régen elnyomott és elfeledett önmagát kutatja. A *Nyitva* alapkonfliktusát rendhagyó módon maga a házasság intézménye és a társadalmilag egyetemesen előírt és elfogadott monogámia testesíti meg. Abban azonban különbözik a disszertációban vizsgált filmekben megjelenő magánéleti és házassági konfliktusoktól, hogy ebben az alkotásban a főszereplők célja ezen konfliktus együtt történő feloldása, amelyhez

elengedhetetlen a teljesen őszinte, nyílt kommunikáció, és amelyben nincs helye hazugságnak.

A vizsgált szereplők között megjelenő egzisztenciális problémák mértéke társadalmi osztálytól függően széles skálán mozog. Míg az *Egy nap és a Hab* főszereplőjének egzisztenciális konfliktusa a meglévő, középosztálybeli életszínvonal fenntartásának nehézségeiből fakad, a *Swing* egyik főszereplője, Kati egyedülálló anyaként, lakhatási problémákkal küzd. A *Viktória* és a *Szerdai gyerek* főhőse a mélyszegénységből próbál kitörni, a *Csak a szél* női főhősei a mélyszegénységet és a társadalmi kirekesztettséget túlélni szeretnék, de a rasszista támadások miatt létezésük is fenyegetettségnek van kitéve. A *Virágvölgy* főszereplőjének konfliktusa a nincstelenség és céltalanság nihili állapotából fakad.

A vizsgált filmekben megjelenő társadalmi konfliktusok között szerepel az értelmi sérültek jogai és a velük szembeni visszaélések ügye a *Virágvölgy* című alkotásban. A probléma nem közvetlenül a női főhőst, Biankát érinti. Társát, Lacit (Réti László) a cselekmény elején nagybátyja (Kardos Róbert) gyámság alá veszi, miután az kis ráhatással rosszul teljesít a képességmérő teszten. Lacit ezután egy munkásszállón helyezi el nagybátyja, Bianka innen ragadja ki a fiút. Kettejük bolyongása során azzal is szembesülünk, hogy anyagilag hogyan nyereszkedik Laci helyzetén nagybátyja, hogyan használja ki az értelmi sérült fiút.

A hazai kisebbségek helyzete, a rasszizmus, a szegregáció és prostitúció kérdése is megjelenik a vizsgált hősnők társadalmi konfliktusai között. A *Csak a szél* női főszereplői roma származásúak, amely származásból adódó társadalmi kirekesztettség és a szegénység meghatározza az életüket. A *Csak a szél*ben megjelenített vidéki, rasszista légkör életük minden mozzanatát áthatja, egészen apró gesztusoktól (a távolsági busz nem áll meg a buszmegállóban várakozó roma lánynak) az erőszakos, emberéletet követelő cselekedetekig terjed. A film női főszereplői rasszista támadások áldozatai lesznek, esetükben a társadalmi konfliktus végül tragédiával ér véget. A *Csak a szél*ben megjelenő társadalmi konfliktus a sajtó által is fölkapott, megtörtént eseten alapszik.⁶⁹

A vizsgált filmekben megjelenő társadalmi konfliktusok között a *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* című alkotásban a szexuális és az iskolai zaklatás (bullying⁷⁰)

⁶⁹ A közbeszédben romagyilkosságokként ismert eset romák elleni támadássorozat volt, amelyet kimondottan cigányellenes, rasszista indítékkal követett el 2008 júliusa és 2009 augusztusa között, és amely a magyarországi kriminalisztika történetének egyik legsúlyosabb bűncselekmény sorozata volt. Az esetet az elmúlt időszakban több dokumentumfilm is feldolgozta, például Hajdu Eszter *Ítélet* című filmje és Fuchs Máté *Feldolgozatlanul* című alkotása

⁷⁰ Szisztematikus, hosszabb időn át tartó, tudatos bántalmazó cselekvéssorozat, melyben a viszonyok kiegyenlítetlenek, a szerepek pedig nem cserélődhetnek fel.

jelensége mutatkozik meg.⁷¹ Eszter iskolai zaklatás áldozata lesz, ami sikertelen öngyilkossági kísérlete miatt majdnem tragédiával zárul. Eszter konfliktusa, mivel a barátnak hitt, zaklatást elindító osztálytárs a cselekmény végén sem bukik le, nem oldódik fel.

A vizsgált filmekben megjelenő társadalmi konfliktusok közül a gyermekvédelmi rendszerben nevelkedettek integrációs problémái jelennek meg a *Szerdai gyerek* főszereplője, Maja történetében. Maja, egykori állami gondozottként munkanélküliséggel, szegénységgel és lakhatási problémákkal küzd. Maja erőszakos párja (gyermeke apja), aki szintén állami gondozásban nevelkedett, bűncselekményekből tartja fenn magát. Maja a gyermeke felügyeleti jogát egzisztenciális körülményei miatt veszítette el, melyek családi háttéréből fakadnak. Maja integrációs problémája megoldódni látszik, mikor a munkahelyteremtő, vállalkozás segítő program keretében a takarítói munkánál jobban fizető állást kap. A mosoda beindításával esély nyílik arra, hogy életkörülményeit javítsa, kisfiát az állami gondozásból újra magához vegye. Azzal, hogy a cselekmény végén párja újra erőszakos bűncselekményt követ el a Majával időközben romantikus kapcsolatba kerülő János ellen, végleg elvágja Maját céljaitól.

Munkahelyi konfliktus jelenik meg a *Pál Adrienn* és a *Vikend* című alkotásokban. A *Pál Adrienn* főszereplője, Piroska gyanúba keveredik a kórházi osztályon történt halálesetek miatt, pletyka indul el, miszerint Piroska a halálba segít bizonyos betegeket. Piroska rezignáltan reagál a róla szóló mendemondák. A cselekmény során semmilyen jelet nem látunk, ami bizonyíthatja a pletykák igazságát, de Piroska sem védi meg magát, nem utasítja vissza a vádat. Sem a férje számonkérésére, sem a munkatársak cinikus megjegyzéseire nem reagál, szenvtelen arckifejezésébe pedig mindent belelátni. Piroska esetében mégis karakteridegennek tűnik, hogy az amúgy a saját életében, egészen Pál Adrienn nevének felbukkanásáig teljesen passzív Piroska, az eutanázia nagyon is aktív gesztusát gyakorolná. Szintén munkahelyi konfliktus jelenik meg többek között a *Vikend* című filmben. Márta ravasz ügyvédként keveri a szálakat, amelyben senki sincs biztonságban, mindenkit, még saját partnerét is kijátssza, ha pénzről van szó. Márta bukásának forrása is ez lesz, amikor Lóri megpróbálja megszarolni a gyilkossággal nagy összegű pénz reményében, illetve amikor képviseltje, István, rájön, hogy őt is elárulta a nő egy alku keretében. A magánügyi szálakkal szorosan átszőtt munkahelyi konfliktus vezet végül Márta teljes kapcsolati rendszerének és majdnem egész életének széteséséhez, amikor a nő által kreált hazugságok és manipulált kapcsolatok rendszere összeomlik.

⁷¹ Dósa Judit: *És te tudod, mi az a bullying?* E- Online hallgatói magazin 2018. október 10. (<https://elteonline.hu/tudomany/2018/10/10/es-te-tudod-mi-az-a-bullying/>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

A vizsgált főszereplők esetében megjelenő baráti konfliktusok központjában minden esetben egy férfi szereplő miatti féltékenység áll. Az *Egy nap* főszereplőjének, Annának konfliktusa régóta ismert, családi barátnőjével, Gabival abból fakad, hogy a nő romantikus viszonyt ápol Anna férjével. A *Swing* című alkotás egyik főszereplője, Kati pedig azért kerül konfliktusba Angélával, mert azt feltételezi, hogy Angélának viszonya van Mikivel (Mészáros Béla), aki felé ő gyengéd érzelmeket táplál. A *Free Entry* című film kamasz főszereplője, Betty (Pusztai Luca) és barátnője, V (Barta Ágnes) egész kapcsolatát áthatja a versengés, melynek központjában életkorukból adódóan is a féltékenység és a férfiak állnak.

Két film konfliktusa bűnügy köré épül (*Szinglik éjszakája*, *Halj már meg*). Az említett alkotások közös jellemzője, hogy a főszereplő nők akaratukon kívül csöppennek a bűnügyben. A két film főszereplői fejlődéstörténetének központi eleme, hogy bár a bűnözők világa korábban mindannyiuk számára ismeretlen terep volt, a történetük végére megtanulnak helytállni a helyzetben, sőt gyakran túl is járnak az életüket megnehezítő bűnözők eszén.

5.2. Célok, aktivitás

Cselekvő egyén	Feminista célok	Magánél eti célok	Munkahelyi célok	Társadalmi felemelkedés mint cél	Önmegvalósítás mint cél	Munka mint cél
X- A rendszerb ől törölve	Swing (1)	Virágvölgy	X- A rendszerből törölve	Csak a szél	Swing (3)	Szerdai gyerek
Virágvölgy	<i>Nyitva</i>	Felkészülés	Víkend		Hab	Swing (1)
Egy nap		Testről és lélekről	Szerdai gyerek		<i>Pál Adrienn</i>	
Testről és lélekről		Szerdai gyerek	Swing (3)			
Szerdai gyerek		Swing (3)	Hab			
Swing (3)		Csak a szél (2)				
Senki szigete		Nejem, nőm, csajom (4)				
Nejem, nőm, csajom (4)		Free Entry (2)				
Free Entry		Egy nap				

Hab		Most van most				
Felkészülés		Hab				
		Szinglik éjszakája (4)				
Halj már meg		Pál Adrienn				
Csak a szél (2)		Nyitva				
Pál Adrienn						
Nyitva						
Szinglik éjszakája (4)						
Vikend						

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

A vizsgált protagonisták döntő többségének magánéleti, negyedének munkahelyi céljai vannak. A társadalmi felemelkedés egyetlen főszereplőnél, a munka mint cél a vizsgált tizedénél, az önmegvalósítás mint cél a főszereplők ötödénél jelenik meg. A feminizmus eszmerendszeréhez köthető célok a vizsgált főszereplők kevesebb, mint tizedénél találhatók.

Laura Mulvey 1975-ös tanulmányában a populáris filmek nyújtotta vizuális élvezetet vizsgálta, és az aktivitás-passzivitás ellentétpár jelenségét kritizálta, mely nem csak a filmek vizualitását, de a férfiak és nők szerepét is meghatározza a narratívában.⁷² Meglátása szerint a

⁷² Mulvey i.m. .(<http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film>) Utolsó letöltés 2024.11.30..

férfi tekintet a cselekmény irányítója és birtoklója, a női szereplő látványelemként funkcionál, passzív résztvevője, elszenvetője a cselekménynek. Állítása szerint a film nem csak a hegemon maszkulinitást segítő ideológiákat tartja fenn, de ezekre az identitás-formákra és élvezeti formákra is neveli a film nézőjét.⁷³

Kutatásomban a Mulvey-féle, a filmekben megjelenő férfi-nő relációra jellemző aktív-passzív pozíció függvényében vizsgáltam a női főszereplők aktivitását. Elmondható, hogy az általam vizsgált főszereplők jelentős többsége aktív főszereplő, akik saját életüket maguk irányítják, saját céljaik vannak, melyekért aktívan cselekszenek, nem csak körülményeik elszenvetői. A férfi- és női pozíciók aktív és passzív oppozíciója mentén történő felépítése, mely társadalmi normák reprezentációjaként is értelmezhető, első olvasatra nem vetíthető rá egyértelműen a 2010 és 2020 között készült magyar női főszereplővel rendelkező filmekre, az aktív női főszereplők megjelenésének túlsúlya miatt. A dolgozatomban vizsgált alkotások cselekményének indító motívuma vagy csúcspontja azonban az a pillanat, mikor a főhősnő passzívból aktív szereplővé válik az életében. A főszereplők kapcsolati rendszerében elfoglalt passzív szerepből való kilépés mentén bontakozik ki a vizsgált filmek cselekménye, ebből fakadnak a főszereplők konfliktusai és akadályai. A főszereplők kilépése a passzív szerepből (aktivizálódása) az általam vizsgált alkotások túlnyomó többségében összekapcsolható a főszereplők nőiségevel, és jellemzően egy férfival folytatott szerelmi kapcsolattal (bántalmazó vagy nem bántalmazó kapcsolatból, házasságból, vagy éppen egy férfival való finansziális kiszolgáltatottságból való kilépés, a férj elvesztéséből adódó új élet, szerelmi viszony kezdete, első önálló egzisztencia felépítésébe a férfi nélkül, stb.) A főszereplők magánéleti céljaik többsége tehát a párkapcsolat tematikájához köthető (párkeresés, gyerekvállalás, előrelépés a párkapcsolatban, házassági, párkapcsolati krízis megoldása). Abban az értelemben a vizsgált filmekre jellemző az a korai feminista filmkritika által megfogalmazott kritika, hogy a női főszereplők jelentős többsége egy férfi és az aktív/passzív kapcsolati pozíciók függvényében hozzák meg döntéseiket, még ha ez a vizsgált főhősük többségében aktivizálódást, az adott férfitől való eltávolodást, vagy a kapcsolatból való kilépést is jelenti.

A főszereplők céljai és aktivitása kapcsán kivételnek tekinthető a *Csak a szél* című alkotás, amelynek női főszereplőit nem látjuk passzív szereplőként a férfi szereplők mellett, így esetükben ez a változás nem jelenik meg. A film abból a szempontból is kivételnek számít, hogy ebben az alkotásban nem a szerelem a központi téma, a film társadalmi kérdést

⁷³ Mulvey i.m..(<http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

dolgoz fel. A női főszereplők passzivitása nem a férfiak függvénye, illetve az általuk képviselt passzivitás (bénultság) a férfi szereplőkre is igaz. A két női főszereplőnek a cselekmény során nincsenek konkrétan megnevezhető céljaik. Távlati célként lebeg az egész család előtt a külföldre költözés, ám ezért a történet során egyszer sem látjuk, hogy aktívan tennének. Aktivitásukat leginkább a várakozás és a cselekvésnélküliség jellemzi. Ez utóbbi Anna esetében a gyerekstátusznak köszönhető -nincs döntési helyzetben. Édesanyja, Mari passzív részvételének oka a tehetetlenségből fakadó bénultság. Ugyanez a bénult, passzív részvétel, várakozás jellemzi falubeli rasszista támadásokkal kapcsolatos attitűdjét. Anna egyetlen, halvány kísérletet tesz arra, hogy biztonságuk érdekében a külföldön tartózkodó édesapja jöjjön haza. Mari ezzel szemben semmit nem tesz, hogy a létezésüket fenyegető körülmények és légkör ellen cselekedjen. A befogadói tudás és a vidéki kisebbségi életkörülmények dokumentarista ábrázolása felmenti Mari passzív hozzáállását, a történet feszültségének számottevő része mégis a leendő áldozatok passzivitásából, az intézményes védelmi rendszer hiányában gyökerező teljes védtelenségéből és kiszolgáltatottságából fakad.

A feminista filmkritikusok „domináns mozinak” nevezték el azokat a filmeket melyekre jellemző az „*intézményes keretek között való készítése, forgalmazása és bemutatása a nagyközönség számára világszerte*”, s ezen mozgóképeknek „*felismerhető textuális jellemzői a klasszikus realista szövegével azonosíthatóak*”.⁷⁴ Ezen alkotások felépítése rendszerint egyetlen végkifejletet engedélyez, csak a hegemon maszkulinitás rendszerének szemszögéből való értelmezési lehetőséggel.⁷⁵ Ezzel szemben az *ellenmozi* olyan témákat dolgoz fel, amelyeket a domináns mozi teljességgel mellőz vagy háttérbe szorít.⁷⁶ Ebben az értelemben ellenmozinak nevezhetőek például a művészfilmek, mivel narratív linearitásukat és motivációikat tekintve kevésbé egyértelműek, mint az a domináns mozinál tapasztalható. Ezek a filmek gyakran dolgozzák fel a szexualitás témáját. Abban különböznek a domináns mozitól, hogy míg azokban a filmekben a női szexualitás nem jelent „veszélyt” a férfi néző számára, az ellenmoziban viszont gyakran fenyegető hatást kelt.⁷⁷

A dolgozatomban vizsgált filmek között *A felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre* női főszereplőjénél figyelhető meg az ellenmozira jellemző női jelenlét, amely fenyegetően hat a férfira. Vízzy Márta egyetlen találkozás után eszelős szerelmet érez Drexler János iránt. A felé érzett vonzalom miatt hirtelen döntéstől vezérelten, maga mögött hagyva

⁷⁴Mulvey i. m. (<http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

⁷⁵Ivetta Otília Horváth: Feminista kérdések a kortárs magyar filmben. *Me.Dok.* 2012/7. 45.

⁷⁶McCabe, Janet: *Feminist Film Studies: Writing the Woman Into Cinema*. Wallflower Press, 2004.155.

⁷⁷Annette Kuhn: *Women's Pictures: Feminism and cinema*. New York, Verso, 1994.232.

külföldi biztos állását, hazaköltözik Magyarországra. Márta meggyőződése szerint Jánossal megbeszélték, hogy Magyarországon találkozhatnak, ám a férfi első találkozásukkor nem ismeri fel Mártát. A cselekmény kétharmadáig a nézőnek kétségei vannak azzal kapcsolatban, hogy Márta Jánossal való történetét csak kitalálta, vagy valóban megtörtént. Ebben az értelemben Márta szerelme, amivel a szó szoros értelmében üldözi (követi) a férfit, veszélyesnek hat, illetve Márta beszámíthatósága is megkérdőjeleződik. A film ezt a plátói, kitalált szerelemből fakadó feszültséget erős dramaturgiai gesztussal oldja fel, mikor a férfi, aki eddig valóban úgy viselkedett, mintha életében először látná Mártát, teljesen váratlan módon monológba kezd, melyben elnézést kér Mártától, hogy eddig nem ismerte fel. A film játszik a valóság és az illúzió közötti határral a szerelem kapcsán, éppen ezzel kelt feszültséget és bizonytalanságot. Márta a férfi szerelmének elnyerésére irányuló célja, melyben elhivatottsága nem ismer határokat, akár veszélyforrásként is értelmezhető, nem csak a férfit, de akár magára nézve is.

A magánéleti célokkal rendelkező főszereplők között négy főszereplő (*Csak a szél*, *Pál Adrienn*, *Swing (1)*, *Szerdai gyerek*) céljai nem kapcsolhatóak a szerelem/párkapcsolat témaköréhez, távlati céljaik a társadalmi felemelkedés, maga a munka vagy önmaguk megtalálása. A *Csak a szél* főszereplőinek, Mari és Anna célja a társadalmi felemelkedés. Míg a *Swing* egyik női főszereplője Rita célja, hogy életében először saját, a férjétől független egzisztenciát teremtsen és munkába álljon. Rita célja nem csak az anyagi függetlenség megteremtése, hanem az önmegvalósítás is, amiről a későbbiekben beszélünk részletesebben. A *Szerdai gyerek* főszereplőjének a biztos munkahely és egzisztencia az elsődleges célja, aminek feltételével újra alkalmassá válhat kislánya nevelésére. A *Pál Adrienn* főszereplője, Piroska története egy kései felnőtté válás története. Azzal, hogy a főszereplőnek lesz egy saját ügye, amit képes végigvinni, és azzal, hogy a teljes apátiából lassan újjászületik, már nem egy bántalmazó kapcsolat elmagányosodott résztvevőjeként, hanem valóban független, önmagáért felelősséget vállaló nőként megy tovább. Piroska elsődleges célja régi barátnője, Pál Adrienn felkutatása, valójában azonban ennél sokkal esszenciálisabb dolgot keres: önmagát. A volt tanárnő és ismerősök történeteiből teszi össze mozaikból saját személyiségét és múltját. A film egyik legnagyobb fordulópontja, mikor Piroska végül nem keresi fel az addig megszállottan kutatott barátnőt, ezzel igazolva, hogy útjának legfőbb célja mégsem ez volt. Adrienn végül nem, de önmagát sikerült megtalálnia. Innentől a jelené a főszerep, amelyben látszólag minden ugyanott folytatódik, mégis gyökereiben más: van benne élet. A film minimalista stílusát érzékelteti, hogy Piroska életének radikális változását egyetlen apró gesztussal mutatja meg: az, hogy Piroska nem viszi magával a mindennapok

rutinjába tartozó krémeseket, világosan érzékelteti a főszereplőben történt gyökeres változás mértékét.

Karrierrel kapcsolatos cél a vizsgált főszereplők között hétnél jelenik meg. A karrier tematikáján belül céljaik széles spektrumon mozognak. Az *X - A rendszerből törölve* és a *Hab* esetében a főszereplők célja a munkahelyi előrelépés. Éva célja, hogy újra bizonyítsa főnökének és kollégáinak alkalmasságát nyomozóként, Dóra pedig saját vállalkozásának jövőjét szeretné biztosítani a családi vállalkozásoknak hirdetett támogatásra való jelentkezővel. A *Szerdai gyerek* című film főszereplőjének, Majának legfőbb célja, hogy biztos állást szerezzen, ami alkalmassá teszi arra, hogy kiskorú felügyeleti jogát visszaszerezze. A munkavégzés ebben az esetben nem magától értetődő, hanem célként jelenik meg a protagonista életében.

Mary Ann Doane szerint születtek olyan klasszikus hollywoodi mozik, amelyek nőkérdésekkel foglalkoznak és célzottan nőknek készültek.⁷⁸ Ezek az alkotások nem tekinthetők feminista filmeknek, mert nem kapcsolódnak a feminista mozgalmakhoz. Hollósi Laura tanulmányában nőfilmnek nevezi azokat az a női főszereplővel rendelkező filmeket, mely a női létezéshez megéléshez köthető témákat dolgoz fel, főhősnők nem kimondottan vonzóak (a domináns mozinál megszokott értelemben), és minden esetben önmegvalósításra és függetlenségre törekednek.⁷⁹ A *feminista mozi* a nőfilm egyik válfajaként értelmezhető, de ezeknél az alkotásoknál fontos szempont, hogy nem csak női létezés bizonyos aspektusát tematizálják, de kimondottan a feminista mozgalom gondolatrendszeréből táplálkoznak. Hollósi Laura szerint a nőfilmek jellegét nem a rendező neme adja, de meglátása szerint a női rendezők által rendezett filmekben valószínűbbek a nőfigurák, mert a rendezőnők saját élményeiket láttatják velük, amiket a férfi rendezők csak kívülről szemlélhetnek. Ezek a filmek olyan dolgokat tematizálnak női szemszögből, amit a populáris mozi általában mellőz: nők nőkkel való kapcsolata (rokoni, baráti vagy szerelmi), lányok felnőtté válása, öregedés és idős kori problémái⁸⁰

Az alkotásokban megjelenő téma, konfliktus és a főszereplő karakterének szempontjából – Hollósi kritériumai szerint – az általam vizsgált filmek közül három tekinthető nőfilmnek: *Egy nap*, *Nyitva*, *Pál Adrienn*. A háromból kettő alkotás (*Nyitva*, *Egy nap*) speciálisan a női létezés egy bizonyos szeletét tematizálja. A *Nyitva* a női szexualitás

⁷⁸ Mary Ann Doane: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington, Indiana University Press. 1987. 3.

⁷⁹ Kuhn i.m. 131.

⁸⁰ Hollósi Laura: *Nőfilmek-nem csak nőknek*. Metropolis, 2000/4.

(<https://metropolis.org.hu/n-337-filmek-nem-csak-n-337-knek-1>) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

kérdését járja körbe, az *Egy nap* az anyaság emberpróbáló részéről beszél tabudöntögető módon. A *Pál Adrienn* Hollósi kritériumrendszere alapján nem nevezhető egyértelműen nőfilmnek. A film témája nem merítkezik speciális női megélésből, Piroska karaktere viszont merőben eltér a szépségipar által generált női testideáltól, sem robosztus termete, sem gesztusai, sem különös lénye nem nevezhető klasszikus értelemben vonzónak. Emellett, a saját karakterének megfelelő módon önmegvalósításra törekszik, mikor életében először valamit elkezd aktívan akarni és csinálni. Ebben az értelemben Piroska története nem csak felnőttéválás, hanem egy függetlenné válás története is. Ezen érvek mentén megállapításom szerint a *Nyitva* és az *Egy nap* mellett, a *Pál Adrienn* is nőfilmnek nevezhető. A három film részletesebb elemzését, és azon kérdés vizsgálatát, hogy ezek a nőfilmek mennyiben nevezhetőek feminista filmnek, külön fejezetben valósítom meg.

A *Swing* című alkotás főszereplőinek célja, alapvető törekvése az önmegvalósítás, a tehetségük kibontakoztatása az énekléssel. Rita karakterénél ugyanakkor a munka nemcsak mint az önmegvalósítás eszköze jelenik meg. Esetében, mivel egészen a bonyodalom kezdetéig, férje kérésére, nem dolgozó nő, hanem eltartott, háztartásbeli volt, maga a munkavégzés is megjelenik célként. Mivel előtte a klasszikus, a hegemon maszkulinitás rendszerére épülő társadalmi megítélés szerint női feladatköröket látta el (háztartásvezetés), törekvése a klasszikus családmóddal szemben fellépő feminista célként is értelmezhető. Rita a történet végére vívja ki a munkához való jogot és a férjével való egyenrangúságot. A cselekmény megoldásaként Rita miután kialakította önálló életét, úgy dönt, hogy visszamegy férjéhez, ám egészen új kapcsolati szabályokkal kezdik újra közös életüket. Rita cselekményszála (a középkorú, túlsúlyos nő, aki háztartásbeli megcsalt nőből lesz a történet végére egy önálló, független, erős főhősnő) önmagában akár egy feminista ellenmozi cselekményeként is megállná a helyét, a *Swing* című film mégsem tekinthető annak. Ez annak köszönhető, hogy Rita cselekményszála eltörpül a két másik főszereplő szála mellett, illetve az ő döntései és tettei humorforrásként funkcionálnak a történetben, esetében a női szereplő infantilizálása jellemző az egész cselekmény során. Esetlensége az életben és a színpadon a film komikumának legfőbb forrása, valódi problémáit (abuzív, korlátozó kapcsolat, a férjéhez fűződő gazdasági kiszolgáltatottság, öregedés problematikája) bagatellizálja, a könnyítést pedig nagyban támogatják komikusra írt kifakadásai. Rita karakterének története ennek köszönhetően a feminista ellenmozi helyett, inkább képviseli a Mari Ruti által meghatározott, a kortárs kultúrára jellemző posztfeminista értékrendet, amely a feminista és antifeminista

értékeket ötvözve, a feminizmus eszmerendszerét egyszerre építi be és utasítja el az alkotásokban.⁸¹

A diák státuszú protagonistákon kívül (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod, Csak a szél (1)*, *Free Entry*) egyetlen olyan főszereplő van, ahol semmilyen karrierrel, munkavégzéssel kapcsolatos cél nem jelenik meg: a *Virágvölgy* című alkotás főszereplőjénél, Biankánál. A fiatal főszereplő karakter esetében sem a pontos életkora nem derül ki, sem az, hogy miből tartja fenn magát. Esetében a munka- és célnélküliség természetes állapotként jelenik meg.

5.3. Végkifejlet, megoldás

Mohácsi Mária Melinda tanulmányában *deviáns hősnő*nek nevezi azokat a női szereplőket, akik “kikezdi” a hagyományos női értékeket és szerepeket, amelyeket a hegemon maszkulinitás társadalmi berendezkedése rendel el számukra.⁸² Mohácsi szerint a hagyományos női nemi szerepeknek nem megfelelő viselkedésmódot - amely alapvetően abból fakad, hogy a társadalom a női identitást, szerepet nem értékeli nagyra, az ezt elfogadni nem tudó nők, pedig inkább választják a lázadást - a társadalom devianciának minősíti, amelyet általában szintén negatív megítélés és szankció követ.⁸³ Jelen alfejezetben arra keresem a választ, hogy az általam vizsgált női hősnők közül mely főszereplők nevezhetők deviáns hősnőnek.

A kutatásomban vizsgált filmek közül legegységesebben a *Swing* és a *Szinglik éjszakája* című filmekben jelenik meg a főszereplők klasszikus női szerepekben történő kiteljesedését jelentő boldog végkifejlet. A *Swing* mindhárom főszereplője “happy enddel” zárja a filmet, mely kettejük esetében azt jelenti, hogy elfoglalják klasszikus női szerepüket a társadalomban. Kati egyedülálló, erős anyukaként társra talál, aki mellett nem kell többet a maszkulin szerepet magára vállalni, és a klasszikus családmódel felállításával elfoglalja helyét a férfi mellett. Rita szökött feleségként, megcsalt asszonyként újra visszatál férje mellé, azzal a kitétel, hogy férje nem korlátozza többet abban, hogy dolgozzon. Ezen alkotásban jelennek legegységesebben Ruti könyvében sokat említett, *Pretty Woman*

⁸¹ Mari Ruti: *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. Bloomsbury Academic, 2016.82.

⁸² Mohácsi Mária Melinda: *Deviáns hősnők a kortárs hollywoodi vígjátékokban*. Metropolis, 2016/1.

11.

⁸³ Chesler, Phyllis: *Women and Madness*. New York, Avon Books, 1973. 67.

elemzésénél használt, “boldogság script” vagy “házasság script”-re jellemző tendenciák is. A Sara Ahmed által meghatározott boldogság script lényege, hogy ezen forgatókönyvek csak bizonyos utak (jelen esetben a párkapcsolat, vagy a házasság) teljesítésében jelölik ki a szereplők boldogságát. Ezen boldogság elérése általában küzdelmes a szereplők számára, és azt sugallják, hogy a heteronormatív kapcsolatban való kiteljesedés jelenti a nők számára a kizárólagos boldogságot.⁸⁴ A *Szinglik éjszakája* című film női főszereplői Juli sikeresen bekövetkező házasságában élik meg a boldog befejezést. A film különbözik a *Swing* felépítésétől, hogy Juli és barátnői számára a cselekmény során egyszer sem kérdőjeleződött meg érzelmileg a házasság mint cél, míg Rita veszteségként élte meg házassága szétbomlását.

A *Hab* esetében, bár a cselekmény alapján sokáig más tendencia rajzolódik ki, a végkifejlet szintén megfelel a domináns mozi és a boldogság script felépítésének is. A főhős, Dóra hegemon maszkulinitást éltető társadalmi modellel szembe menve, egyedülállóként, társak nélkül, női vezetőként üzemeltet egy vállalkozást. Az alkotásban diszkurzív módon is megjelennek a családra, házasságra, anyai szerepek betöltésére vonatkozó elvárások. Dóra vállalkozói támogatásért való jelentkezésének feltétele a házastárs és a gyerek. A támogatásért való jelentkezés feltételei áthallással bírnak az aktuális, magyarországi családpolitikai intézkedésekre. Bár film elkészültekor még nem rögzítették az Alaptörvényben a család fogalmát⁸⁵, de szociális és családsegítő anyagi juttatások, kedvezményes hitelek (Családi Otthonteremtési Kedvezmény, Babaváró hitel) alapfeltétele már akkor is a házasság, illetve a gyerekvállalás volt. Dóra a történet végén nyíltan ellenáll annak - akár a cukrászdát is feladva -, hogy megfeleljen a képnek, amit a külvilág (társadalom) vár tőle. Egészen a végkifejletig úgy tűnik, Dóra fejlődéstörténete abban áll, hogy megtalálja saját útját, leveti a (társadalmi) elvárásoknak való megfelelési kényszert: maga száll ki a versenyből, maga leplezi le “álférjét”, ezzel pedig a versenyt is elbukja. A cselekmény során történő jellemfejlődése mégis abban csúcsosodik ki, hogy felismeri, a támogatástól függetlenül szüksége van maga mellett egy védelmező, erős férfira ahhoz, hogy boldog legyen. Ebben az értelemben a Dóra által megtestesített deviáns hősnő, aki önálló entitásként lázadt a rákényszerített elvárásokkal szemben, akinek első számú célja az volt, hogy saját vállalkozását sikerre vigye, a teljességét mégis egy férfi oldalán éli meg. Ezzel a történet végére saját döntése nyomán, de beleilleszkedik a hegemon maszkulinitás világrendjébe, melynek nem elfogadható része a független, egyedülállóként is teljes nő. Ezzel

⁸⁴ Ruti i.m.74.

⁸⁵ Az Alaptörvényben 2020. decemberében rögzítették, hogy a család alapja a házasság és a szülő-gyermek viszony, illetve az anya nő, az apa férfi.

a megoldással Dóra elveszti a deviáns hösnő pozíciót. A képi ábrázolás és a szereplőválasztás alátámasztja a domináns mozi hegemon maszkulinitás világrendje szerint értelmezendő végkifejletét: Marci a filmben megjelenő összes férfi szereplőnél maszkulinabb, erősebb testalkatú, magasabb férfi, aki már fizikai megjelenésével is védelmező benyomást kelt, aki mellett Dóra törékeny és védelemre szoruló nő lehet.

A *Virágvölgy* című film főszereplője, Bianka egész lényével lázad minden társadalmi konvenció ellen, tanulás és munka nélkül, céltalanul tengődik a világban, többször veszélybe sodorva ezzel saját magát és környezetét is. Bianka az egyik legmeghatározóbb női szerep, az anyaság ellen követ el bűnt, mikor ellop egy csecsemőt, akit a cselekmény alatt végig maguknál tart. Bár a gyerekről a maga módján gondoskodik, mégsem fogja fel büntetőjogi felelősségét tettével kapcsolatban. Bianka a történet végén eltűnik, maga mögött hagyva a gyereket és Lacit. A lány úgy tűnik el, ahogy érkezett: a semmiből a semmibe tartva, cél és indokok nélkül továbbáll. Eltűnése természetes mozzanatnak tűnik, ugyanúgy, mint első felbukkanása a filmben - egy idegen család kerti medencéjében. Hasonló megoldással bír a *Senki szigete* című film, melynek főszereplője (Jakab Juli) a szökött menyasszony toposzát testesíti meg. Az elköteleződés és a feleség szerep elől menekülő fiatal, a férfiak számára veszélyes, femme fatale karakter a történet végén, mintegy kiveti magát a társadalomból, stilizált világba utazik titokzatos, új társával. Szintén a szökött menyasszony toposzából indul a *Most van most* című alkotás főszereplője, aki a hagyományos női szerepre (feleség) nemet mondva, egy arra járó taxiba ülve, a szó szoros értelmében lelép a neki szánt útról, hogy felkutassa régi szerelmét. Az utazás, bár nem az eredeti terv szerint ér véget, a lány számára mégis happy enddel végződik, mikor egymásra találunk hű segítőjével és sofőrjével. A film és Szilvi életének megoldása, hogy új kapcsolatot kezd egy férfival, ezúttal saját döntéséből. A deviánsnak ható viselkedés ezzel feloldódik. Másik férfi oldalán, de Szilvi mégsem tagadja meg a hagyományos női szerepet, krízise egy heteroszexuális kapcsolatban oldódik fel.

A *Swing* című film főszereplője, Rita, szökött feleségként, a házasságából és az eltartottságból való kilépési kísérlet és a munkához való jog kivívása alapján deviánsnak mondható. A cselekmény végén lázadását mégsem követi büntetés: Ritának sikerül újradefiniálni férjével való kapcsolatának dinamikáját, melyet az tudomásul vesz és elfogad.

Deviáns hösnőnek nevezhető továbbá a *Nyitva* főszereplője, Fanni is, aki Bálinttal évek óta fenntartott heteronormatív házasságát nyitja ki, megkérdőjelezve ezzel a hagyományos, monogámián alapuló házasság intézményét, és a klasszikus női szerepet is (feleség). Fanni a cselekmény végén visszatalál férjéhez, ám kibékülésük nem jelenti a hagyományos szerepkörökhöz való visszatérést, szövetséget fogadnak, de a saját

szabályrendszerük szerint valót. Ezt vetíti előre, hogy újbóli egymásratalálásuk helyszínéül egy swinger klub szolgál, ahol a két főszereplő véletlenül találkozik újra. Fanni bevallja, hogy hiányzik neki régi életük, ám a közös jövőt nem ugyanazon szabályok mentén képzelel el, hanem sokkal szabadabban. Fanni jellemfejlődését és a szabályokhoz való merőben új viszonyát mutatja meg a film zárójelenete is, mikor Fanni kézifékes fordulást hajt végre a záróvonalon keresztül, amire a cselekmény elején szereplő korábbi önmaga soha nem lett volna képes.

5.4. Főszereplők fejlődési íve a cselekmény során

Siker

Anyagi siker	Szakmai elismerés	Társadalmi felemelkedés	Jellemfejlődés
Swing (3)	X- A rendszerből törölve	Swing (3)	Testről és lélekről
	Swing (3)		Swing (3)
			Free Entry
			Halj már meg
			Szerdai gyerek
			Most van most
			Hab
			Felkészülés
			Nyitva
			Szinglik éjszakája (1)

			Pál Adrienn
--	--	--	-------------

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

Kudarcc

Anyagi csőd	Erkölcsei leépülés	Társadalmi lecsúszás	Halál	Nincs változás a végekfejtetben
Hab	Nejem, nőm, csajom (4)		RLSM (öngyilkossági kísérlet)	Virágvölgy
	RLSM		Csak a szél (2)	Egy nap
	Szerdai gyerek			Senki szigete
				Víkend

A több főszereplővel rendelkező filmek esetében az egyes kategóriák alatt, a cím után zárójelben jelzem az adott kategóriákba eső főszereplők számát.

Szerzői filmek	Műfaji filmek	Ötvözet
Virágvölgy	Hab	Szerdai gyerek
Pál Adrienn	Nejem, nőm, csajom	Felkészülés
Testről és lélekről	Halj már meg	Free Entry
Egy nap	Swing	RLSM
	X- A rendszerből törölve	Csak a szél
	Most van most	Senki szigete
	Nyitva	
	Szinglik éjszakája	
	Víkend	

Vígjáték	Dráma	Thriller
Hab	RLSM	Víkend
Nejem, nőm, csajom	Egy nap	
Swing	Csak a szél	
Most van most	X- A rendszerből törölve	
Halj már meg	Szerdai gyerek	
Szinglik éjszakája		
Nyitva		

A főszereplők fejlődési ívének vizsgálatánál szükségesnek tartom röviden áttekinteni az általam vizsgált időszakra jellemző új támogatási rendszer hatását az elkészült filmek műfajára nézve. A műfaji jellemzők sok esetben meghatározzák a filmek végkifejletét és ezáltal a szereplők pozitív, illetve negatív fejlődési ívét is. Amint azt a bevezetőben említettem, a Filmalap intézménytörténeti szempontból egyértelműen körvonalazható korszakhatárt jelent. Az új finanszírozási modellnek köszönhetően forgatókönyvközpontúvá vált a filmtámogatási rendszer, ez pedig a korábbiakhoz képest szabályosabb dramaturgiát követelt meg az alkotóktól a pályázati folyamat során. Ez nem azt jelenti, hogy eltűnt volna a szerzői film ebben az időszakban (sőt!), de, ahogy Gelencsér Gábor fogalmaz esszéjében, erőteljesebbé vált a műfaji és szerzői filmstílust ötvöző filmek jelenléte, amit Gelencsér a vizsgált korszak legfontosabb újításának nevez.⁸⁶ Ez a jelenség az általam vizsgált női főszereplős magyar filmeknél is megjelenik. A filmtípusok ötvözetének jelenlétét a Filmalap által létrehozott önálló bíráló bizottsággal⁸⁷ ellátott Inkubátor Program is serkentette, amelynek köszönhetően fiatal rendezők kaptak lehetőséget mikroköltségvetéssel elkészíteni első nagyjátékfilmjüket. Az általam vizsgált filmek közül kettő készült az Inkubátor program keretében (*Egy nap*, *Virágvölgy*). A szűkös költségvetési keret a filmek műfaját is megszabta, pontosabban kizárt bizonyos drágább műfajokat (pl. akciófilm, sci-fi), illetve a pitch forum mint a fejlesztési szakaszt lezáró végső próbatétel (ahol a zsűrit és a közönséget győzheti meg

⁸⁶ Gelencsér Gábor: *Óhullám*. Filmvilág, 2022/06 4-10

⁸⁷ Az Inkubátor Program szabályzata jelentős változásokon ment keresztül az elmúlt évek során. Az delegált szakmai zsűri által kiválasztott nyertes pályázóknak a Filmintézethez kell pályázniuk a nyertes forgatókönyveikkel. Az elmúlt években több Inkubátor Program nyertes alkotás megvalósulását utasította el végül a Filmintézet.

minden pályázó egy rövid hatásos prezentációval) jellegének köszönhetően előnyösebb helyzetből indultak a személyesebb történetek, amik a szerzőiség felé billentik a filmeket.

Megítélésem szerint a műfaji filmekhez sorolható kilenc alkotás, négy szerzői alkotás kivételével (*Virágvölgy*, *Pál Adrienn*, *Testről és lélekről*, *Egy nap*) pedig a fennmaradó hat film a szerzői és műfaji filmek határán helyezkedik el. Ebből kifolyólag a vizsgált filmek végkifejlete, a főszereplők fejlődési íve sem követi azt a szabály, miszerint a műfaji filmek sikerorientáltak volnának, míg a szerzőiek nem.⁸⁸ Az elemzés alapján elmondható, hogy a protagonisták között alig vannak többen azok, akik a filmek cselekménye után sikert érnek el, mint akik kudarcot. A műfaji filmekre, azon belül is pedig a romantikus vígjátékokra jellemző és elvárt pozitív befejezést, az általam vizsgált vígjátékok közül, egyedül a *Nejem, nőm, csajom* című alkotás nem teljesíti. Az említett film műfaja a boldog végkifejletre predesztinálná a főszereplőket, esetükben mégsem ez történik. Az könnyednek ígérkező alkotásban a négy főszereplő közül három (Lovas Rozi, Gubik Ági, Tompos Kátya) története drámai véget ér. Ha a romantikus komédia nem is tragédiával vagy szakítással zárul, kibeszéletlen, erőteljes feszültségben látjuk utoljára a főszereplő karaktereket.

A vizsgált főszereplők pozitív mobilitásának legjellemzőbb fajtája a jellemfejlődés, mely a protagonisták felére igaz. Ennek oka lehet, hogy a főszereplők céljai is általában magánéleti jellegűek (kevésbé szakmai vagy anyagi), így a happy enddel végződő alkotások befejezése is ehhez illeszkedik. A jellemfejlődést, magánéleti sikert produkáló filmek főszereplőinek jelentős hányadánál (*Testről és lélekről*, *Swing (1)*, *Hab*, *Felkészülés*, *Szinglik éjszakája*, *Nyitva*) a sikert a heteroszexuális pár egymásra találása jelenti.

A szakmai elismerés mint pozitív mobilitás a főszereplők hatodára igaz, míg a társadalmi felemelkedés és az anyagi siker csupán kevesebb, mint tizedükre. A *Swing* című alkotás az egyetlen, amelynek főszereplői életük minden szegmensén sikert érnek el a történet végére: a éneklés nem csak anyagi és szakmai elismerést hoz, de aktívan dolgozó előadóművészként (bár a befejezés nyitva hagyja, hogy az együttműködésnek lesz-e jövője) a munkanélküliség és az eltartottsághoz képest társadalmi felemelkedést is. A szakmai sikerekből fakadó erősebb öntudat miatt privát életükben is elismertségre tesznek szert.

Három főszereplő esetében (*Szerdai gyerek*, *Egy nap*, *Hab*) átfedésben van jelen a negatív és pozitív mobilitás. A *Hab* esetében Dóra bár elbukja a vállalkozás indításhoz nyerhető támogatást - ami egyenlő az anyagi csőddel és saját cukrászdája jövője is veszélybe kerül -, magánéletében harmóniára lel, mikor egymásra talál a régóta körülötte legyeskedő

⁸⁸ Margitházi: *Rendszerváltás? A kortárs magyar film nőképéről*. i.m. 19.

Marcival. A *Szerdai gyerek* főszereplője, Maja felelős szülővé érése, jellemfejlődése a cselekmény során sikernek mondható, körülményei és korábbi kapcsolatai miatt a története mégis kudarccal zárul. Az *Egy nap* főszereplőjére is jellemző az ambivalens végkifejlet. Annának bár, a film cselekményét jelentő egy nap alatt nem esik szét végleg házassága, munkahelyén sem történik negatív változás, illetve anyai szerepében is helyt tud állni, ez mégsem nevezhető egyértelmű sikernek. A film nem ad a főszereplőnek feloldozást a nap végén, konfliktusai nem simulnak el, élete nem oldódik meg, a mindennapok mókuskerekéből nem mutat kiutat. Ez a rendezői/forgatókönyvírói gesztus a film alapkoncepcióját támogatja: amit láttunk, az csupán egy nap, amit előre láthatóan nagyon sok hasonló követ.

A vizsgált főszereplőket érintő, a cselekmény során való negatív mobilitás a hősnők kétharmadánál erkölcsi leépülést jelent. Ennek mértéke széles skálán mozog: a párkapcsolati krízisben való eredménytelen akciótól (*Nejem, nőm, csajom*), a halálos fenyegetésig (*Vikend*).

A halál mint negatív mobilitás a vizsgált főszereplők kudarcainak harmadánál jelenik meg. A *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* esetében ez Eszter sikertelen öngyilkossági kísérletét jelenti, amit a lány azután követ el, hogy kompromittáló felvételek kerülnek ki az egész osztály által sűrűn látogatott social media felületekre. A *Csak a szél* esetében a két női főszereplő, Mari és Anna rasszista indíttatásból elkövetett gyilkosság áldozatai lesznek. Mivel a film a 2008-2009-es romagyilkosságokat dolgozza fel dokumentarista stílusban, fikciós formában, a halál mint vég ebben az esetben nem elkerülhető. Befogadói oldalról a film feszültségét az adja, hogy a szereplőkkel ellentétben a néző pontosan tudja, hogy milyen sors vár rájuk.

Egyetlen olyan főszereplő van, akinek a története anyagi csőddel zárul: a *Hab* című alkotásban Dóra a támogatási versenyt elbukva arra kényszerül, hogy cukrászdáját feladja a megszokott helyen, ám mégis megteremti a lehetőségét, hogy más formában tovább vigye a szívvel-lélekkel vezetett vállalkozását. Bár anyagilag Dóra támogatásszerző akciója kudarcba fullad, és más módon kell tovább üzemeltetnie a cukrászdát, ő mindezen történéseket a magánéletben való kiteljesedés miatt sikernek éli meg. Mivel Dóra számára a cukrászda nem csak egy munkahely, hanem az önmegvalósítás terepe, ez a befejezés a főszereplő értékrendjét is meghatározza: az új párkapcsolattal bekövetkező magánéleti sikerek semmissé teszik a szakmai kudarcot. A vizsgált huszonnégy főszereplő közül háromnál nincs változás a cselekmény során.

Összefoglalóan elmondható, hogy a vizsgált időszakban készült magyar filmekben két kivételtől eltekintve (*Csak a szél*, *Virágvölgy*) felülreprezentáltak az aktív női szereplők.

Aktivitásukban alighanem nagy szerepet játszik a protagonista státusz, amely predesztinálja őket a cselekvésre. A főszereplők céljai jellemzően magánéleti jellegűek és az esetek döntő többségében párkapcsolathoz (férfihoz) köthetőek. Végkifejlet szempontjából a vizsgált filmekben alulreprezentáltak a deviáns hősnők, a vizsgált főszereplők többsége nem megy szembe a klasszikusnak mondható női szerepekkel, értékekkel. A szereplők fejlődési ívét meghatározza a Filmalap támogatási rendszeréből gyökereztethető, a szerzői és műfaji filmeket ötvöző filmtípus megjelenése. A vizsgált filmek között szinte egyenlő arányban vannak jelen a pozitív és negatív mobilitási ívet bejáró főszereplők, a siker általában jellemfejlődésben, a kudarc erkölcsi leépülésben ölt testet.

6. NŐFILMEK

Hollósi Laura összefoglaló tanulmányában megkülönbözteti a nőfilmet a feminista filmtől. A feminista filmet a nőfilm egy válfajaként definiálja, amely amellett, hogy a női létezéshez köthető témákat dolgoz fel női szemszögből, tudatosan táplálkozik a feminista eszmerendszerhez köthető értékekből, ezen értékek pedig az alkotásokban is tetten érhetők.⁸⁹ A 2010 és 2020 között bemutatott magyar női főszereplős nagyjátékfilmek vizsgálata alapján három alkotás nevezhető nőfilmnek: *Pál Adrienn*, *Nyitva*, *Egy nap*. Jelen fejezetben arra vállalkozom, hogy a filmek rendező-forgatókönyvíróival, Kocsis Ágnessel, Nagypál Orsival és Szilágyi Zsófiával készített interjúk alapján kimutassam, hogy milyen mértékben volt tudatos az alkotók részéről a feminista értékrend beépítése a forgatókönyvfejlesztés, a koncepció megalkotása, illetve a női főszereplő ábrázolás során, valamint mennyiben valósultak meg ezen alkotói célok az elkészült filmekben. Az alkotókkal készített interjúk során arra kerestem választ, hogy a három alkotás feminista filmnek tekinthető-e.

A fejezetben vizsgált filmek alkotóiban közös, hogy nem csak rendezőként, de forgatókönyvíróként is jegyzik filmjeiket. A három film koncepciója és műfaja markánsan különbözik: a *Nyitva* műfaji film (romantikus komédia), az *Egy nap* és a *Pál Adrienn* szerzői filmek. A *Nyitva* és az *Egy nap* női főszereplője hivatásos színész, míg a *Pál Adrienn* főszerepét amatőr játssza. Mindhárom alkotás magánéleti problémát dolgoz fel, így a női főszereplők konfliktusai és céljai is ehhez köthetőek. Életkorok tekintetében a három filmben megjelenik a kései húszas (*Pál Adrienn*), a korai harmincas (*Nyitva*) és a harminc és negyven éves kor határa is (*Egy nap*). A három alkotásban központi témaként jelenik meg a házassági/párkapcsolati válság, a női önmegvalósítás, öntudatra ébredés, a női szerepek és a női szexualitás. Az említett, feminizmus eszméjéhez köthető témák és értékek különböző módokon fogalmazódnak meg a három filmben: konkrét dialógok, "kiáltványok" formájában (*Nyitva*), alapkoncepció szintjén, a hétköznapi női/családanya lét megterhelő oldalának tematizálásával (*Egy nap*), a cselekmény során a főszereplő öntudatra ébredésén (*Pál Adrienn*) vagy éppen szexuális felszabadulásán keresztül (*Nyitva*).

Mindhárom film erősen körvonalazható rendezői/forgatókönyvírói koncepció mentén született. Az *Egy nap* a hétköznapiok dramaturgiáját követi, drámai fordulatokká emelve ezzel olyan, bármelyik átlagos család életét keretező napi rutinokat, mint altatást, közös reggeli vagy egy munkanapi elindulás a gyerekekkel. A *Nyitva* szórakoztató módon kérdőjelezi meg

⁸⁹ Hollósi i.m. (<https://metropolis.org.hu/n-337-filmek-nem-csak-n-337-knek-1>) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

a monogámiát, a társadalmilag és intézményesen elfogadott párkapcsolati normát, illetve a főszereplő szexuális felszabadulása során a női szexualitás tabuit is lebontja. A *Pál Adrienn*-ben a főszereplő különös lényé teszi egyedivé a filmet, amit – a jelen disszertációban vizsgált filmek között rendhagyó módon – nem hivatásos színésznő játszik. Mivel mindegyik film határozott, markáns állítást tesz már az alapkoncepciójával is, elsősorban az alkotók kiinduló motivációjára voltam kíváncsi az interjúk során. Feltett célom volt tovább arra választ kapni, hogy mennyiben tekinthetők ezek az alkotások ellenfilmnek, létrejöttüket motiválta-e a hazai filmek nőábrázolásával kapcsolatos hiányérzet az alkotók részéről.

6.1. Alkotói szándék - interjú elemzés

A rendezőkkel készített interjúkat a disszertáció mellékletében elérhetőek, jelen alfejezetben pedig kivonatuk olvasható.

Az alkotókkal készített interjúkból kiderült, hogy bár különböző motivációk mentén készültek a filmek, az alkotói szándék közös motívuma a társadalmi tabuk feloldása volt. Kocsis Ágnes, a *Pál Adrienn* rendezője, szándéka volt a halál és a betegségekhez fűződő viszony tematizálása, amelyet a rendező társadalmi tabuként határoz meg. Az elmúláshoz való viszony mellett az emberi magány témája indította el a film és Piroksa karakterének megalkotásánál. Nagypál Orsolyának a *Nyitva* elkészítésénél fontos szándéka volt egy párkapcsolat intim, de nem romanticizált pillanatainak megmutatása, amely témák ábrázolása vélekedése szerint hiányzott a magyar romantikus komédiák témája közül. Nagypál filmje témájával is fontos társadalmi tabut boncol, a monogámia nehézségeinek tematizálásával. A rendező szerint a monogámiával kapcsolatos dilemmák mindenkit érintenek, ezen témákat a társadalmi konvenciók és elvárások okozta szégyen miatt mégis hallgatás övezi. Szilágyi Zsófia a nők láthatatlan munkájáról és az anyai lét végtelen monotonitásáról akart filmet készíteni, ami az alkotó szerint hiányzott az akkoriban megjelent filmek témái közül. A rendező célja volt realista módon, valóságosan megmutatni a családos hétköznapiak útvesztőit, az anyák heroikus küzdelmét a mindennapok lebonyolításában.

Szilágyinak tudatosan megválasztott rendezői nyelve volt a realista elbeszélői stílus, a teátrális gesztusok és teátrális, drámai történések mellőzése a cselekményből. A rendező a forgatókönyvfejlesztés során is a hétköznapiságot kereste, amely saját bevallása szerint ellenreakcióként értelmezhető a forgatókönyvek dramaturgiája felé támasztott elvárásokra, amelyek szerint a főszereplő markánsan körvonalazható konfliktusai és helyzetei mentén alakul ki a cselekmény. Nagypál első filmje a romantikus komédia műfajával leválik a

fejezetben elemzett két másik filmről. Nagypál a *Nyitva* műfaját a film témájához tudatosan választotta a forgatókönyvfejlesztés során. Nagypál elsődleges célja a női szexualitással kapcsolatos tabuk tematizálása volt, olyan módon, hogy az a szélesebb közönséghez is eljuthasson. A rendező szerint ehhez nagyon fontos volt a humor alkalmazása a filmben, ugyanis a nagyon is komoly és olykor zavarbaejtő témát a vígjáték filmnyelvre tudja fogyasztathatóvá tenni. Nagypál kifejezetten fontos tartotta a fejlesztés során, hogy könnyed műfajban beszéljen kényes kérdésekről, ami vélekedése szerint keményebb hangvételben nem vezetett volna eredményre.

A női szemszög kérdésében az interjúk során mindhárom alkotó hangsúlyosan kiemelte, hogy nőként könnyebben helyezkednek egy női főszereplő szemszögébe, pontosabban tudnak megfogalmazni helyzeteket. Kocsis Ágnes rendezői munkájában meghatározó a női szemszög, és fontos célja összetett női főhősöket filmen megjeleníteni, így esetében fel sem merült a férfi szemszög. Nagypál Orsolya számára, bár feltett célja volt a kapcsolat mindkét szereplőjét egyenrangú főszereplőként kezelni, a forgatókönyv fejlesztése során kihívást jelentett a férfi szereplőnek ugyanannyi figyelmet és jelenetet adni, mint a nőnek. Szilágyi Zsófia számára esszenciális volt a női szemszög az *Egy nap* fejlesztésénél, ugyanis a film női létezés egy speciális szeletét tematizálja. A rendező szerint a filmben bemutatott jelenetek férfi szereplővel való bemutatásával a film távolabb került volna a valóságtól, ugyanis a filmben bemutatott feladatokat és szerepköröket ma Magyarországon jellemzően nők töltik be.

A főszereplők kiválasztásánál, és a hősnők ábrázolásánál Nagypál és Szilágyi a hétköznapiságot kereste, fontos volt számukra, hogy könnyen azonosulható főszereplőket mutassanak be, amelyhez szükségesnek látták, hogy a főszereplő megjelenése se legyen kirívó semmilyen tekintetben. Bár a *Nyitva* és az *Egy nap* női főszereplői is megfelelnek a társadalmunkra jellemző szépségideálnak, a rendezők próbáltak a szereplők szépsége ellen menni, hogy közelebb hozzák őket a hétköznapi emberekhez. Ezzel ellentétben Kocsis célzottan a szépségideáltól látványosan eltérő, kifejezetten túlsúlyos főszereplőt keresett. A túlsúly motívuma számára szimbolikus jelentőséggel bírt, és már a forgatókönyvírás szakaszában is tudatos döntés volt annak alkalmazása. Kocsis számára fontos volt a karcsúság nők felé támasztott társadalmi elvárására reflektálni, illetve külsőségekben is meghatározni Piroska másságát. A rendező szerint ez a másság indokolja a filmben megjelenő kórházi pletykákat is, ami szerint az ápolónő halálba segíti a betegeket.

A megkérdezett rendezők számára egységesen fontos volt a főszereplőnők tárgyiasító megjelenítésének kerülése, amely részükről tudatos döntés volt. A *Pál Adrienn* és az *Egy nap*

főszereplője nem éli meg saját szexualitását. Kocsis szerint, Piroska magánya és depresszív állapota nem fér össze a szexuális vágyakkal, így karakteréből hiányzik mindennemű szexualitás. Szilágyi szándéka volt megmutatni, hogy a hétköznapi nők körében egy átlagos nőnek nem jelenik meg lehetőségként a saját szexualitásának megélése. A rendezőnek fontos célja volt megmutatni a három gyerekes családi lét, és az anyaság embert próbáló terheinek valóságos mértékét. Meghatározó szándéka volt a téma körüli tabuk feloldása, a probléma tematizálása, amely a kortárs magyar filmekből, véleménye szerint, hiányzik.

Az interjúkból kiderült továbbá, hogy a filmekben megjelenő párkapcsolatok tudatosan kerültek felépítésre az alkotók által. Szilágyi célja volt megmutatni a nők szerepét és láthatatlan feladatait egy családon belül. A rendező szerint általános tendencia, hogy a családon belül kimondatlanul is a nők a felelősek a gyerekek és háztartás körüli feladatokért, amire az intézmények is ráerősítenek. Filmjében fontosnak tartotta megmutatni a családi szerepek leosztásának rejtett dinamikáját, hogy míg látszólag Anna férje is részt vesz a család életében, a feladatok végső felelőse a nő: neki kell veszekednie a bankkal és ő marad otthon a beteg gyerekkel. Nagypáznak ezzel szemben, a feladatok megosztása szempontjából harmonikusan működő házaspár bemutatása volt a célja. Ennek a forgatókönyvírói és rendezői döntésnek kettős oka volt. Egyrészt fontosnak tartotta, hogy Fanni és Bálint egyenrangú párkapcsolatban éljenek, amiért érdemes harcolni. Másrészt a rendező számára a párkapcsolaton belül csak az egyenlő munkamegosztás az elfogadható, amit a filmmel is képviselni akart. Kocsis számára fontos volt, hogy árnyalt kapcsolatot jelenítsen meg a főszereplő házassága kapcsán. Piroska bántalmazó kapcsolatban él, de Kocsis szerint érthető a férfi szempontja is, akinek nehéz lehet a főszereplővel élni.

Az interjúkból kiderül, hogy mindhárom rendező-forgatókönyvíró feminista filmként definiálja saját alkotását. A fejlesztés és a rendezés során tudatos és határozott döntés volt részükről a nők helyzetének megmutatása és tematizálása. Feltett szándékuk volt továbbá a női létezésről érzékenyen és őszintén beszélni, a női létet meghatározó kettős mérce hangsúlyozásával.

6.2. Összegzés

Az interjúk alapján összefoglalásképp megállapítható, hogy az *Egy nap*, a *Nyitva*, és a *Pál Adrienn* című filmek rendező-forgatókönyvírói különböző mértékben, de tudatosan törekedtek a feminista értékrend beépítésére a forgatókönyvfejlesztés, a rendezői koncepció

és a főszereplő karakterének megalkotása során, ezen alkotói szándék pedig az elkészült művekben is tettenérhető.

A *Nyitva* tabudöntőgető módon emeli témává a női szexualitást. A cselekmény során a párkapcsolati szabályok újrafogalmazás mellett a női főszereplő szexualitáshoz fűződő viszonyát tárja fel a film. A jelenetekben párbeszéddek szintjén is megjelenik a női és a férfi szexualitás megítélésének kettős mércéje. A jelenség egyik legdirektebb formában akkor jelenik meg, amikor Bálint rajtakapja Fannit önkielégítés közben, és számonkéri annak helyénvalóságát. Fanni visszakérdezésére (*“Miért, te nem szoktál?”*), a férfi azt feleli: *“Az más.”*. Hasonló töltettel bír, mikor a Szendrával töltött éjszaka után Fanni felveti egy másik felállásban történő hármas együttlét lehetőségét, amit Bálint mereven elutasít. A *Nyitva* a főszereplő, Fanni vágyain keresztül beszél a női orgazmushoz köthető tabukról is. Illetve, az általam vizsgált filmek sorában rendhagyó módon jelenik meg benne a női hűtlenség is (a *Vikend*, és a *Nejem, nőm, csajom* mellett), amikor kiderül, hogy Fanni korábban megcsalta Bálintot. Amellett, hogy a film témája önmagában is a feminista eszmerendszerhez köthető értéket képviseli, a dialógokban konkrét feminista “kiáltványok” is elhangoznak. A romantikus komédia műfaja megengedi, hogy mindezt önirónikusan tegye. Fanni, mikor észreveszi, hogy az utcán dolgozó munkások egy nő után fütyülnek, magából kikelve olvas be a férfiaknak, és a nő (Ónodi Eszter) is számonkéri, hogy kihívó öltözetével a szexizmust és a nők szexuális tárgyakká való lealacsonyítását élteti. Mire a nő bemutatkozik Fanninak: adjunktus az ELTE-n. Ezzel a jelenettel a film dupla tükröt tart Fanni felé, aki feminista öntudattal, de szintén a sztereotípiák mentén ítélte meg a nőt, pusztán az öltözete és a kinézete alapján. A *Nyitva* vállaltan didaktikus, feminista élet elveszi a vígjátéki műfaj. A kioktató, szinte ismeretterjesztő feminista kinyilatkoztatások humorba ágyazva meghagyják a nézőnek a választást: komolyan veszik az elhangzottakat, vagy csak nevetnek rajta. A *Nyitva* házaspárjának kapcsolata sokáig úgy tűnik, hogy nem bírja el az önként vállalt nyitást, a történet végén mégis úgy döntenek, hogy együtt maradnak. A boldog végkifejlet és az újra egymásra találás lényegi része, hogy nem esküdnek egymásnak örök hűséget és kizárólagosságot, egyességük lényege, hogy együtt akarnak maradni, a többit megoldják.

Az *Egy nap* című film pontos láttelep a mai magyar társadalomról és a családon belüli nemi szerepekről. A női, anyai mindennapok realista módon történő ábrázolása rendhagyó gesztus az általam vizsgált filmek sorában. Az *Egy nap* Anna egy napján keresztül, olyan fontos a társadalmi nemekre vonatkozó témákat visz fel a vászonra, mint a nők láthatatlan munkája, vagy éppen annak a kérdése, hogy milyen belső és szinte tettenérhetetlen dinamikák mentén hárul egy kisgyerekes családban nagyobb teher egy nőre. Anna és férje, Szabolcs,

látszólag megosztóznak a gyerekek körüli teendőkön, Szabolcs is fürdeti a gyereket, elmegy értük különórákra, részt vállal a nevelésükben. A felelősség javarésze mégis érezhetően Annára hárul, neki kell a bankkal veszekednie telefonon a hitel miatt, és ő marad otthon a gyerekekkel, míg férje volt szeretőjével találkozik. A hűtlenség kérdésében is egyenlőtlenül oszlanak meg a terhek és a nehézségek, míg Szabolcs potenciális férfiként jelenik meg, aki afférbe keveredhet, Annát egyetlen helyzetben sem látjuk potenciális nőként, akinek opció lenne bármilyen nemű ismerkedés. Ennek oka pedig a teljes érzelmi és fizikális leterheltség, amiben nem jut hely a szexus megélésére.

A *Pál Adrienn*, mint korábban említettem, nem felel meg a nőfilm és a feminista film minden kritériumának. A főszereplő egész lénye viszont annyira markánsan szembemegy az általam vizsgált tíz év nőábrázolási trendjével, hogy megállapításom szerint feminsita filmnek nevezhető. Ezt a megállapítást igazolja a forgatókönyvíró-rendező alkotói szándéka is, ami kifejezetten feminista elvek mentén született.

Ezen szempontok alapján elmondható, hogy a *Pál Adrienn*, a *Nyitva és az Egy nap* feminista filmnek mondható. Ennek oka, hogy ezen alkotások női szemszögön keresztül tematizálnak a női létezéshez köthető témákat, illetve, diszkurzív módon is megjelennek a filmekben feminista értékek. Az interjúk alapján pedig elmondható, hogy a feminista szempontok beépítése a filmbe az alkotók részéről tudatos döntés volt a fejlesztési folyamat során, illetve saját alkotásukat és önmagukat is feministaként definiálják.

7. ÖSSZEFOGLALÁS ÉS EREDMÉNYEK

A kutatás célja a kortárs magyar film által reprezentált nőkép megismerése volt. A kutatás elején felállított hipotézisek többségében igazolódtak.

A vizsgálat alapján elmondható, hogy a negyven év feletti nők alulreprezentáltak az általam vizsgált magyar filmekben. A dolgozatban vizsgált főszereplők három kivételtől eltekintve (*X- A rendszerből törölve*, *Halj már meg*, *Swing*) negyven éven aluliak, ötvenöt év feletti főszereplő pedig nem található az elemzett filmek sorában. Az idősebb korosztály alulreprezentáltsága köthető a filmekre döntően jellemző párkapcsolat és szerelem kérdés köré épülő konfliktustípusokhoz. Következtetésként levonható, hogy a középkorú vagy annál idősebb nők párkapcsolati és szerelmi történetei, konfliktusai az általam vizsgált filmek által mellőzött témák.

A vizsgálat eredményeként elmondható, hogy családi állapot tekintetében felülreprezentáltak az egyedülálló nők, és a párkeresés szorosan összefügg a főszereplők konfliktusaival és céljaival is. A vizsgált főszereplők több mint fele egyedülálló, mely családi állapot jellemzően a főszereplők konfliktusainak forrása. A főszereplők családi állapota a filmek jelentős többségében problematizált, és a párkeresés mint cél a protagonisták döntő hányadánál megjelenik.

Az elemzés alapján igazolódott az az állítás, hogy alulreprezentáltak a nem párkapcsolat (férfi) révén, hanem saját erőből tehetős, módosabb társadalmi réteghez tartozó női főszereplők. A vizsgált filmek között a módosabb társadalmi rétegből összesen három alkotás főszereplői képviseltetik magukat (*Swing (1)*, *Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre*, *Szinglik éjszakája (4)*). Az említett filmek közül csupán a *Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre* főszereplője az, aki cselekmény során is megjelenített, saját szakmai tudásának köszönheti az anyagi jólétet.

Vizsgálat során bebizonyosodott, hogy az általam elemzett magyar filmek a külsőségek szempontjából, két kivételtől eltekintve (*Swing (1)*, *Pál Adrienn*), egységesen ábrázolják a főszereplő nőket, és alapvető feladatuknak tartják a szépséget. Naomi Wolf által megalkotott *szépségmítosz* szempontrendszer szerint vizsgálva a filmeket elmondható, hogy a dolgozatban vizsgált filmek a szépségmítosz és szépségkultusz alól nem szabadítják fel a

női szereplőket. A főszereplők között két olyan főhősnő van, akik a normatív szépséget mint nőktől elvárt viselkedési formát nem teljesítik.

A kutatás alapján igazolást nyert az az állítás is, hogy a disszertációban vizsgált filmek nőábrázolására többségében jellemző a férfitekintet. A nők férfi szemszögből való, erotikus töltettel felruházott megmutatása, öt kivételtől eltekintve (*Testről és lélekről*, *Csak a szél*, *Egy nap*, *Nyitva*, *Pál Adrienn*) jellemző az elemzett filmekben. A filmek elenyésző hányadában a nők közszemlére téttetése a cselekmény során direkt módon is megjelenik. A nők ábrázolásában az erotika, vagy éppen annak hiánya, nagy jelentőséggel bír, dramaturgiai elemként funkcionál, feszültségkeltő hatása van.

Bizonyítást nyert a kutatás elején megfogalmazott azon állítás is, hogy vizsgált filmek női főszereplői körében felülreprezentáltak a romantikus férfi-női kapcsolatok, míg a nők nőkkel való kapcsolata alulreprezentált vagy másodlagos. Valamint, hogy romantikus kapcsolataik hatalmi szempontból alá-fölé rendelt jellegűek, nem kiegyenlítettek.

A filmekben megjelenő kapcsolatok között felülreprezentáltak mondhatóak a főhősnők férfiakkal létesített kapcsolatai, melyek egyöntetűen romantikus jellegűek. A felülreprezentáltság oka lehet, hogy a vizsgált filmek cselekménye jellemzően párkapcsolati konfliktusok köré épül, és a filmek között egyetlen kivételtől eltekintve (*Nyitva*) nincs jelen azonos neműek között létesített romantikus viszony. A protagonisták férfiakkal való kapcsolatai túlnyomó többségben hatalmi szempontból nem kiegyenlítettek, a nőkkel szembeni elnyomás több típusa is jelen van a filmek sorában (egzisztenciális, szexuális, társadalmi). A főhősnők nőkkel való kapcsolata jellemzően egyenrangú, és alapvetően támogató jellegű.

A kutatás alapján megerősítést nyert az a tézis, mi szerint a Metoo mozgalom által generált társadalmi, nemi viszonyokról elindult diskurzus hatása az általam vizsgált időszak filmművészetén is érezhető. A vizsgált időszak alatt összesen öt olyan film készült, amely témájában érinti a hatalmi és szexuális visszaélés kérdését. Az erőszak és a visszaélés több szempontból történő bemutatása és feldolgozása, a társadalmi viszonyrendszerek újradefiniálásáról szóló párbeszédet serkentik.

Bizonyosságot nyert az az állítás, hogy a főszereplők a boldogság script elveinek megfelelően heteronormatív párkapcsolatban kiteljesedve élik meg a boldog végkifejletet. A vizsgált filmek boldog végkifejlete, a felülreprezentált párkapcsolattal kapcsolatos konfliktustípusok és célokból adódóan, túlnyomó többségben egy szerelmi kapcsolat beteljesedését jelentik, amelyek magukban hordozzák a családalapítás lehetőségét. A boldog befejezés azonban nem egyértelműen jellemző a vizsgált filmekre, a főhősök történeteinek

végkifejletében a sikertelenség, kilátástalanság és kudarc ugyanilyen arányban fordul elő. A domináns mozi és a boldogság script kritériumainak teljes mértékben két film felel meg (*Swing, Szinglik éjszakája*).

A vizsgálat elején megfogalmazott állítás, mi szerint alulreprezentáltak a vizsgált filmekben a deviáns hösnők, helyesnek bizonyult. Mohácsi Mária Melinda által megalkotott szempontrendszer alapján történő elemzés eredményeként elmondható, hogy a huszonnyolc női főszereplő között két deviáns hösnő jelenik meg a vizsgált időszakban (*Virágvölgy, Nyitva*). A *Virágvölgy* főszereplőjén kívül, aki a hegemon maszkulinitás rendszerét megkérdőjelezve, minden normatívnak mondott női szerepnek (anyaság, feleség) ellentmond, a *Nyitva* főhőse az, aki vizsgált főszereplők között megkérdőjelezi a klasszikus női szerepeket és a női szexualitásra vonatkozó társadalmi normákat is. Az általam vizsgált hösnők azonban jellemzően nem mondhatók deviánsnak: vagy a cselekmény végére foglalják el a klasszikus társadalmi modell szerint nekik járó pozíciót, vagy el sem mozdulnak abból a cselekmény során.

Kocsis Ágnessel, Nagypál Orsolyával és Szilágyi Zsófiával készített interjúk alapján bizonyítást nyert, hogy az *Egy nap*, a *Nyitva*, és a *Pál Adrienn* című filmek rendező-forgatókönyvírói különböző mértékben, de tudatosan törekedtek a feminista értékrend beépítésére a forgatókönyvfejlesztés, a rendezői koncepció és a főszereplő karakterének megalkotása során, ezen alkotói szándék pedig az elkészült művekben is tettenérhető. A vizsgálat alapján az *Egy nap*, a *Nyitva*, és a *Pál Adrienn* című filmek feminista filmnek mondhatóak.

Végző összefoglalásként elmondható, hogy ami kutatásom eredményeként legszembetűnőbben kirajzolódik: a hiány. Az általam vizsgált filmek által közvetített nők sokszínűsége nem jelentős. A vizsgált főszereplők között alig jelennek meg a hegemon maszkulinitás rendszere által nem elfogadott testalkatú és életkorú, az LMBTQ emberek közösségéhez tartozó nők és anyák. Elvértve akadnak kisebbségi, karrierista, a feminizmus eszmerendszerével kapcsolatos céllal rendelkező, vezető beosztású, szakmailag és anyagilag sikeres, felsőosztálybeli, független hösnők, akiknek céljaik és konfliktusaik ne párkapcsolat (férfi) központúak lennének, történetük boldog végét pedig ne pusztán a párkapcsolatban való kiteljesedés jelentené. Bazzini szerint a populáris média, így a film is, az adott kultúra normáit tükrözik, valamint a kívánt valóság kivetítéseiként is értelmezhetőek. Ebből következően az ábrázolások éppúgy alkalmasak a sztereotípiák megkérdőjelezésére és

újrágondolására, mint azok terjesztésére és éltetésére.⁹⁰ Jelen disszertáció összefoglalásaként elmondható, hogy vizsgált filmek által reprezentált nőkép többségében nem kezdi ki a hegemon maszkulinitás rendszerét, a nőket nem szabadítja fel a rendszerben elfoglalható pozíciójukból, és az erre való szándék is csupán három alkotásban jelenik meg. Nem gondolom, hogy a nőkkel kapcsolatos sztereotípiák és szerepek elmozdítása pusztán a film és annak készítői felelőssége lenne. A film egyetlen ablak, amin ráláthatunk a társadalmunkban is jelen lévő viszonyrendszerekre, nemi szerepekre. A filmek vizsgálatán keresztül történő tudatosítás pedig már eggyel közelebb vihet a változáshoz is. Színésznőként és filmes alkotóként feladatombnak tartom, hogy ezt a változást segítsem.

⁹⁰ Bazzini- McIntosh- Smith- Cook- Harris i.m.532.

8. SAJÁT ALKOTÁS

A legjobb dolgokon bögni kell

nagyjátékfilm

Világpremier: 2021.08.18. Szarajevó Nemzetközi Filmfesztivál

Hazai bemutató: 2021.09.16.

Forgatókönyvírók: Grosan Cristina, Rainer-Micsinyei Nóra



MIÉRT

A feminista filmkritika szempontrendszerét és alapelveit saját alkotó munkámban tudatosan próbálom használni, *A legjobb dolgokon bögni kell* című film alkotói folyamata során kiemelt célom volt annak felhasználása. A fiatal nők lehetőségeinek, és a társadalmi elvárásokból fakadó válságainak realisztikus filmes ábrázolása mint motiváció, jóval a film ötlete előtt dolgozott bennem. Húszas éveim végén azt éreztem, hogy a saját valóságomhoz közeli realista ábrázolás hiányzik a kortárs magyar nagyjátékfilmek palettájáról, illetve a saját generációmra jellemző problémák feldolgozása sem mutatkozik meg női szemszögből.⁹¹ A fiatal felnőttkorról, a szülőkről való leválás és a saját családalapítás közötti átmeneti, ellentmondásos életszakaszról szerettem volna női szemszögon keresztül beszélni, olyan, nőkre vonatkozó elvárásokat érintve, mint a kitolódott gyermekvállalás kérdése és a

⁹¹ Reisz Gábor *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című filmjében férfi szemszögből dolgozza fel ugyanezt a korosztályos válságot.
Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan (Reisz Gábor, 2014)

családalapításra vonatkozó társadalmi/politikai nyomás, vagy a fiatal felnőttek karrier lehetőségei. Grosan Cristinával, a film rendezőjével és társ-forgatókönyvírójával színészként találkoztam először 2015-ben. Grosan addigra rendezőként több, generációs problémákat feldolgozó rövidfilmet készített, női szemszögon keresztül. A közös film ötlete egy kisfilm elkészítése után vetődött fel először, amelyben mint színész és rendező dolgoztunk együtt. *A legjobb dolgokon bőgni kell* forgatókönyvének minden eleme a kettőnk személyes élményein és megélésein alapszik. Vállalásunk különlegessége az volt, hogy egy olyan konkrét életszakaszhoz köthető problémát akartunk feldolgozni, amiben éppen benne voltunk.

MIT

A legjobb dolgokon bőgni kell a harmincéves Maja történetét beszéli el, akinek látszólag sínen van az élete, mindent teljesített, ami ebben a korban elvárt: stabil párkapcsolata van, kiszámítható munkája, és barátjával éppen közös ingatlant vásárolnak hitelre. Ám, amikor egy idősebb távoli rokonát holtan találja, és kénytelen a hullaszállítók megérkezéséig együtt tölteni vele (és egy régi baráttal, Sárával) egy estét, hirtelen minden más fénytörésbe kerül. A halállal való közvetlen találkozás szembesíti Maját saját múlandóságával, és azzal, hogy kívülről sikeresnek látszó életében nem boldog. A saját alkotásommal kapcsolatos hipotézis, hogy *A legjobb dolgokon bőgni kell* megfelel a disszertációban már korábban ismertetett feminista film kategóriájának.

HOGYAN

A filmet a fent említett motivációk mentén hoztuk létre. A cselekmény sokat alakult, a fejlesztési időszak alatt összesen nyolc draftot készítettünk. A forgatókönyvfejlesztés megkezdése előtt interjút készítettünk tíz korunkbeli, fővárosi, középosztálybeli nővel. Az interjúk során arra voltunk kíváncsiak, hogy milyen elvárásokat támasztottak saját maguk számára a harmincadik életévüket elérve, illetve, hogy ezzel párhuzamosan milyen nyomást éreztek a környezetüktől, családjuktól, azzal kapcsolatban, hogy hol tartanak az életben. Fontos kérdés volt továbbá, hogy milyen érzésekkel és dilemmákkal tölti el őket a családalapítás gondolata. Arra is kíváncsiak voltunk, hogy mennyiben jellemző szerintük a generációnkra a megfelelési vágy, a kudarc érzés, amelynek alapja, hogy a szüleink generációjához képest sokkal később történnek meg mérföldkönek nevezhető események (saját ingatlan, autó, gyermekvállalás) a mai harmincas fiatalokkal. A megkérdezettek személyes történeteivel egészítettük ki saját élményeinket. A fejlesztés során tudatosan futtattuk végig a feminista filmkritika elveit az éppen aktuális drafton. A legapróbb

helyzeteket is megvizsgáltuk, kezdve attól, hogy, ha a filmbéli pár autóba ül, akkor a férfi vagy a nő vezessen, vagy akarunk-e ügyetlen női sofőrt ábrázolni, egészen addig, hogy mi legyen a főszereplő anyasághoz fűződő viszonya, és milyen dramaturgiai megoldásokkal tudjuk elkerülni, hogy a főszereplő problémái és azok megoldásai origójában egy férfi legyen.

A fejlesztés során négy, a feminista mozi szempontrendszeréhez köthető célt jelöltünk ki:

1. A főszereplő konfliktusának központjában ne párkeresés (férfi) és a szerelem legyen.
2. A főszereplő konfliktusának megoldása ne egy új férfival való kapcsolat legyen.
3. A főszereplőnek legyen önálló szakmája, legyen fontos számára az önmegvalósítás.
4. A főszereplő nőkkel való viszonya legalább olyan hangsúlyos legyen, mint a férfiakkal valók.

Jelen fejezetben a főszereplő elemzése mellett, *A legjobb dolgokon bőgni kell* legfontosabb fejlesztési állomásait és forgatókönyv változtatásait veszem végig, a végleges, leforgatott forgatókönyvet megelőző treatmentek és forgatókönyv verziók felhasználásával.⁹²

8. 1. Korosztályos problémák, generációs film

A filmünk elkészítésében fontos kiindulópont volt a főszereplő, Maja életkora. Maja harminc éves, amit a cselekmény szerint nehezen visel, annak ellenére, hogy látszólag mindene megvan, ami ebben a korban elvárható. A főszereplő kora a filmben problematizált és diszkurzív módon is megjelenik. A cselekmény alapvetően is a mulandóság és az élet-halál problematikáját járja körül, így a főszereplő életkora is központi szerepet játszik. Fontos szempont volt megmutatni, hogy milyen társadalmi elvárások érik ebben a korban a nőket. A rendszerváltás környékén született generáció, vagy más néven millenniumi generáció (1981-1996 között születettek csoportját jelenti⁹³) szülei nemzedékéhez képest merőben új gazdasági, politikai rendszerben éli fiatal felnőttkorát. Elődeikhez képest sokkal több lehetőségük van, akár az önmegvalósításra, akár a lakóhely (ország) megválasztására. A millenniumi nemzedék korosztályos jellemzőjeként említhető, hogy alapállapota a bizonytalanság,⁹⁴ és az erre a korosztályra (25-35 évesek) jellemző fiatal felnőttek válságának

⁹² A korábbi teljes treatmenteket és egy forgatókönyvverziót mellékletként csatolok a dolgozathoz.

⁹³ Michael Dimock: *Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins*. 2019. január 17. (<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>)

Utolsó letöltés 2024. 02.26.

⁹⁴ Anna Helen Peterson: *Can't even- How millennials became the burnout generation*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2020.7.

(quarter life crisis)⁹⁵ nevezett jelenség, ami a film és a főszereplő belső konfliktusában központi szerepet játszik. Maja belső konfliktusának alapja a quarter life crisis jelensége. A fiatal felnőttek válsága, vagy másnéven kapunyitási pánik kifejezést először 2001-ben használta Alexandra Robbins és Abby Wilmers a "Quarterlife crisis: the unique challenge of life in your 20s"⁹⁶ című könyvükben. A válság három elkülöníthető szakaszból áll: az első szakasz jellemzően az egyetemi tanulmányok végén tapasztalható, mikor a fiatal felnőtt realizálja, hogy elköteleződést tett egy szakma, vagy éppen egy adott kapcsolatot, társadalmi csoportot, munkakör mellett, de rájön, hogy hosszú távon nem azt szeretné. A fiatalok belépve a felnőtt életstruktúrába, egyre inkább meggyőződnek arról, hogy rossz döntést hoztak. A belső konfliktus fokozódik, ugyanis minél inkább vágyunk az adott élethelyzetből, szituációból való kilépésre, annál inkább erősödik a szorongás és a kudarcból való félelem érzése, mi szerint, ha változtatnának, az egyet jelentene a felelősségteljes felnőtt életben való elbukással, és környezetüknek is csalódást okoznának.⁹⁷ Az első szakaszban tapasztalható bizonytalanság még nem tekinthető válságnak. A válság akkor kezdődik, mikor az egyén a belső konfliktus hatására megváltoztatja stabil élethelyzetét, melynek következtében ideiglenesen elveszti identitását, megkérdőjelezi az élettel és a társadalommal kapcsolatos tudását, és az ezzel a változással járó stressz eluralkodik rajta, akár fizikai tüneteket is kiváltva.⁹⁸ A harmadik szakaszban az egyének új életmódot alakítanak ki, újra felfedezik identitásukat, önmagukra koncentrálnak, nem pedig másokra.⁹⁹ A *legjobb dolgokon bőgni kell* című filmünk főszereplője kapunyitási pánikkal küzd, identitásválságát a halállal való közvetlen találkozás indukálja. Az egy este alatt játszódó cselekmény során, önmagával vívott konfliktusa végül azzal zárul, hogy mindent felrúg maga körül, hogy önazonosabb módon építse magát újra. A korosztályra jellemző bizonytalanság és a felnőtt élet elől a gyerekkorba való menekülés nem csak Maja gyerekesnek mondható gesztusaiban mutatkozik meg, de infantilis ruházatában is. A felnőtté válás folyamatát leképezendő cseréli a történet folyamán kisautós ingét az idős rokon nőies ruházatára.

A *legjobb dolgokon bőgni kell* főszereplője, Maja, a középosztályhoz tartozik. Mivel édesanyja lakását is látjuk, kiderül, hogy ezt a családi háttér határozza meg. A tágas, budapesti lakás arra enged következtetni, hogy Majáék, ha nem is kifejezetten módosak,

⁹⁵ Oliver Robinson: *Emerging adulthood, early adulthood and quarter-life crisis: Updating Erikson for the 21st Century*. New York, Routledge, 2015. 2.

⁹⁶ Alexandra Robbins- Abby Wilner: *Quarterlife Crisis: the Unique Challenges in Your Twenties*. New York, 2001.

⁹⁷ Robinson i.m. 9.

⁹⁸ Robinson i.m. 9.

⁹⁹ Robinson i.m. 10.

nincsenek mindennapos megélhetési gondjaik. A következtetést erősíti, hogy édesanyja, Eszter, karitatív munkát is végez: ételt oszt a rászorulóknak. Ez, ha nem is közvetlen anyagi támogatást jelent, de Eszter megteheti, hogy idejét, energiáját olyan elfoglaltságra fordítsa, mely a megélhetését nem segíti elő. Ezt támasztja alá az is, hogy a cselekmény során elhunyt idősebb rokonnal, Irma nénivel (Lőrincz Katalin) Eszter eltartási szerződést kötött, melyben vállalták Irma életfogytig való eltartását. A családnak azonban nincs felhalmozott vagyona: erre enged következtetni Majákék régi autója, valamint az is, hogy a lány lakásvásárláshoz hitelre volt szükség, melyet a leghosszabb futamidőre vettek fel barátjával, Bencével (Bányai Kelemen Barna). A középosztályhoz való tartozás a filmben nem problematizált és nem jelenik meg diszkurzív módon, Maját nem a pénz, hanem az elköteleződés miatt nyomasztja a hitel, és a kényszerből vállalt, új állás. A fejlesztés során mégis fontosnak tartottuk reflektálni az aktuális lakáspolitikai helyzetre, az egész társadalmat érintő lakhatási válságra, amely a fiatal felnőttek életkezdését alapvetően meghatározza. A megjelenő kapunyitási pánik leggyakrabban a középosztálybeli fiatal felnőttek között figyelhető meg. Ennek okaként említhető, hogy ennek a társadalmi rétegnek jellemzően nincsenek mindennapos megélhetési problémái, a családi háttér lehetővé teszi a fiataloknak, hogy egymás után akár több egyetemet is elvégezzenek. Ennél a társadalmi rétegnél az önmegvalósítás mint cél, és a lehetőségek végtelensége által kiváltott szorongás jellemzőbb, mint a szegényebb társadalmi csoportoknál, illetve azoknál a fiataloknál, akik nem mennek egyetemre.¹⁰⁰

A filmről készült recenziók többségében használják a “generációs film” kifejezést. A generációs életérzés és a speciálisan a fiatal felnőttek korosztályára jellemző problémák bemutatása a fejlesztési folyamat alatt is fontos célunk volt Grosan Cristina rendező, társforgatókönyvíróval. A fejlesztés során a cselekmény és a történet felépítése mellett nagy hangsúlyt fektettünk arra, hogy bemutassuk, hogyan élnek a harmincasok, milyenek a lakhatási körülményeik és kilátásaik, hogyan kezeli őket a munkaerőpiac, mindezek hatására mennyire érzik magukat felnőttek, ebből adódóan pedig milyen dilemmák jelennek meg a családalapítással kapcsolatosan. A szülői generáció bemutatása fontos ellenpontként szolgált a fiatal felnőttek életvitelének ellentmondásosságának bemutatásánál. Maja életkorából adódó dilemmái, a társadalomban elfoglalt helye, élethelyzeti nehézségei és bizonytalanságai miatt *A legjobb dolgokon bögni kell* meglátásom szerint generációs filmnek nevezhető.

A film közegét és a generációs érzést erősítve a fejlesztés során minden treatment és forgatókönyv verzióban szerepeltek Maja barátnői (akikkel a Bencével éppen megvásárolt,

¹⁰⁰ Anon: *Kapunyitási pánik*. Szinapszis 2019. (<https://semmelweis.hu/szinapszis/2019/04/06/kapunyitasi-panik/>) Utolsó letöltés 2024.02.26..

közös ingatlanba költözés előtt lakott). A barátnők karaktereinek felépítésénél fontos volt, hogy ők az útkeresésben Majához képest érezhetően más irányt képviseljenek: Anna éppen külföldre költözik szerencsét próbálni úgy, hogy az utazás anyagi terheit a szülei viselik, Hella pedig egy kisebb cég social media felelőse. A barátnők megjelenítésének kettős célja volt. Maja karakterét építi, ha látjuk a biztonságos közegében, hogy kik a barátnői, akiket tényleg szeret. Emellett pedig fontos célunk rámutatni, hogy Maja helyzete, a barátnőkhöz viszonyítva, nagyon is jónak mondható. Maja Annáékhoz képest "felnőtt" életet él a biztos párkapcsolattal és a jelzáloghitellel történő saját ingatlan vásárlással. Maja státuszának kontrasztja a barátnőkhöz képest a főszereplő belső konfliktusát volt hivatott erősíteni, hiszen Annáék szemében irigylésre méltó helyzetnek tűnik az, amiben Maja mégsem boldog.

A jelenet az utómunka során kivágásra került a filmből, aminek egyrészt ritmusbeli oka volt, illetve azt éreztük, hogy Maja élethelyzete a jelenet nélkül is érthető.

A kimaradt jelenet:

BELSŐ. ÜRES HÁLÓSZOBA - NAPPAL 6

Maja már pólóban és farmerban áll a már majdnem üres szobában HELLÁVAL (30) és ANNÁVAL (30). Hella egy nagyon színes, furcsán ívelt festett plakátot tart a kezében. Anna pedig egy lyukas és "okabátot próbál fel, alatta pizsamában van, miközben egy nagyon dizájnos papírt tart a kezében. Hella a plakátban gyönyörködik. Bence átmegy a szobán két dobozzal a kezében.

BENCE

(Hellának)

Jézusom, vidd innen...

MAJA

Azt köszi!

HELLA

Egy eredeti Graisert csak úgy

kidobni...

(a matracra mutat)

Azt elviszitek?

MAJA

Aha, mi hoztuk.

HELLA

Jajó.

MAJA

Megint leeresztett a matrac?

HELLA

Aha. Harmadik napja hálok

Annikával...

ANNA

(nézegeti magát a tükörben az

esőkabátban, néha felteszi a

napszemüveget, pózol)

Az Annikával... De én imádok veled

aludni... Amúgy már csak pár nap és

átviheted az én matracom.

MAJA

Mikor kész?

ANNA

Pénteken, most küldte át a Papa a

jegyet.

MAJA

Basszus, akkor nem leszel már itt a

lakásavatón....

(Hellának)

Te jössz, ugye?

HELLA

Naná!

ANNA

Sajnálom nagyon... De kijöttök
meglátogatni, az tuti!

HELLA

És már a szállás is megvan?

ANNA

Hát, egy hetet biztosan Sydney-ben
lakhatok a Botondéknál, aztán majd
meglátom... Annyi haver van kinn...

MAJA

(irónikusan)

Egy évre való haver?

ANNA

(megsértődik)

Jó, hát most sajnálom, hogy nem
tudok én is rögtön felvenni hitelt,
hogy a saját lakásomba költözzek
azonnal kint...

MAJA

Jóvanna, nem azért. Csak nem tudtam
pontosan, hogy mi a terv.

HELLA

(Annának)

Nyugi.

ANNA

Én nagyon nyugodt vagyok, csak
nincs pontos terv és kész. És
nyilván nekem sem annyira jó érzés,
hogya a Papáék fizetnek egyelőre
mindent. Majd lesz valahogy...

HELLA

(vígasztalni próbálja Annát)
Majd találsz melót, szervezel egy
menő fesztivált ott és visszaadod
neki.

ANNA

(elkeseredetten)

Ja. Mindegy, annál biztos jobb
lesz, mint itt szétdolgozni magam
kb. ingyen.

(lelkesen)

Nektek is ki kéne jönni amúgy.

Hella is simán tudna onnan PR
posztolgatni és Maja nektek is most
kéne még dobantani, mielőtt jön a
gyerek...

MAJA

Mert jön? Én éppenséggel nem tudok
róla...

ANNA

Hát gondolom most már azért jöhet,
nem?

MAJA

(kicsit megköszörüli a torkát,
mosolyogni próbál)

Ja...

(összemosolyog Hellával)

De Hella, te tényleg
"posztolgathatnál" bárholnan.

HELLA

Persze, szuper lenne a Báthory
cukrászda insta profilját
megújítani pár kengurus képpel...

Biztos erre gondoltak mikor
felvettek.

Visszajön Bence.

BENCE

(Majának)

Na már csak a matrac van, azt
ketten le tudjuk vinni és akkor
eldoblak Anyukádhoz.

(Annának, a kabátra)

Az lyukas, nem baj?

ANNA

Nem baj. Jó is, hogy itt be tud
sütni a nap... vagy nemtom.

Összefoglalásképp elmondható, hogy *A legjobb dolgokon bőgni kell* biztosan nem fedi le az Y generáció összes tagjának szempontjait, a filmben megjelenő két fontos női szereplő viszont átfogó képet ad a korosztályt érintő legfőbb problémákról: családalapítás, lakhatási válság, karriert érintő dilemmák, az anyaság és a karrier kérdése.

8.2 A cselekmény és a karakterek alakulása a fejlesztés során

A film cselekménye a forgatókönyv fejlesztés két éve alatt rengeteget változott. Jelen alfejezetben a cselekmény három legfontosabb verzióján keresztül fogom ismertetni, hogyan alakult a filmmel és a főszereplővel kapcsolatban is a fókuszunk az alkotói folyamat során. A film leforgatott verziójának korábbi két változatát (az első treatment és a forgatókönyv első változatát) a dolgozat mellékletéhez csatolom.

Első treatment

A legjobb dolgokon bőgni kell első leadott treatmentjének¹⁰¹ egyik fajsúlyos konfliktusa volt a “menni-vagy maradni” kérdés. Ebben a változatban Maja (akinek itt még jogász volt a foglalkozása) és orvos párja, Bence, Berlinben vettek fel hitelt egy saját lakásra. A külföldre költözés motivációja alapvetően Bencéé volt, ő kapott egy kecsegtető állást egy berlini kórházban, ami jóval nagyobb jövedelmet jelent, mint amire a magyar állami egészségügyben számíthat. A külföldre költözés ebben a verzióban nem Maja célja volt, csak sodródott partnere és józan logika útján, hiszen szabadúszó pályakezdő jogászként neki sem volt biztos állása és állandó bevétele. Mivel a fiatal felnőttek között számottevő azok száma, akik jobb anyagi megbecsültség reményében huzamosabb időre vagy örökre elhagyják az országot, relevánsnak tartottuk ebben az élethelyzetben mutatni a főhősünket. A kiköltözés mint motívum kapcsolódott a generációs kérdéshez, ugyanis a fiatal felnőttek nagy százaléka dönt a külföldi tanulás, munkavállalás mellett.

Az első treatmentben Maja barátja, Bence a végleges verzióhoz hasonlóan a cselekmény nagy része alatt nem volt jelen. Ebben a verzióban Bence csak a film elején jelent meg, mikor elindul, hogy egyedül átvegye a berlini lakást, abban a reményben, hogy Maja a megbeszéltek szerint, másnap követi őt. Ahogy a végleges verzióban is, már a kezdetekkor

¹⁰¹ A 2018-as Inkubátor Programjának tíz döntős projektje közé kerültünk be ezzel a verzióval, amit aztán a Filmalap támogatásával fél évig fejlesztettünk forgatókönyvé. Az Inkubátor Program döntője után még majdnem egy évig fejlesztettük a forgatókönyvet.

fontos volt számunkra, hogy a főszereplőnek legyen párkapcsolata, és az is, hogy Maja változása ne a férfi hatására történjen meg, egyedül döntsön. Fontos célunk volt továbbá, hogy Maja életében először lássuk a patronáló jellegéből fakadóan terhes, ugyanakkor biztonságot adó bázisa nélkül (anyja, barátja), arra kényszerülve, hogy életében először egyedül találja ki, mit szeretne és mit nem szeretne.

A legelső treatment verzióban Maja barátnői hangsúlyosan jelen voltak. Ebben a verzióban Maja nem Sárával, hanem Klárával várta a hullaszállítókat Irma néninél. Klára egy világjáró, szabad és minden konvenciókat nélkülöző lány, akiről a történet során kiderül, hogy kisbabát vár, akit biztos kapcsolat és bármilyen egzisztencia vagy háttér nélkül, vállalni akar. Ebben a verzióban Maja, egy önmagánál sokkal összeszedetlenebb, infantilisabb lánnyal maradt kettesbe, és pont Klára szabadságvágya működött katalizátorként, aminek hatására a cselekmény végén sikerül kitörnie a megfelelési kényszerek mentén felépített életéből, amiben nem érzi jól magát.

Második draft

A forgatókönyv fejlesztés első fél éve alatt rengeteget változott Maja karaktere és a film cselekménye is. Az első elfogadott forgatókönyv verzióban, a külföldre költözés motívuma megmaradt, Maja foglalkozása viszont tanár lett (közben orvos is volt már). A treatmenthez hasonlóan, az első forgatókönyv verzióban is a régi gimnáziumi barátnővel, Klárával várta Maja a hullaszállítókat.

Ebben a verzióban jelent meg először Sára, a kisgyerekes “mintaanyuka” szomszéd, aki kettő jelenetben tűnt fel a legrosszabb pillanatban, amikor Maja számára kiderül, hogy nem aludhat az anyjánál (ahogy tervezte), mert Eszternek vendégei lesznek. A későbbi változtatások során, Sára karaktere a végleges forgatókönyvben sokkal nagyobb szerepet kapott. A forgatókönyv végleges verziójában Sára jeleneteiben megtartottunk a szerep magját képező két jelenetből is konkrét párbeszédeket.

Az első “Sára jelenetek” a forgatókönyv első verziójából:

8 BELSO. LÉPCSŐHÁZ - ESTE 8

Maja hátizsákkal a hátán egy lépcsőházban kettesével

veszi a fokokat. Egy ajtó előtt **EGY N O** (30) épp pakol dolgokat, **EGY GYEREKET** (2) tart a karjában. A n"o Sára, Maja régi osztálytársa. Maja elhalad mellette, de a n"o felismeri.

SÁRA
(lelkesen)
Maja, Úristen, egymillió éve, meg se ismertelek...

Sára megöleli Maját.

MAJA
(meglepve)
Szia! Te itt laksz?

SÁRA
Átmenetileg... Vettünk egy új lakást Danival, hogy rendesen elférjünk, csak most felújítjuk...

MAJA
Na, ez szuper...

Bent sír egy másik gyerek. Sára benéz, odakiabál.

SÁRA
(irritáltan)
Dani, légy szíves nézd már meg...

Kidugja a fejét az ajtón egy négy-öt éves kisfiú.
Majd viasszasalad a lakásba.

SÁRA
(utána kiabál)
Köszönni ki fog?

KISFIU
(O.S.)
Csókolom!

MAJA
Azta, már ketten vannak?

SÁRA
(elmosolyodik, büszkén tartja a gyereket)
Hadd bandázzanak... És neked?

MAJA

(nagyon zavarba jön)
Hát, nekem... még...

SÁRA
Anyukád pont nemrég mesélte...
költözés, esküvő, meg minden?

MAJA
(nem érti)

Igen?

SÁRA

Ez ugyanaz a fiú, aki volt?

MAJA
(bólogat)
Bence...

SÁRA
Szívből gratulálok!

Maja megfogja a gyerek kezét, a gyerek fején látszik,
hogy nagyon erőlködik valamin, aztán bőfög egyet.
Mindketten nevetnek.

MAJA
(elindul)
Viszont lassan mennem kell...

SÁRA
Jó utazást, puszi és még egyszer
nagyon sok boldogságot! Aztán meg
sok türelmet és erőt a...
(férje után kiabálva)
*Dani, ezt nem hiszem el, nem látod,
hogy beszorult a feje?*

" " 11 BELSŐ. MAJA ANYJA ELŐSZOBÁJA - ESTE 11

Maja az előszobakövön ül, próbálja idegből
felvenni a cipőjét, fölötte áll az anyja.

ANYA

(síráshatáron)
Majus, kiscica, tudod, hogy
mindenkinek nehéz...

MAJA
(nagyon próbálja visszafogni a
dühét)
Meg kell találnom a személyim,
aztán keresnem kell egy helyet,
ahol alhatok!

Csöngetnek. Sára áll az ajtóban, egy
csokifondüvel a kezében.

SÁRA
(kedvesen, mézes-mázosan)
Na, nem is akarok bejönni, csak
gondoltam, hogy bedobom ezt...

Sára belép. Maja még mindig a földön ül, felnéz rá, de
nem válaszol.

ANYA
(mintha minden a legnagyobb
rendben lenne)
Persze, gyere csak Sári!

SÁRA
(a csokifondüt mutatja)
Nem egy nagy valami, de a mi
lakodalmunkon imádták a népek,
hátha Majáéknak is jól jön majd az
esküvőn!

Maja fel-fel pillant Sárára, de nem tud megszólalni.

ANYA
Jajj, de drága vagy, köszönjük!

SÁRA
Na, hát csak ennyit akartam, még
egyszer jó utat Maja, és nagyon sok
boldogságot nektek Balázssal!

ANYA
Tündér vagy!

MAJA
(alig hallhatóan, a fogai közt
sziszegve)

Bence .

Sára elmegy, becsukják az ajtót. Majának könnyes a szeme az idegességtől.

Final draft

A forgatókönyv fejlesztés utolsó szakaszában történtek a legradikálisabb változtatások az első treatmenthez és az első elfogadott forgatókönyvhöz képest is. Ebben a szakaszban az volt a célunk, hogy minél közelebb hozzuk a film valóságát a sajátunkéhoz, illetve minél pontosabban körvonalazzuk Maja belső konfliktusát, a megfelelési vágyat, ami mozgatja az élete minden területén.

Ezen a gondolatmeneten haladva, kiszedtük a külföldre költözést a történetből. Ennek a változtatásnak több szempontból éreztük szükségét. Egyfelől arra jutottunk, hogy a kivándorlás témája önmagában egy egész estés filmet érdemelne, a mi történetünknek pedig nem ez volt a fókuszában. Arra a döntésre jutottunk, hogy mellékszálként viszont nem arányos egy ennyire határozott állítást tenni, emellett pedig a főszereplő nő karakterének túl sok konfliktus, ha az összes önmagával kapcsolatos dilemmája mellett, lakóhelyet és országot is vált. Másfelől pedig, bár ahogy az előbbieken már említettem, fontos szempont volt, hogy Bence ne legyen végig Maja mellett a cselekmény folyamán, az is fontos volt, hogy a férfi ne csak a film legelején bukkanjon fel. A kapcsolatuk összetett ábrázolása szempontjából esszenciálisak tartottuk megmutatni, hogy Maja számíthat Bencére, ha bajba kerül, csak nem abban az érzékeny formában, ahogy a lány azt szeretné. Mindezek mellett szeretnénk volna, ha a végén is jelen van a férfi, hogy Majának életében először konfrontálódnia kelljen, nemet kelljen mondania valakinek, akire addig minden felelősséget hárított.

A változtatásokra fontos dramaturgiai indok volt továbbá, hogy úgy éreztük, hogy nem definiálható pontosan Maja belső konfliktusa, hogy milyen elvárásoknak próbál megfelelni. Arra a megállapításra jutottunk, hogy Maja teljesen elveszett és döntésképtelen karakteréhez nem megfelelő antagonistá Klára, aki szintén elveszett a maga kaotikus és kívülről felelőtlennek tűnő világával. Olyan karaktert kerestünk Maja mellé, aki az élethelyzetét tekintve sokkal jobban leválik a lányról. Ennek okán hoztuk meg azt a döntést, hogy Klára karakterét kicseréljük Sára, hogy Maja a régi gimnáziumi barátnőjével tölthesse az estét, akihez a barátságuk kezdetétől mérte magát, és akiről mindig úgy érezte, hogy túlteljesít rajta. Ennek a döntésnek köszönhetően nőtte ki magát Sára szerepe a második fontos női szereplőjévé a filmnek. Sára karakterének kidolgozásánál fontos célunk volt

továbbá a kisgyerekes, szabadúszó anyukák dilemmáiról és nehézségeiről beszélni, a szülési szabadság utáni munkába való visszatérés/visszavágyódás érzékeny életszakaszában.

Az egyik legfontosabb változtatás volt továbbá a végső verzióban Maja “nem terhessége”. Maja dilemmáját az anyasággal kapcsolatban fontosnak éreztük megmutatni, hiszen 30 éves kora körül, egy évek óta tartó biztos kapcsolatban érthető módon merül fel a gyermekvállalás kérdése. A fejlesztés során arra a megállapításra jutottunk, hogy akkor hozzuk jobb helyzetbe a főszereplőt, ha saját magán keresztül szembesül azzal, hogy milyen érzéseket kelt benne egy lehetséges terhesség gondolata, mintha mások révén kell álláspontot foglalnia (a korábbi verziókban a barátnő Klára volt terhes). Ezzel a döntéssel Maja karaktere és konfliktusa kapott mélységet és tétet, amiktől körvonalazhatóbbá vált Maja belső feszültsége. Ebben a verzióban a múlandósággal való szembesülés mellett azzal is szembesülnie kellett, hogy egy esetleges családalapításra mennyire érezné magát éppen készen.

8.3. Klasszikus női szerepek, párkapcsolat

Maja és barátja, Bence a közös hitel és a sok éves együttélés ellenére sem házasság, ami a filmben problematizált és a párbeszédnek szintjén is megjelenik Maja anyja, Eszter által. A filmben a házasság mint szülői elvárás jelenik meg, nem mint belső igény. A korra jellemző módon a harminc éves futamidőre felvett, közös lakáshitel inkább tekinthető élethosszig tartó köteléknek, mint a házasság.

A fejlesztés folyamán amellet, hogy nem párkapcsolati dráma megalkotása volt a cél, nagyon fontosnak tartottuk, hogy a film és egyben a főszereplő válságának középpontja és megoldása ne egy új párkapcsolat, vagy szerelem legyen. A nőt, mint önálló entitást szeretnénk volna ábrázolni, akinek problémái is elsősorban magából fakadnak, így annak megoldása sem lehet egy új szerelem, egy férfi megjelenése. Maja felnőtté válásának íve éppen abban rajzolódik ki, hogy visszatalál magához, a saját és nem legközelebbi környezete vágyaihoz, elvárásaihoz igazítja az élete döntéseit. Ebben az értelemben Maja ellentmond az addigi, hegemon maszkulinitás elvei szerinti világrend által elfogadott szerepeire, amelyeket korábban betöltött. Maja lázadása tehát devianciának minősül. Fontos célunk volt megmutatni azt is, hogy a nők hogyan internalizálják a hegemon maszkulinitás világának elvárásait, és, hogy ez a folyamat mennyiben nehezíti tovább helyzetüket. A történet elején Maja sem szán magának mást, mint amit édesanyja: hosszú kapcsolat után eljegyzés,

házasság, majd családalapítás. Szűken vett környezete reakciói megoszlanak aszerint, hogy negatívan, vagy pozitívan látják a lány végső döntését. Bence devianciaként kezeli Maja újdonsült öntudatát és önállóságát, elképzelni se tudja, hogy a lány ne egy hirtelen jött szerelem miatt akarna kiszállni a kapcsolatból. A férfi reakciójának megítélése meglátásom szerint mégis a hirtelen jött kétségbeeséséről árulkodik, mintsem Bence átgondolt véleményéről Maja döntése kapcsán. Maja anyja megértően áll lánya döntéséhez, annak ellenére, hogy a lány semmilyen magyarázatot nem ad számára. Maja bármennyire is az ellenkezőjére számít, Eszter nem minősíti és nem akarja meggátolni semmiben.

Maja klasszikus női szerepek ellen való lázadásában fontos az egész cselekményen átívelő lehetséges várandósság kérdése. Az anyaság filmes ábrázolásával kapcsolatban fontosnak gondoltuk az gyerekvállalás kérdését komplex módon ábrázolni, nem az anya-kultusz tengelyén. A film másik fontos szereplője, Sára friss anyuka, aki az első szabad estéjét tölti, mikor kénytelen Majához becsatlakozni. Sára karakterénél fontosnak gondoltuk megmutatni az anyaság ambivalens voltát: Sára szereti a gyerekét és legjobb tudása szerint akarja ellátni anyai teendőit, de közben hiányzik neki a gyermekvállalás előtti énye, és színészi karrierjébe való visszacsatlakozás sem megy gördülékenyen, amit magának sem vall be szívesen. Maja a történet elejétől keresi a pillanatot, mikor elvégezheti a terhességi tesztet. Az eredményt fél megnézni, Bencével való szakításuknál pedig bevallja, hogy amikor szembesült a negatív eredménnyel megkönnyebbült. Bár ez a megkönnyebbülés az élethelyzetéből fakad, Maja mégis az anyai szerep felvállalásával kapcsolatos ellenérzéseit, félelmeit fejezi ki, vállalva Bence és a társadalom negatív megítélését.

A legjobb dolgokon bőgni kell egy felnőtté válás történet, amelyben a főszereplő, Maja jellemfejlődésével pozitív mobilitás megy végbe. A pozitív mobilitás az önmagával való kapcsolatban játszódik le, amely siker a párkapcsolata kudarcát és a biztosnak ígérkező közös jövőjük végét is jelenti. A fejlesztés során a legtöbbet az utolsó, lezáró jelenet változott. Mivel Maja konfliktusa belső konfliktus nehéz feladat volt olyan lezárást találni, ami megfelelően leképezi Maja belső változását és egy új nyitást jelent. Éppen ezért hosszas vívódás után egy elemelt jelenet mellett döntöttünk, mely nyitva hagyja, hogy pontosan mihez kezd Maja a továbbiakban. A műanyag buborékban való falhoz vágódások után, Maja nyugodtan fekszik a hatalmas foci pályá közepén, a kamera lassan távolodva mutatja, ahogy a lány eltöprel a világhoz képest.

8.4. Kapcsolatok

A fejlesztés során az egyik legfontosabb törekvésünk az volt, hogy a főszereplő nőkkel való kapcsolatai legalább olyan fontosak legyenek, mint a férfiakkal valók. Ezen a gondolatmeneten haladva, két meghatározó döntést hoztunk meg. Az egyik, hogy egy kívülről biztonságosnak tűnő párkapcsolatban mutatjuk meg a főszereplőt, és ebben domborítjuk ki a magányát, nem pedig párkereső, szingli harmincas szemszögéből mutatjuk meg azt. Ezzel a döntéssel a célunk az volt, hogy főszereplő problémáját, válságát komplexitásában mutassuk meg, amelynek fontos szelete, de nem teljes egésze a párkapcsolat. Ehhez kapcsolódó döntésünk volt, hogy a konfliktus megoldása se egy új párkapcsolat legyen. Bár Maja a történet során megismerkedik Marcival (Patkós Márton), aki felkelti az érdeklődését, ám ez inkább csak a főhős kapcsolati válságának tüneteként funkcionál.

A film cselekménye Maja belső konfliktusa mentén alakul, mely magánéleti, de a szakmájára és a baráti, családi kapcsolataira is kiterjed. A film során megjelenő családi konfliktus Eszterrel egyben a film cselekményének fő mozgatórugója is. Maja azért kényszerül bekopogtatni az addigra elhunyt Irma nénihez, mert édesanyjánál, Eszternél a családi lakásban nem tudja meghúzni magát éjszakára. Baráti konfliktus a cselekmény során többször megjelenik Sárával, akinek jelenléte nem örömteli Maja számára, a halottszállítókra való várakozás idejét szívesebben töltené egyedül. A fejlesztés során fontosnak tartottuk, hogy Sára és Maja konfliktusának központi eleme se egy férfi legyen. Ambivalens kapcsolatuk feszültsége az egymásnak való folyamatos bizonyítási kényszerből fakad, amit belső bizonytalanságuk táplál. Bár a főszereplő, Maja életében meghatározó szerepet játszik Bencével való kapcsolata, a film döntő hányadában Sárával, valaha volt legjobb barátnőjével látható. Sára karakterénél fontosnak tartottunk egy ugyanehhez a generációhoz tartozó, Majáétól merőben eltérő női sorsot megmutatni. Így Sára nem csak untermannként van jelen a történetben, hanem önálló történettel és szerepívvel is bír. Bár látszólag Sára az antagonista a cselekményben, kettejük súrlódásai mozgatórugóként szolgálnak ahhoz, hogy Maja felismerje: nem önazonosan él. Másik meghatározó női kapcsolat Maja számára, az anyjával való ambivalens kapcsolata, melyet hasonló dinamika mozgat, mint a párkapcsolatát. Eszter első ránézésre leuralja és gyerekstátuszban tartja Maját, ami a lánynak látszólag terhes, mégis az anyja az első, akitől krízishelyzetben Maja a megoldást várja. Ennél a kapcsolatnál fontosnak tartottuk, hogy a megoldás Eszter elfogadása legyen és ne a szakítás, mint Bence esetében. Alapvető célunk volt, hogy Maja felnőtté válásának része legyen, hogy anyjával is

partneri viszony alakul ki, a kései kamaszos, dacos reakciók helyett. Ez a státusz változás a cselekményben is megjelenik, amikor Maja minden csipkelődő komment nélkül felsegíti Eszterre a mindenhol keresett olvasószemüvegét, ami végig a nő gallérján volt.

A legjobb dolgokon bőgni kell című film fejlesztési szakaszában komoly figyelmet szenteltünk annak, hogy bár a férfi a történet nagy részében nincs jelen, Maja és párja, Bence kapcsolata összetett legyen, és pontosan kirajzolódjon a dinamika. Maja életében nincs apakép, az egész cselekmény során nem jelenik meg benne semmilyen apafigura. Így Bence nem csak társi, de apafunkciót is betölt Maja életében. Az atyáskodó viszony nem csak gesztusok szintjén jelenik meg (Bence mielőtt átkelnének az útesten megfogja Maja kezét, mint egy gyereknek), hanem a párbeszédekben is, amikor Bence kimondja, hogy *“ha én nem csinálom meg, akkor nincs”*. Maja és Bence kapcsolatának kialakításában fontosnak tartottuk, hogy ne egyértelműen elnyomó kapcsolat legyen, mely a férfidominanciára épít, hanem egy olyan évek óta bejáratott dinamika, amit a lány is ugyanúgy éltet, hiába kényelmetlen mindkettejük számára. A generációs probléma körbejárásánál fontosnak tartottuk megmutatni, hogy a *“túlhordott gyerek”* státusz, amiben Maja helyezi magát, kívülről talán a környezete uralkodásának látszódnak, a viszonyrendszer életben tartása éppen annyira a lány döntése is: menekülés a felnőttkortól, felelősségvállalástól, valamint az azzal járó esetleges kudarcoktól. Maja ambivalens érzelmei saját élethelyzetével kapcsolatban arra épülnek, hogy bármennyire is kényelmetlen, hogy mindent elintézznek helyette, maga is fél önálló döntést hozni saját életéről, aminek következményei lehetnek. Maja felnőtté válásának története azzal ér véget (vagy kezdődik el), hogy megborítja ezt a dinamikát. Életében először, csak saját (és nem környezete) elvárásait szem előtt tartva, önálló döntést hoz: megfogalmazza magának és környezetének, mit nem akar. Nem csak hosszú évek óta tartó kapcsolatából, de a gyerek státuszból is kilép.

8.5. Női test, női szemszög

Az írói szakaszban fontos szempont volt, hogy a főszereplő ambivalens kapcsolata a testével diszkurzív módon is megjelenjen a film során. Maja az átlagosnál erősebb testalkatú nő, testsúlyával kapcsolatos komplexusai időről-időre megjelennek a filmben, különböző diéták említése és a bevitt kalóriák számolgotása során. Maja belső konfliktusa és önellentmondása a testével való viszonyában is megmutatkozik: azt állítja, hogy diétázik és leszokott a cigarettáról, miközben szinte megállás nélkül eszik és többször is rágyújt.

Szorongása vizuális módon is megjelenik, mikor a rég nem látott, semmiből betoppanó barátnőjével, Sárával való közös fürdés során Maja pólót visel, hogy eltrakarja testét. Maja devianciának érzékeli saját eltérését a normatív testtől, bár ezt a cselekmény során senki nem erősíti meg benne. Alkotói szándék volt komplexitásában megmutatni a nők saját testükkel való viszonyát, a divat és szépségtrendeknek való megfelelési vágyat, vagy éppen az attól való eltérésből fakadó frusztrációt, mely a 21. századi nő mindennapi életét és testével való viszonyát, ha észrevétlenül is, velejéig áthatja. A női létezésnek, tapasztalataim szerint, fontos aspektusa a saját testtel való viszony. A nők megjelenésére irányuló elvárás, a soványság és fiatalságkultusz nagyon erős hatás, ami visszaköszön a nők önmagukról alkotott képében. Fontos alkotói szándék volt a főszereplő személyiségének ezt a részét is valóságosan megmutatni. A nők saját testükkel való elvárásait, a megfelelni vágyás és a szégyen tabuját szerettük volna ledönteni azzal, hogy filmünkben nem csinálunk úgy, mintha ez a szelet nem foglalna el központi helyet a női létben.

Maja a történet szerint először szembesül a fizikai elmúlással, így testével való kapcsolatában a megjelenés és önértékeléshez fűződő aspektus mellett fontos szerepet játszik a test mint múlandó anyag észlelése. Maja a cselekmény elején nem mer ránézni a konyhaasztalra élettelenül boruló Irma nénire. Sára hiába próbálja rávenni, hogy nézzen rá, érintse meg, a lány képtelen rá. Az test változásának, öregedésének jelensége a dialógok szintjén is megjelenik a filmben, mikor Irma néni bőrére reflektálva azt mondja: *“Nehéz elképzelni, hogy egyszer a miénk is ilyen lesz”*. Maja felnőtté válásának része az is, hogy a cselekmény végére képessé válik arra, hogy Irma nénire ránézzon és meg is érintse, a múltó idővel való szembenézés gesztusa képpen.

9. BEFEJEZÉS

Összefoglalásképp elmondható, hogy doktori kutatásom meghatározó jelentőségű volt az azzal párhuzamosan elkészített filmem alkotói folyamata során. *A legjobb dolgokon bőgni kell* című saját alkotásomra igazak a nőfilm és a feminista film kritériumai, amelyre a forgatókönyv-fejlesztés folyamata alatt tudatosan törekedtünk Grosan Cristina rendező, társforgatókönyvíróval. Céljaink között szerepelt a film női szereplőit nem a magyar filmekre jellemző trend szerint ábrázolni. Ennek következménye, hogy a főhős konfliktusa és problémái nem egy párkapcsolat (férfi) köré koncentrálnak, ahogy a boldog végkifejletet sem az abban való kiteljesedés jelenti, hanem a főszereplő a cselekmény végén kapcsolat

helyett önmagát választja. A film központi kérdése továbbá a feminizmus eszmerendszerének is kedvelt témája: a klasszikus női szerepekhez, az anyasághoz és a házassághoz való viszony. A film alapkérdései közé sorolható, hogy mi a feladata egy nőnek, vállalhatja-e lelkiismeretfurdalás nélkül, a társadalmi elvárásokkal szembemenve, hogy nem áll készen az anyaságra és a házasságra, amíg meg nem találta önmagát. Feltett szándékom, hogy doktori kutatásom eredményei jövőbeli, a női szempontoknak kiemelt jelentőséget tulajdonító alkotói munkáimnak is alapjául szolgáljanak majd.

10. FILMOGRÁFIA

A legjobb dolgokon bögni kell (Grosan Crisztina, 2021)
Csak a szél (Fliegauf Bence, 2012)
Egy nap (Szilágyi Zsófia, 2018)
Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre (Horvát Lili, 2020)
Free entry (Kerékgyártó Yvonne, 2014)
Hab (Lakos Nóra, 2020)
Halj már meg (2016, Kamondi Zoltán)
Most van Most (Szajki Péter, 2019)
Nejem, nőm, csajom (Szajki Péter, 2012)
Nyitva (Nagypál Orsolya, 2018)
Pál Adrienn (Kocsis Ágnes, 2010)
Remélem legközelebb sikerül meghalnod (Schwechtje Mihály, 2019)
Senki szigete (Török Ferenc, 2015)
Swing (Fazekas Csaba, 2014)
Szerdai gyerek (Horváth Lili, 2015)
Testről és lélekről (Enyedi Ildikó, 2017)
Virágvölgy (Csuja László, 2018)
Vikend (Mátyássy Áron, 2015)
X - A rendszerből törölve (Ujj-Mészáros Károly, 2018)

11. BIBLIOGRÁFIA

Antoni Rita: *Anyaság sterilen, kondibérlettel*. 2017.

(https://csalad.mandiner.hu/cikk/20170512_antoni_rita_anyasag_sterilen_kondiberlettel)

Utolsó letöltés: 2024.11.30.

Antoni Rita: *A magyarországi feminista megmozdulások története*. 2015. (A magyarországi feminista megmozdulások története) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

Bakó Júlia: *Előbb-utóbb mindenki a konyhában köt ki- a nő helye a NER-ben*. 2021.

(<https://merce.hu/2021/11/13/elobb-utobb-mindenki-a-konyhaban-kot-ki-a-nok-helye-a-ner-ben/>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

Baumgarten, Alexander Gottlieb : *Esztétika*. Budapest, Atlantisz, 1999.

Bazzini, D. G.- McIntosh, W. D.- Smith, S. M.- Cook, S.- Harris, C.: *The aging woman in popular film: Underrepresented, unattractive, unfriendly, and unintelligent*. Sex Roles: A Journal of Research, 1997/April. 531-543.

<https://doi.org/10.1007/BF02766689>

Biró Emese: *A nők megjelenítése a Legjobb film Oscar díját 1970-2005 között elnyert filmekben*- PhD értekezés. Budapesti Corvinus Egyetem, 2008.(A nők reprezentációja) Utolsó letöltés 2024.02.26.

Chesler, Phyllis: *Women and Madness*. New York, Avon Books, 1973.

Connell, R. W.: *Masculinities*. UK Cambridge, Polity Press, 1995.

Csabai Márta: *Az önellfogadástól a testpozitív mozgalmakig- a pozitív pszichológia testképei*. Magyar Pszichológiai Szemle, 74.3/6. 361-373.

<https://doi.org/10.1556/0016.2019.74.3.6>

Csányi Gergely: *Genderrezsím és "nőpolitika" Magyarországon 2008-2018*. Fordulat, 2019/2. 116-141.

Dimock, Michael: *Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins*.

2019. január 17.

(<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>) Utolsó letöltés 2024. 02.26.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington, Indiana University Press. 1987.

<https://doi.org/10.1007/978-1-349-19145-1>

Dósa Judit: *És te tudod, mi az a bullying?* E- Online hallgatói magazin 2018. október 10.

(<https://elteonline.hu/tudomany/2018/10/10/es-te-tudod-mi-az-a-bullying/>) Utolsó letöltés 2024.02.26.

Földi Kitti: *Még ha kedvesen is mondja, akkor is szülőgépnek minősíti a nőket Novák miniszter*. 2020.

(<https://444.hu/2020/12/15/meg-ha-kedvesen-is-mondja-akkor-is-szulogepnek-minositi-a-nok-et-novak-miniszter>

Gelencsér Gábor: *Óhullám*. Filmvilág, 2022/06. 4-10.

Giddens, Anthony: *Szociológia*. Osiris, Budapest, 2002.

Hadas Miklós: *A hegemon maszkulinitás szociológiai konstrukciói*. Replika, 2009/69. 27-41.

Horváth Ivetta Otília: *Feminista kérdések a kortárs magyar filmben*. Me.Dok. 2012/4. 41-52.

Hollósi Laura: *Nőfilmek-nem csak nőknek*. Metropolis, 2000/4.

Joó Mária: *A feminista filmelmélet és a (női) test*. Magyar filozófiai szemle, 2010. 54/2. 64-80.

Kiss Noémi: *Anya Zürichben dolgozik - magyar szexmunkások Svájcban*. VS. Magazin 2014. március 8.

(<https://vs.hu/magazin/osszes/anya-zurichben-dolgozik-magyar-szexmunkasok-svajcban-0308#!s1>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

Kovács Angel Marianna: *“Nőügyekkel nem foglalkozom” - mondta Orbán, mikor a nagykövet buktatásáról kérdezték*. 2017.

(<https://24.hu/belfold/2017/04/04/mar-biztos-hazahivjak-a-washingtoni-magyar-nagykovetet/>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

Kövér László megint érdekeset mondott. 2015,

(<https://www.origo.hu/itthon/20151215-kover-laszlo-fontos-kozbeszed-resze-legyen-demografia.html>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

Kövér László nem kérdőjelezte meg a nők emberi méltóságát. 2020.

(https://hvg.hu/kultura/20200617_NMHH_Kover_Laszlo_nem_kerdojelezte_meg_a_nok_emberi_meltosagat) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

Kuhn, Annette: *Women's Pictures: Feminism and cinema.* New York, Verso, 1994.

Lévai Katalin: *Feminizmustörténet- III.* Esély, 2000/3. 18-40.

<https://doi.org/10.1556/Tarskut.18.2000.3-4.4>

Margitházi Beja: *Rendszerváltás? Alapvetések a kortárs magyar film nőképéhez.* Korunk, 2019/6. 13-21.

Margitházi Beja: *Felfelé a lejtőn.* Metropolis, 2019/4.

(<https://metropolis.org.hu/felfele-a-lejton>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

McCabe, Janet: *Feminist Film Studies: Writing the Woman Into Cinema.* Wallflower Press, 2004.

McCleary, Caitlin M.: *A Not-So-Beautiful Campaign: A Feminist Analysis of the Dove Campaign for Real Beauty,* 2014.

(https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2724&=&context=utk_chanhonoproj&=&sei-redir=1&referer=https%253A%252F%252Fscholar.google.com%252Fscholar%253Fstart%253D20%2526q%253d%2522Female%2522Beauty%252Bfilm%2526hl%253Dhu%2526as_sdt%253D0%252C5#search=%22female%20beauty%20film%22) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

Mendes, Kaytlinn- Ringrose, Jessica- Keller, Jessalynn: *#MeToo and the Promise and Pitfalls of Challenging Rape Culture through Digital Feminist Activism.* European Journal of Women Studies, Vol.25. 236-246.

Mohácsi Mária Melinda: *Deviáns hősnők a kortárs hollywoodi vígjátékokban*. Metropolis, 2016/1. 10-27.

Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. (ford. Juhász Veronika) Metropolis, 2000/4. (<http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

Nagy Beáta: *Nők a vezetésben*. in: Nagy Ildikó, Pongrácz Tiborné, Tóth István György, (szerk.): *Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről*. TÁRKI, Ifjúsági, Családügyi, Szociális és Esélyegyenlőségi Minisztérium, 2005. 44-56.

Novák Katalin: *Hogyan lehet sikeres egy nő?* 2020.
(<https://www.youtube.com/watch?v=yaVOfr3CE8>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

Peterson, Anna Helen : *Can't even- How millennials became the burnout generation*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2020.

Pető Andrea: *Novák Katalin mint a konzervatív nőpolitika kudarca*.2024.(<https://telex.hu/velemeney/2024/02/15/a-no-mint-a-konzervativ-politika-targya-es-alanya-novak-katalin>) Utolsó letöltés: 2024.11.30.

Pető Andrea: *Szexualitás és társadalom tükröződése. A normaváltás nehézségei: a #metoo tanulságai*. Kaleidoscope, 2019. 10/18. 147-150.
<https://doi.org/10.17107/KH.2019.18.147-150>

Pipyrou, Stavroula: *#MeToo is little more than mob rule // vs // #MeToo is a legitimate form of social justice*. Journal of Ethnographic Theory, 2018. 8/3. 415-419.
<https://doi.org/10.1086/701007>

Réz Anna: *#MeToo- Hogyan beszéljünk a szexuális visszaélésekről*. Goethe Institute Ungarn, 2019. (<https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/sup/klt/21485847.html>) Utolsó letöltés 2024.11.30.

Robbins, Alexandra- Abby Wilner: *Quarterlife Crisis: the Unique Challenges in Your Twenties*. New York, 2001.

Robinson, Oliver: *Emerging adulthood, early adulthood and quarter-life crisis: Updating Erikson for the 21st Century*. New York, Routledge, 2015.

Ruti, Mari :*Feminist Film Theory and Pretty Woman*. Bloomsbury Academic, 2016.82.

Tambe, Ashwini: *Reckoning with the Silences of #MeToo*. Feminist studies, 2018. 44/1. 197-202.

<https://doi.org/10.15767/feministstudies.44.1.0197>

Tatai Erszébet: *Csúf banyák és bölcs próféták metamorfózisa: Az öregedés ábrázolása a vizuális kultúrában*. Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2016, (<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/33779/32851>) Utolsó letöltés: 2024. 11.30.

Tóth Andrea:*A #metoo margóján. A szexuális zaklatás társadalmi megítélése Magyarországon a Sárosdi/Marton-ügy tükrében*. Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2021. 11/2. 55-86.

<https://doi.org/10.14232/tntef.2021.2.55-86>

Wolf, Naomi: *A szépség kultusza*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999. 27.

12. MELLÉKLETEK

12.1 Saját alkotás

A legjobb dolgokon bőgni kell

nagyjátékfilm, dramedy

Rendező: Grosan Cristina

Forgatókönyvírók: Grosan Cristina és Rainer-Micsinyei Nóra

Főszereplő: Rainer-Micsinyei Nóra

Bemutató: 2021.08.18. Szarajevói Nemzetközi Filmfesztivál főverseny

A "Legjobb színésznő" díja a Boszporusz Nemzetközi Filmfesztiválon

Szinopszis

Maja (Rainer-Micsinyei Nóra) harminc éves nő, aki évek óta tartó, biztos párkapcsolatban él Bencével (Bányai Kelemen Barna). Maja az új, közös hitelre vásárolt lakásba való beköltözés napján, az anyjával, Eszterrel (Hernádi Judit) való félreértés miatt nem tud hol aludni. Arra kényszerül, hogy egy távolabbi rokonnál, Irma néninél (Lőrincz Katalin) próbáljon magának éjszakára szállást találni. Maja a konyhaasztalra borulva, holtan találja Irmát. A hullaszállítókra való egész éjszakás várakozás során csatlakozik a lányhoz rég nem látott barátnője, Sára (Huzella Juli), aki kisgyerekes anyukaként első szabad estéjét szeretné önfeledten eltölteni. Maja a halállal való közvetlen találkozás után ráébred, hogy életét nem a saját, hanem a környezete elvárása szerint éli. Az élet törékenységével és mulandóságával való szembesülés után Maja képessé válik arra, hogy megfogalmazza magának mi az, amit nem szeretne, és életét eszerint kezdi el élni.

Megtekintő link

<https://vimeo.com/582449755>

Jelszó: Legjobb2021

A disszertáció másik melléklete *A legjobb dolgokon bőgni kell* című saját alkotásom forgatókönyve, amelyet (az elektronikus fájl terjedelmi keretei) miatt külön dokumentumban csatolok dolgozatomhoz.

12.2. Interjúk

Interjú Kocsis Ágnessel

Mi motiválta a téma és a koncepció kiválasztásánál?

Leginkább az emlékezet működése érdekelt, hogy mennyire formáljuk, szelektáljuk az emlékeinket, és hogyan alkotjuk meg általuk a múltunkat, illetve a modern társadalmak halálhoz és a betegségekhez való viszonya, ami szinte tabunak számít, nagyon nehezen beszélünk róla, rendkívüli félelem övezi. Ez a két fő téma ötvöződik Piroska történetében, ahol a múlttal való szembenézés segít megtalálni önmagát, és tovább folytatni azt a nagyon megterhelő, ám fontos munkát, amelyben állandóan a halállal és a betegségekkel kell szembenéznie. Mindemellett, ahogy minden filmemben, itt is megjelenik a magány. Gyakorlatilag minden főszereplőm nagyon magányos, ez korunk számomra legmeghatározóbb jelensége. Nem állt szándékomban feminista értelemben a nők valamilyen speciális problémájáról vagy helyzetéről kritikus megvilágításban beszélni, azonban nagyon fontos számomra, hogy ezek a kérdések, illetve a női létezés különféle aspektusainak érzékeny ábrázolása mindig megjelenjen a filmjeimben.

Miért döntött a női szemszögből való történetmesélés mellett?

Azt hiszem a női szemszög nálam meghatározó. Mint minden író alkotó, valamelyest én is belefogalmazom magamat a főszereplőimbe, és nőként persze jobban érzékelem, hogy egy nőfigura min megy keresztül, milyen problémái vannak, hogyan éli meg azokat. Rendkívül fontos, hogy legyenek összetett karaktereket megjelenítő női főszereplők, legyenek női filmek, amelyek ha nem is feltétlenül a nők speciális helyzetét tárgyalják, de bemutatják, megjelenítik a nők gondolatait, nézeteit, érzéseit, azt, ahogy a világot látják, amit abból fontosnak tartanak.

Milyen karakterépítési szempontok játszottak szerepet a főszereplő színész kiválasztása során?

Nagyon fontos cél volt, hogy a főszereplő ne az általános szépségideált testesítse meg. A színészi karizma egy nagyon érdekes kérdés, nem minden jó színész bír el egy főszerepet, s ezt a karizmahiányt szokták a filmekben helyettesíteni a szépséggel. Azt szeretjük nézni, ha valaki szép, éppen ezért nagy kihívás, hogyan tud működni egy filmben egy nem szokványos karakter, pláne, ha nő, mivel a nőket a legtöbbször kizárólag a külsejük alapján jellemzik. Úgy vélem, nagyon fontos, hogyan reprezentáljuk a társadalmat, tehát, hogy mindenféle ember megjelenjen a filmekben. Hiszek benne, hogy igenis van az írástudóknak felelőssége, mivel a média és a filmek rendkívüli társadalomformáló hatással bírnak.

Számomra ez a szintű túlsúlyosság, ami Piroskánál megjelenik, elsősorban a szeretetvágy metaforája. Hogy valaki egy burokkal veszi körbe magát, ami megvédi őt, ami körbeöleli. A casting során, ahol rengeteg túlsúlyos nővel beszélünk, azt láttam, hogy rendkívül sokan bánatevők. A mai modern társadalom bűnként kezeli a túlsúlyt, aki túlsúlyos, arra nem is tekintenek nőként, de nagyon gyakran egyenrangú emberként sem, gyengének tartják, és pláne nők esetében, sokan szinte bármilyen csúnyaságnál taszítóbbnak. Olvastam egy tanulmányt, hogy akárcsak a nők, a túlsúlyosak is kevesebbet keresnek az átlagos férfiaknál. Piroskáról elsősorban azért feltételezik, hogy halálba segíti a betegeket, mert ő más. Ha van valami külsőség, amiben valaki eltér a többi embertől, az azonnal gyanús. Ez a túlsúlyossághoz kapcsolódó plusz rétege volt a filmnek, amely az előítéletekről is szól, hogy amit nem ismerek, ami más, az gyanús lehet.

Mi volt a rendezői szándék a női szexus megjelenítésével kapcsolatban?

Amikor valaki olyan súlyosan depresszív állapotban van, mint Piroska, nem valószínű, hogy kedve lesz a szexhez. Az elfekvőben végzett, érzelmileg borzalmasan megterhelő munka ellen az érzelmek kizárásával, a teljes apátiával védekezik, ez megakadályozza, hogy szexuálisan aktív legyen. Kálmánnal körülbelül hét éve vannak együtt, és ez az idő egy kevésbé terhelt kapcsolatban is elég lehet a szexuális vágy csökkenéséhez. Piroska azonban nem igazán funkcionál felnőtt nőként. Testalkata és viselkedése is inkább egy kisgyermekre emlékeztet. Szinte nincsen saját akarata, és ilyen értelemben vágyai sem. Amikor először elmegy, hogy megkeressen valamit önmagából, a múltjából, akkor csinál valamit először önállóan, akkor veszi az életét végre a saját kézbe.

Mi volt a cél a főszereplő párkapcsolati dinamikája bemutatása során?

Szerettem volna árnyaltan ábrázolni Piroska és Kálmán kapcsolatát. Bár a férfi folyamatosan kontrollálja a nőt, hogy fogyjon le, és nem igazán képes megérteni, min megy keresztül a munkahelyén, lelkileg mennyire megterhelő számára ez a munka, ami Piroskát még magányosabbá teszi, ám Kálmán is nehezen viseli Piroska apátiáját, evészavarát, kommunikációképtelenségét, ő sem boldog ebben a kapcsolatban. Ez mindkettejüket rendkívül frusztrálja.

Feminista filmnek tartja az alkotását?

Alapvetően nem csak egy nővel eshetne meg, ami Piroskával történik, de annyiban nevezhetjük feminista filmnek, amennyiben erőteljesen szól arról, mennyire másként éli meg egy nő ezt helyzetet, és főként mennyire másként alakul a történet, ha egy nő a főszereplője. Ha egy férfi lenne ugyanebben a helyzetben, vele ugyanezek a dolgok nem így történénének. Érdekes, hogy általánosságban elmondhatjuk, ha egy film főszereplője egy férfi, akkor az ő története általában univerzálissá válik, az emberekről, az emberiségről szól, ha viszont egy nő a főszereplő, akkor az a film a nők problémáiról, a nőkről szól. Valamiért ez utóbbi filmek nem válnak univerzális történetté, nem szimbolizálják az egész emberiséget. Érdeemes elgondolkodni rajta, hogy vajon miért?

Interjú Nagypál Orsolyával

Mi motiválta a téma és a koncepció kiválasztásánál?

Úgy éreztem, hogy sokszor készülnek olyan filmek párkapcsolatokról, amibe a mindennapi kis hülyeségeket nem rakják bele, ignorálják őket. Én bírom azt, hogy a *Nyitvában* van olyan, hogy két ember tereget, és olyan, amiben fontos párkapcsolati problémákról beszélnek, de közben egymás orrszőrét tépkedik. Ezeket az intim pillanatokat egy párkapcsolatban nem szoktuk kirakatba tenni. Nekem fontos volt, hogy olyan jelenetek is legyenek a filmben, amik egyébként egy romanticizált, szexualizált klasszikus párkapcsolati filmben nincsenek Magyarországon. Az amerikai trendben a romantikus vígjáték reneszánszát pont az hozta el, hogy elkezdtek bevállalósabb, sikamlósabb, kinosságot kihangsúlyozó filmek jönni.

Milyen szempontok alapján történt a műfaj kiválasztása?

A *Nyitvát* drámának kezdtem el írni. Viszont támogatói oldalról azt a tippet kaptam, hogy jobban örülnének egy vígjátéknak. Nagyon tudatos szándék volt részemről, hogy ez széles közönség számára fogyasztható film legyen, erre eszközök a viccek. Azt gondoltam, hogy, ha vicc kell ahhoz, hogy a nézők hajlandóak legyenek megnézni egy olyan filmet, amiben arról van szó, hogy a nők hány százalékának nincsen vaginális orgazmusa,- mert ez egy nagyon komoly téma- akkor lesznek benne viccek. Azt gondolom, hogy, ha ezt egy radikálisan harcos feminista, kemény hangvételű filmben dolgoztam volna fel, akkor azt tized ennyien nézték volna meg.

Nekem az volt a célom, hogy ezt a tematikát egyáltalán valahogy bedobjam a köztudatba, ha emiatt kell könnyíteni rajta, akkor könnyíték rajta. Azt nem akartam, hogy ez egy olyan közönségértéghöz jusson csak el, amelyik már amúgy is tisztában van egy csomó mindennel és progresszív módon él és tájékozódik, és nincs is ebben számára semmi újdonság. A tematika, hogy mit kell csinálni a monogámiával, nagyjából mindenkit érint bizonyos kor fölött, és én azt akartam megsegíteni, hogy bárki meg merje nézni ezt a filmet. Ehhez a témához kell humor, ami a gender határokat feszegeti.

Miért döntött a női szemszögből való történetmesélés mellett?

Az egy korai döntés volt, hogy ketten lesznek főszereplők, hogy maga a kapcsolat a főszereplő. Nekem arra kellett tudatosan figyelnem, hogy a férfi karakternek is ugyanannyi időt és figyelmet adjak, mint a nőnek. Magamtól könnyebben és több jelenetet írok a nőknek, mert az jön nekem kézre, azt a világot ismerem jobban. Ebben volt tudatosság inkább, hogy ez most ne így legyen.

Milyen karakterépítési szempontok játszottak szerepet a főszereplő színész kiválasztása során?

Azt akartam, hogy ez egy nagyon könnyen azonosulható pár legyen, ők nem egy szuperképességű pár, hanem a szomszéd pár. Nem akartam, hogy Fanni egy elképesztően szexi és gyönyörű nő legyen. Azt akartam, hogy sokan tudjanak azonosulni vele, és ehhez azt gondoltam, hogy az kell, hogy ők egy átlagos kinézetű pár. A probléma az, hogy a Radnay Csilla nem egy átlagos kinézetű színésznő, úgyhogy végig ez ellen kellett dolgozzak. Azért is, hogy az a fejlődési ív, hogy ő kinyílik a nőiségében és szexuálisan, az létrejöhessen.

Mi volt a szándék a klasszikus női szerepek ábrázolásával kapcsolatban a filmben?

Nekem természetes volt, hogy egy olyan párkapcsolatot rakok fel, ahol együtt teregetnek. Nekem az egyenlő munkamegosztás a természetes és a külföldi barátaimnál is ezt látom. Látom, hogy a férfiak teregetnek, főznek, mosnak, és mindig meglep, mikor itthoni barátnőknél hallom, hogy ez egy probléma, hogy ki mosogat. Az, hogy 2024-ben egy értelmiségi párnál ez probléma, az számomra felfoghatatlan. Én nem akartam olyan filmet csinálni, hogy az egyik überdomináns a másik meg aláveti magát. A filmben az a tematika, hogy van egy párkapcsolat, amiből kezd kikopni a szex, de egyébként meg jól vannak, minden értelemben.

Feminista filmnek tartja az alkotását?

Ez egy feminista film. Nagyon érdekel a nők helyzete a világban, és rettenetesen zavar a kettős mérce. A film végén adtam ajándékot a stábtagnak, és ez egy olyan bögre volt, amire az volt írva, hogy “your raging feminist loves you”, mert hogy ezt én megkaptam, hogy raging feminist vagyok. Ami igaz, mert bizonyos témáknál én már nem tudok nem nagy

indulatokkal reagálni, mert unom, hogy kettős mérce alapján ítéljük meg a férfiakat és a nőket. Én feminista vagyok, és szerintem mindenki, aki normális, az feminista. Az is aki tagadja, de hisz a nők egyenjogúságában. Aki pedig nem hisz az egyenjogúságban, az ne legyen a barátom.

Interjú Szilágyi Zsófiával

Mi motiválta a téma és a koncepció kiválasztásánál?

Volt egy barátnőm, akinek kisgyerekei voltak, és egyszer viccből leírta egy emailben, hogyan telik egy napja, tíz perces leosztásokban. Volt az egészben valami elképesztően szívszorító, hogy nincs a monotomiából menekülés. Erről a női tapasztalatról akartam filmet készíteni, minden drámai fordulat nélkül. Sokáig ki akartam hagyni az egész megcsalós háttérrel is, de azt éreztem, hogy ha nincs valami feszültség a háttérben, akkor a nézők ki fognak szállni. Tehát valami kellett, ami a helyzetet élesíti.

Milyen szempontok alapján történt a műfaj kiválasztása?

Elemzőként vagy nézőként tulajdonképpen bosszant, hogy miért mindig speciális, soha be nem következő körülményekről kell filmet forgatni. Miért kötelessége az alkotóknak valami nagyon dramatikus, nagyon speciális helyzetről kell filmet forgatni? A hétköznapiságot kerestem, meg akartam mutatni azt, ami a valóságban van.

Miért döntött a női szemszögből való történetmesélés mellett?

Nagyon sokáig nem volt meg a női főszereplő, viszont a férfi főszereplő igen, és hozzá kerestük a nőt. Volt egy pont, mikor Enyedi Ildikó azt mondta, mi lenne, ha egy férfi lenne a főszereplő? De azt éreztem, hogy olyan szinten változik meg minden esemény megítélése, ha férfi a főszereplő, amit nem tudok kézben tartani. Egészen más, ha egy férfi megy a gyerekekért a különórákra, ha őt csalják meg, mint a nőt. Más a megcsalás társadalmi megítélése is egyik és a másik nem irányában. Azt éreztem, hogy Magyarországon mégiscsak a nők felelnek az érzelmi munkáért a családban, hogy az ő vállukat nyomja általában a fejbentartás, hogy ki hova mikor megy, mit kell befizetni - ezek a terhek jellemzően női terhek. A férfinézőpontnál azt éreztem, hogy az megint egy különös esetet mutatna meg, hogy milyen egy férfi, aki az átlagosnál több időt tölt a három gyerekével, pedig Magyarországon nem ez a helyzet. Hétköznapi akartam, a hétköznapisághoz pedig nekem női szemszög kellett, mert az a tipikusabb.

Milyen karakterépítési szempontok játszottak szerepet a főszereplő színész kiválasztása során?

Azt akartam, hogy a főszereplő egy pont negyvenéves nő legyen. Mert ennyi idősen másképp reagál az ember. Harmincévesen felállsz egy nagyobb csapásból, de negyvenévesen ez kétesélyesebb. És nagyon szerettem volna, hogy neki három gyereke legyen, és hogy ő nem egy különleges eset. Hogy három különböző intézménybe járó gyereke legyen, iskola, óvoda, bölcsőde, hogy három felé kelljen menni. Fontos volt, hogy ő harminc évesen szülte az első gyereket, hogy ne legyen kirívó szinte semmilyen értelemben, az életkörülményeit tekintve. A szereplőválasztásnál az fontos volt, hogy ő lehetne egy vonzó nő is, a klasszikus standardoknak megfelelően - mert nagyon sokan vonzóak szerintem, akiket a filmek soha nem állítanak be vonzónak -, ennek is van egy kliséje meg egy standardja. Tulajdonképpen a Szamosi Zsófi a legklisésebb standardok szerint is lehetne egy vonzó nő. Ez fontos volt, mert azt nem akartam, hogy úgy tűnjön, hogy esélye sincs a szereplőnek arra, hogy ilyen jellegű érzelmeket generáljon maga körül, hanem egyszerűen nincs rá kapacitása. Azt akartam, hogy a néző azt érezze, hogy a főszereplő egy filmsztár is lehetne a vásznon, de nem az, mert egy verklubban van, és annak ezek a következményei.

Mi volt a szándék a női szexus megjelenítésénél?

Egyetlen jelenet van, hogy egy kicsit szexi a főhős, mikor hazajön az ivásból. Ott jelenik meg egyedül csábítóként, de ott is inkább vicces és bátortalan. Ez olyan értelemben szándékos volt, hogy a film próbálja visszaadni, hogy a nő hogyan érzi magát. Egy ilyen napon lehet, hogy vonzónak meg szexinek is kellene lenni, de nem ér rá, annyira fáradt, hogy már a buszon elalszik. Csábítóan és vonzónak lenni már egyszerűen nem fér bele.

Mi volt a szándék a klasszikus női szerepek ábrázolásával kapcsolatban a filmben?

Onnan indítottam, hogy nagyon szoktak bosszantani, mikor a gyerekek csak jelzésszerűen jelennek meg filmekben, hogy csak arra szolgálnak, hogy megmutassák, hogy ennek a nőnek van gyereke is. És ezekben a filmekben minden nagyon flottul szokott menni: a szülőknek van idejük meghallgatni a gyereket, minden kérdésre tudják a választ, a gyerekek nem okoznak gondot, nem porszemek a fogaskerekben, pedig ez nem igaz. Céлом volt megmutatni a nehézségét az anyaságnak, mert erről nincs szó. Miért nem beszél erről senki?

Miféle szégyenérzetek, kommunikációs gátak kapcsolódnak az anyasághoz? Van egy társadalmi tudat, ami bizonyos dolgokat láthatóvá tesz, bizonyos dolgokat meg elfed. Nyilvánvaló volt, hogy az anyaság körül van egy ilyen vakfolt. Az anyai megélés nehéz oldala a tabu körébe sorolódott, amit én meg akartam törni.

A főszereplő vagyoni/ társadalmi helyzetét miért érezte fontosnak tematizálni?

Fontosnak éreztem megmutatni, hogy a házasságokat mi erodálja. Hogy egy középosztálybeli családra, aki csak azt akarja fenntartani, amit ők kaptak, hogy jártak különórákra, hogy a rózsadomb lábánál laktak, úgy, hogy közben megváltozott a gazdasági politikai helyzet, kitört a kapitalizmus, ez milyen terheket ró. Hogy ezt tényleg be lehet-e vállalni, fent lehet-e tartani? Itthon középosztálybeli értelmiségi emberek hónap végén krumplisztétát esznek. Fontos volt számomra, hogy ennek az anyagi tehernek a feszültsége milyen szinten rontja a viszonyokat, mikor a férjeddal állandóan arról kell beszélni, hogy most miről mondjunk le, hogy kitől kérjünk kölcsön. Ez nagyon fontos volt. Nagyon bosszant, hogy az, hogy miből élnek emberek, mi a foglalkozásuk, nem számottevő egy szituáció bemutatásánál a filmekben. Az, ami a vásznon megmutatható, meg amit tapasztalsz az életben, nem feltétlen ugyanaz, de én ezt a kettőt közelebb akartam hozni. Azt gondoltam, hogy, ha realizmust akarunk csinálni, akkor jó lenne bizonyos dolgokat beengedni és megmutatni. Azt, hogy egzisztenciális terhek és feszültség hatására ki hogy dönt, elmenekül-e egy családból, azt nem tudom megmondani, de hogy van benne szerepe az egész biztos.”

Mi volt a cél a főszereplő párkapcsolati dinamikája bemutatása során?

Ha megfigyeled, akkor itt is a nő a fejbentartó, ő intézi a hiteltörlesztést, miközben ő tesz otthon is rendet. Sok esetben ezek nem tudatosított szerepleosztások, lehet, hogy ők még tudatosabbak közé tartozik, hogy a férfi is megy a gyerekekért, de a motor, a dolgok végső felelőse, a nő. A filmben is ilyen leosztás van. Aki mindent fejbentart és szervez, az a nő. Abban, hogy ez egy általános leosztás az intézményeknek is van felelőssége. A tanárnő és az óvónő téged fog felhívni, mert alapvetően ők is a nőt tartják első számú felelősnek.

Feminista filmnek tartja az alkotását?

Feminista filmnek tartom, a női hétköznapi valóságának tematizálása és a monotónia megmutatása miatt. A hősiességet nem ezekben szokás, a mi kultúránkban, keresni.

Amiatt is feministának gondolom, hogy nem egy férfihoz való viszonya határozza meg a női főhőst, hanem ezer más szempont is mozgatja. Láttam egy gyerekeknek készített drámapedagógiai foglalkozást, lencsét kellett válogatni, és csak a lányok maradtak ott. A fiúk megunták és elmentek. Annak a transzgenerációs női tapasztalatát láttam benne, amit az én filmemben is, hogy nem lehet dolgokból kiszállni, hanem végig kell őket csinálni, az elejétől a végéig. Ez egy vállaltan feminista film.

12.3. A saját alkotás korábbi forgatókönyv és treatment változatai

Az elektronikus fájl terjedelmi keretei miatt, *A legjobb dolgokon bőgni kell* korábbi treatmentjét és teljes forgatókönyv verzióját külön fájlban csatolom a dolgozathoz.

13. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm minden tanáromnak, akik támogatásukról biztosítottak ezen évek alatt, akik segítettek abban, hogy ez a dolgozat elkészülhessen. Köszönöm témavezetőmnek, Gelencsér Gábornak a kitartó és türelmes munkát, a konstruktív támogatást. Köszönöm Karsai Györgynek és Jákfalvi Magdolnának, akik olyan szemléletet tanítottak, olyan értékeket adtak át, amelyeket nem csak tanulmányaim során tudok hasznosítani. Köszönöm Porogi Dorkának, Szenteczki Zitának és Zsigó Annának, valamint a családomnak, akik érzelmi támogatása nélkül nem ment volna.