

Győri Zsolt

## „Tibi, sok nekünk ez a meló!”

### Gengszterábrázolás és maszkulinitáskonstrukciók a magyar filmben

#### Bevezető

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

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

A nyugati előképek imitációjának vizsgálata nem kerülheti meg a kérdést, hogy reflektált vagy reflektálatlan kölcsönzésről van szó. A Koltay Róbert rendezésében 2012-ben elkészült *Magic Boys* Michael Madsen és Vinnie Jones vendégjátékával például nyíltan vállalja Tarantino és Guy Richie hatását. A *Papírkutyák* fentebb felidézett jelenetének méltó párja lehetne a Dávid (Pindroch Csaba) és Zoli (Szabó Győző) tolmácsolásában a helyi maffiafőnök tiszteletére előadott chippendale tánc. Az extravagáns női ruhákba öltözött, dívának sminkelt, ám a színpadon egy fóká kecsességével mozgó pocakos férfitest egyszerre feminizált és infantilizált: a voyeurisztikus tekintetek számára felkínálkozva neveltség tárgyává válik. A kulturális sztereotípiákra és imaginációkra tudatos reflexió történik, azok diszkurzusába a filmkészítő szándékosan lép be. A kelet-európai férfiasságot eltárgyasító s leértékelő nyugati fogyasztói társadalom, úgy vélem, a magyar gengszterfilm újabb metakommentárjaként értelmezhető; egyszerre fejezi ki a közönség minőség iránti vágyát és e vágy rendező általi felfüggesztését és beteljesíttetlenségét: nem véletlen, hogy a vetkőzőjelenetek helyszíne az Utopia nevű bár. A magyar gengszterfilm maga is egy utópikus térbe invitál. A nyugati minták imitálásával egy minőségre vonatkozó ígéretet tesz nézőjének, a bűnről és a bűnözőről való beszéd iránti társadalmi igényt háttérbe szorítva pedig kulturális képzeteket, vágyakat és félelmeket visz színre. Ezen performatív gesztusok közül engem leginkább a férfiasságra irányuló fantáziák és imaginációk érdekelnek, a nemi viszonyok maszkulinitásábrázolásokban tetten érhető átstrukturálódásának kérdései<sup>1</sup>, illetve a

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

gengszterképben megképződő társadalmi reflexió vagy annak hiánya.

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Ibid. p. 18.

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

7 Király. p. 376.

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

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

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

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

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

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

11 Király. p. 371.

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

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

## Nyugati minták ingamozgásban

27

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

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

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

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

15 vö. Kalmár. p. 113.



**A játéknak vége (Lee Marvin, Sharon Acker)**

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

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

Az *archaikus libido dominandi* maskulin beállítódásával azonosuló, ereje teljében lévő, felemelkedésében és bukásában egyaránt feltartóztatathatlan gengsztert lassan felváltják a világ korrumpáltságán moralizáló és az atomizálódó társadalom kritikusaként megjelenő bűnözőegyéniségek. A patriarchális férfiasságot legfeljebb nyomaiban viselő figurák számára az erőszak már szükségszerű rossz és nem élvezet. Az ötvenes években tovább gyengülnek a férfiasság evidensnek tekintett diszpozíciói (ösztönösség, harciasság, kíméletlenség, atletikusság) és – az amerikai álmot felváltó hidegháborús rémálom és paranoia terjedésének is köszönhetően – inkább demaszkulinizációs hatások érvényesülnek. A rablásokra specializálódó bűnközösségek a fordista munkamegosztás és a vállalatokat idéző szervezeti struktúra<sup>18</sup> éppúgy jellemzi, mint a hadseregben tapasztalható szervezettség, pontosság és önfegyelem.<sup>19</sup> A funkcionális bűnbandák ekkortól a hivatalos társadalmi intézményektől kölcsönzik működésük alapvonásait, és mivel a közösségiként megélhető maskulinitás az egymásrautaltságot (de nem a bajtársiasságot) magasabbra értékeli az individualizmusnál, a férfi önfegyelmű készletesei nagy hangsúlyt kapnak. A bandafilmelek férfiközösségei feszes koreográfiát követve,

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

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

18 Mason p. 99.

19 Ibid. p 100.

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

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

mányaként is tekinthetnénk, a hetvenes évek másik kanonikus filmje, *A keresztpapa* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), a fehér öltönyös gengsztert foglalja nagyepikus formába. Ahogy az amerikai álom a nagyvállalati Amerika (Corporate America) képzetében szublimálódott, a bűnözés átítatódott a kapitalista gazdaságpolitikai ideológiájával, és – Richard Quinney terminológiájával élve<sup>20</sup> – a felhalmozást szolgáló bűnözés mellett előretört az uralmat szolgáló hivatásbeli bűnözés. Ezzel párhuzamosan a gengszterműfaj új főszereplője már a család és nem az egyén lett. Mason jellemzésében Don Corleone a „‘cerebrális’ gengszter, aki hatalmát nem testileg gyakorolja, hanem mások irányításának és felügyeletének a képességével”<sup>21</sup>, így a rendőrség, az ügyészség és a rivális bandák számára is érinthetetlené teszi a családot, ami a patriarchális ideológia mentén erőszakszervezetté – „családdá” – válik. A maffiafilmek gengsztere a nagyvállalati szervezeti kultúra és az erőszakközpontú férfikultúra összeházasításával jön létre, a maskulinitás nem domesztikálódik, éppenséggel a család gengszterizálódik.

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

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

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

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

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

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

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

22 Ibid. p. 142.

23 Ibid. p. 147.

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

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

## Magyar változatok

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

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

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

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

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

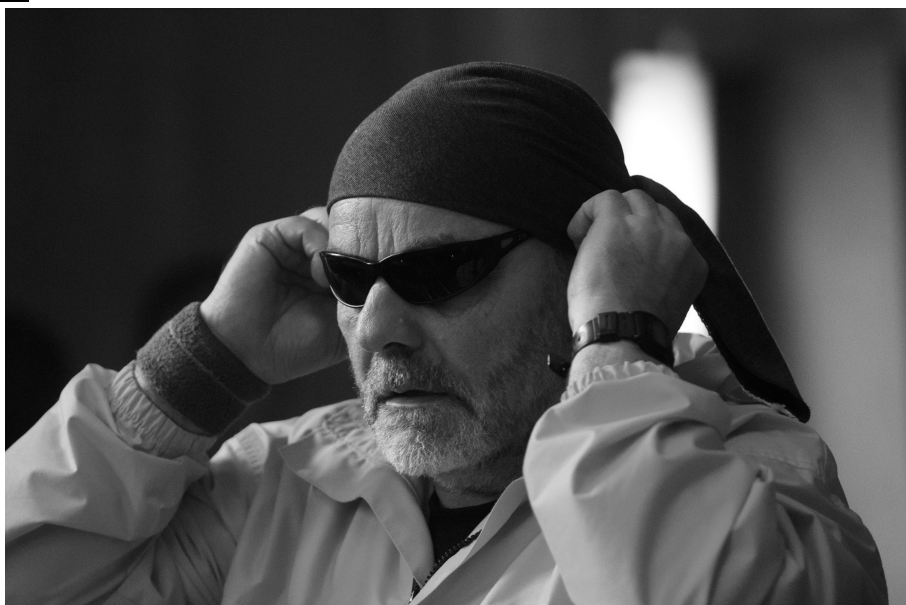
közösség természetrajzát is megfesti. A maskulin ideológia, mint manipulációs eszköz, a köz- és önvészélyes csoportdinamika teremtője Sas filmjében bár leleplezésre kerül, a társadalmi frusztrációk folyamatosan újratermelik az erőszekű férfi vezér iránti valós igényt.<sup>28</sup>

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

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

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

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



Argo 2 (Kovács Lajos)

filmes jelenetváltások, a jelenetek dinamikus felplánózása, a jelenetekben belül folyamatosan mozgásban tartott kamera, képlassítások). Kevesebb meggyőző erővel sikerül adaptálni Tarantino és Ritchie narratív újításait: az erőszak fennkölt-és-eltúlzott (operába illő) ábrázolását, több helyszínen zajló cselekményszálakat és ezek „véletlenszerű” találkozási pontjait, az egyes szereplők előtörténetének mikrojelenetekkel való elmesélését, a fő cselekmény szempontjából irreleváns párbeszédet. Az *Argo* első részében az egymással viaskodó bandák szerepeltetése mellett egy harmadik cselekményszál<sup>29</sup> teljesen okafogyott, nem feszesebbé teszi, hanem szétforgácsolja a filmet, ekképp a szálak találkoztatására szolgáló birkózójelenet a parasztház és a gémeskút között erőltetett és legfeljebb elcsépelet vidékimaginációk megidézésére szolgál. Ugyanez elmondható a hősök országjárásáról, melynek során a film végiglátogatja a magyar kultúra úgy valós, mint szimbolikus, mindenesetre közhelyes helyszíneit: az Nemzeti Múzeumot, Siófokot, az Alföldet, pinceborozót, termálfürdőt, cigánylagzit. A cselekményt szervező kincskeresés turisztikai road-show-hoz hasonlatos, maga a „kincs” – elsőként a római kori Aranybagoly, másodjára az internet forráskódját tartalmazó lemez – pedig a mesék világát idézi.

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

29 Tézeusz és barátainak kincskeresése.

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

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

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

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

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

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

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

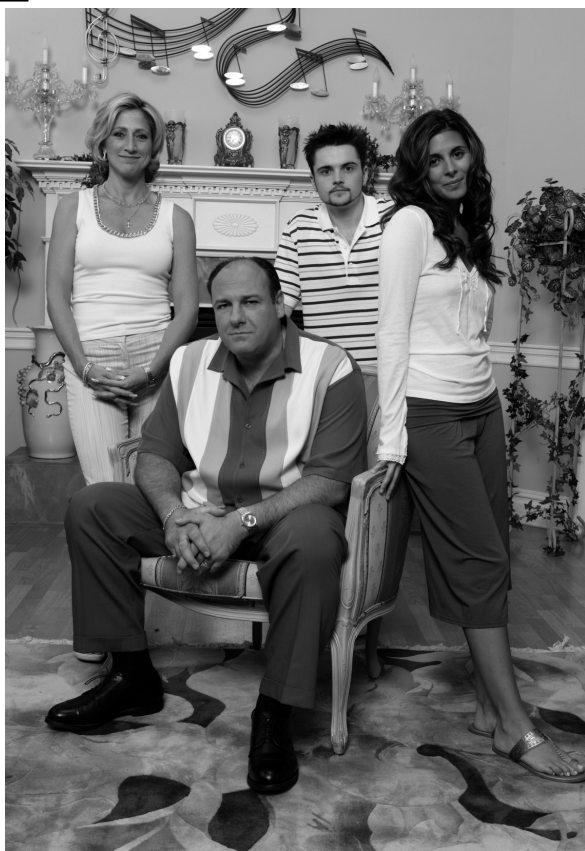
A kortárs magyar gengszterábrázolás egydimenzióságának további példája egyes férfiasságdiszpozíciók, például a káromkodás, túlhangsúlyozása. Nagyon fontos tünetnek tekintem, ha egy közösség, mint Balogh Tibi és társai, csak káromkodással tud krízishelyzetekhez viszonyulni, mert ez az alapvető készségek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

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

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

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

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



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

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

Fentebb úgy fogalmaztam, hogy a társadalmi fantáziában az autentikus férfi a bűnöző, ugyanakkor – mint Nadkarni rámutat – ezek az imaginációk önhazugságokat táplálnak és infantilizálóak. Ezt konstatálja a *Nyócker* (2004), Gauder Áron animációs filmje, ahol a gyerekek felnőttekként, a felnőttek gyerekeként, sztereotip zárványlényekként vannak ábrázolva. Az idealizálás önreflexiótól mentes stratégiáját, mely a restaurációs nosztalgia Svetlana Boym-i fogalmában a múlt örömteli újraélését teszi lehetővé, Gauder az önreflexív sztereotipizálás stratégiájával helyettesíti, és a magyar férfitoposz örömteli dekonstruálására használja. Az etnikai klisék gazdag tárházából merítő filmnek már a címe is a köznyelvet, az abban kifejeződő populáris imaginációkat idézi meg, Horváth Imre szavait idézve: „a »Nyócker« sem »valós« tér, sokkal inkább szociálisan konstruált tér: helymitosz.”<sup>33</sup> Gauder azt ismeri fel, amit Oláh – aki szerint a *Rap, Revü, Rómeó* nem „nyócker”-film, hanem józsefvárosi film<sup>34</sup> – nem ismerhet fel, vagyishogy a populáris képzeletben józsefváros nyóckerként válik „autentikussá”. A filmben megjelenő magyarok, romák, zsidók, kínaiak, arabok, prostituáltak, melegek és rendőrök tudatosan rasszista és szexista sztereotípiákból komponáltak, éppenséggel ez a fajta karikatúrisztikus elrajzolságuk teszi lehetővé, hogy a néző reflektáljon a saját világhoz való infantil viszonyára, és megkérdesse magától, hogy megelégszik-e a világ sztereotípiák közvetítette „autentikusságával”. A *Nyócker* azért üde színfolt a műfaj magyar képviselői között, mert itt találkozunk először az „autentikus gengszterrel”, azzal a férfiasságkonstrukcióval, amiként a gengsztert a populáris imaginárium látja. Más szavakkal: a film úgy ábrázolja a gengsztert, ahogy azt látni szeretnénk, ugyanakkor nem mond le arról, hogy rámutasson ennek az ábrázolásnak az infantilizáltságára. Gauder filmjét azért tartom Ritchie gengszterábrázolásaival párhuzamba állítható, azok kérdéseit a magyar kontextusban sikeresen újragondoló alkotásnak, mert a gengszter „autentikusként” történő megkonstruálásakor rámutat a macsó férfiasság alapvető demaskulinizáltságára.

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

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

## Az ingamozgás magyar változata

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

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

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

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



Argo 2 (Bicskey Lukács)

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

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

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

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

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

Zsolt Győri

## Representations of Gangster Masculinity in Hungarian Cinema

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

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

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

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