

Varga Balázs

Többszörös szorításban**Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban***

A kortárs magyar romantikus vígjátékokkal foglalkozó elemzések általában két sajátosságot emelnek ki. Egyfelől azt, hogy ezek a filmek alapvetően a férfiközönség vágyait szolgálják ki¹, másfelől pedig azt, hogy kitüntetett cselekményközegük a szórakoztatóipar felsőközéposztályi, kozmopolita világa.² Mindkét állítás a kétezres évek angolszász vígjátékainak, de főképp a fősodorbeli amerikai vígjátékok differenciált, hagyományos ábrázolási konvenciókat és társadalmi normákat kimozdító trendjeivel helyezi kontrasztba a magyar példákat. Amíg az első kritika a helyi sajátosságok eltérését emeli ki a globális trendtől, a második épp a lokális jegyek hiányát hangsúlyozza. Annyiban azonban megegyeznek, hogy mindkettő a magyar romantikus vígjátékokban megjelenő kulturális-

társadalmi tér felemás, ambivalens mivoltát teszi szóvá. Jelen szövegben, elfogadva a fenti kritikákat és értelmezési lehetőségeket, újabb szempontból kívánom megvizsgálni a filmcsoport jellegzetességeit. Arra vagyok kíváncsi, hogy milyen maszkulinitáskonceptiók jelennek meg a filmekben. Állításom szerint ugyanis a fent már jelzett ambivalencia megértéséhez a filmek szexizmusának felmutatásán túl fontos látni azt is, hogy a kortárs filmkultúrában (és ezen belül a romantikus vígjátékokban) széles körűen elemzett és átalakuló férfiasságkonceptiók³ miként vannak jelen a hazai alkotásokban. A maszkulinitások sérülékenysége, illetve a férfiasság válsága (értve ez alatt az elsősorban a nyugati, fehér férfiakhoz kötődő normatív férfiasság válságát)⁴ immár jó ideje a filmes elemzéseknek is

* A tanulmány az NKFI által támogatott, 116708 sz. „A magyar film társadalomtörténete” című OTKA kutatás keretében készült.

1 Mindezt legmarkánsabban Havas Júlia Éva fogalmazta meg tanulmányában: „A magyar viszonyokra adaptált romantikus női vígjáték nem létezik, amennyiben a definíció egyik kulcselemként fogadjuk el azt, hogy erős központi nőprotagonistára épít [...] Az egyébként is csekély számú film közül összesen kettő az (Csak szex és más semmi, Állítsátok meg Teréz anyut), amely egy női főhős tapasztalatairól szól, de a filmek többségében egy férfi főhőssel azonosulunk.” Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 66–79. id. h. p. 67.

2 Virginás Andrea a magyar vígjátékok ezen sajátosságát a klasszikus hollywoodi backstage musical-formával, illetve a screwball comedy hagyományával hozza összefüggésbe. Virginás Andrea: The ‘Hollywood factor’ in the most popular Hungarian films of the period 1996–2014: when a small post-communist cinema meets a mainstream one. In: Ostrowska, Dorota – Varga Zsuzsanna – Pitassio, Francesco (eds.): *Popular Cinemas in Central-Eastern Europe*. London: I.B. Tauris, 2017. Megjelenés előtt.

3 John Alberti könyvében úgy fogalmaz, hogy a kortárs amerikai romantikus vígjáték műfaji problémája alapvetően *gender* probléma, és a férfiasság performatív megjelenítésének gondjaira vezethető vissza. Ha tehát baj van a műfajjal, akkor az a férfiak miatt van. Véleménye szerint a műfajiságra és a férfiasság koncepciójára egyaránt igaz, hogy mindkettő performatív módon megkonstruált. Ennek jegyében elemzéseiben azt vizsgálja, hogy a férfiszerepek társadalmi és politikai kríziséből fakadó feszültségek miként csapódnak le a kortárs romantikus vígjátékok két irányzatában, az általa neorealistának nevezett független filmekben, illetve a parodisztikus attitűdű fősodorbeli darabokban. Alberti, John: *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre*. New York: Routledge, 2013. pp. 1–24.

4 Robnson, Sally: *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York: Columbia University Press, 2000.

De például Donna Pederby a válság helyett a szorongás kifejezést használja, ugyanis az jobban kifejezi a maszkulinitás speciális manifestációit és performatív karakterét. Pederby, Donna: *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2011. p. 8. Világos, persze, hogy ez a szorongás és frusztráció más műfajokban (például

bevett témája – bár a magyar filmek kapcsán még aránylag kevés szöveg foglalkozott ezekkel a vonatkozásokkal.⁵ Kérdés tehát, hogy válságban van-e a férfiaság a magyar populáris filmben, vagy továbbra is a hagyományos férfieszmény, a patriarchális világrend a meghatározó? Mennyiben térnek el a kétezres évek magyar romantikus komédiáinak reprezentációs stratégiái az amerikai vígjátékok trendjeitől? Ez a megközelítés tehát kiegészítheti Havas Júlia Éva markáns, feminista szempontú áttekintését a kortárs magyar romantikus vígjátékokról; hangsúlyozva, hogy a középpontban ezúttal a nőábrázolással szorosan összefüggő, azzal dinamikus kapcsolatban lévő férfiaságkonceptiók állnak. A többes szám fontos: ha mégoly tendenciózusnak és egysíkúnak is látszik a magyar vígjátékok férfiképe, árnyalatai, variációi attól még vannak, és tanulmányozásra érdemesek. Elemzésemben épp ezeket a „helyi változatokat”, a férfiábrázolás ambivalenciáit kívánom megmutatni. Hat filmből fogok majd kiragadni példákat. Ezek a filmek,

készítésük sorrendjében, a következők: *Csak szex és más semmi* (Goda Krisztina, 2005), *S.O.S. szerelem* (Sas Tamás, 2006), *9 és ½ randi* (Sas Tamás, 2007), *Poligamy* (Orosz Dénes, 2009), *Coming out* (Orosz Dénes, 2013) és *Megdönteni Hajnal Tímeát* (Herczeg Attila, 2014). A szöveg első részében röviden áttekintem, mely sajátosságok alapján szokás jellemezni a kortárs amerikai (angolszász) romantikus vígjátékokat és azok trendjeit, ezt követően pedig a vonatkozó magyar filmek férfiképének sajátosságait vizsgálom meg.

Mi van válságban?

Miközben a romantikus vígjáték az amerikai film-történet különböző korszakaiban, illetve a legkülönbözőbb nemzeti filmgyártásokban egyaránt meghatározó alműfajnak számított és számít ma is, a film-tudomány érdeklődése különösen az elmúlt évtizedekben fordult újult érdeklődéssel e filmszort

a bűnügyi műfajokban) a vígjátéknál erőteljesebben tud megmutatkozni. Ha magyar filmben keressük a férfiaság válságának jeleit, a sötétebb, bűnügyi műfaji variációkat érdemes vizsgálni – illetve természetesen a szerzői filmek trendjeit. A legszembetűnőbb példa a kétezertizedes évek hazai thriller-sorozata, melyet egyértelműen a maskulinitás elbizonytalanodása, a félelem, a harag és a szorongás érzelmei hatnak át. [*Parkoló* (Miklauzic Bence, 2016), *Kút* (Gigor Attila, 2016), *Vikend* (Mátyássy Áron, 2015), *Kojot* (Kostyál Márk, 2017).

5 A férfiak megjelenítéséről, a klasszikus, a modern vagy a kortárs magyar filmek férfiábrázolásáról természetesen rengeteg értékes elemzés született. Ilyen értelemben nem mondhatjuk, hogy a maskulinitás problémája ne lenne jelen a magyar filmről szóló írásokban. Az értelmezési keretek és az olvasási stratégiák azonban sokban különböznek. A maskulinitás problémája természetesen markánsan jelen van a tekintélyes mennyiségű feminista és queer elemzésben, vagy épp a kortárs magyar film „testi fordulatát” tárgyaló szövegekben. A hazai férfikutatások kulcsfigurája, Hadas Miklós számos filmes tanulmányt jegyzett, közte a Kádár-korszak magyar filmjeinek férfiaságkonceptióiról szólót is. Hadas Miklós: *A férfiaság kódjai*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010. A magyar, illetve a kelet-európai művészfilmek, a nemzeti identitás és a maskulinitáskonceptiók kapcsolatáról, illetve a rendszerváltás utáni átalakulásáról lásd: Imre Anikó: *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009., különösen az ötödik fejezet (From Poetic Pornography to Creative Consumption: Masculinity in Play) pp. 167–220. A rendszerváltás utáni magyar gengszterfilmek maskulinitásáról lásd Győri Zsolt írását ebben a lapszámban: Győri Zsolt: „Tibi, sok nekünk ez a meló!” – gengszterábrázolás és maskulinitáskonstrukciók a magyar filmben. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 24–39. Kortárs magyar szerzői filmek queer-problematikájáról, illetve maskulinitáskonceptióiról pedig fontos szövegeket jegyez Kis Katalin és Kalmár György (akinek e témában írott monográfiája 2017-ben jelenik meg angolul). Kis Katalin: Az identitásszörny, a szent mártír és az ellenálló férfi versus női prostituáltak a kortárs magyar filmben. *Metropolis* (2011) no. 3. pp. 42–55. Kis Katalin: A bús heteroszexuális férfi panaszai. Melegek a magyar filmben. *Filmvilág* (2014) no. 1. pp. 30–33. Kalmár György: Testekbe írott kegyetlenség. Sport, trauma és férfiaság a *Fehér tenyérben*. *Apertúra* (2015 őszi) <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-testekbe-irott-kegyetlenség-sport-trauma-es-ferfiassag-a-feher-tenyerben/> Kalmár György: Férfiaságkonstrukciók, történelem és ironia Török Ferenc Moszkva tér című filmjében. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 58–73.

felé.⁶ A műfaji definíciók rengetegébe (mit tekintünk romantikus vígjátéknak, mi a viszonya ennek az alműfajnak más vígjátéki alműfajokhoz és formákhoz) nem kívánok bemerészkedni, ezért csak annyit hangsúlyoznék, hogy az idők során a romantikus vígjáték kötelezőnek gondolt alkotóelemei közül egyre több státusza bizonytalanodott el. Ez az elbizonytalanodás éppúgy jelen van a különböző narratív vagy tartalmi, esetleg vizuális elemek jelenlétében, variálódásában, mint – egyre jellemzőbben – abban a tényben, hogy milyen peremfeltételek, miféle paraméterek megléte alapján szokás kategorizálni az alműfaj darabjait.

Világos, hogy – már csak az elnevezésből is adódóan – alapvető kérdés lehet, hogy melyik összetevő a hangsúlyosabb: a komikum vagy a románc? Beszélhetünk-e romantikus vígjátékról ezen elemek valamelyikének hiányában? A jelek (és az angolszász film-tudósok) szerint igen. Az bizonyos, hogy a romantikus vígjátékokban (a románc kulturális-irodalmi hagyományainak megfelelően) az időben és kulturálisan egyaránt változó szerelemkoncepciók állnak a középpontban.⁷ Celestino Deleyto három kulcsfontosságú sajátosságát, illetve funkcióját hangsúlyozza a

romantikus vígjátékoknak. Ezek a következők: 1) a filmek történetei időben és kulturálisan specifikus értelmezéseit nyújtják a szerelem, a vágy, a szexualitás és a társadalmi nemi kapcsolatok koncepcióinak, 2) központi téma a szerelem átalakító ereje, illetve a fantázia szerepe, amely befolyásolja a fenti koncepciókról és értékekről szóló diskurzust, 3) a humor mint speciális perspektíva vagy mód jelenléte.⁸ Egy másik szöveghelyen szintén Deleyto azonban egy még rövidebb meghatározást is idéz. Eszerint romantikus vígjátéknak azokat a filmeket tekinthetjük, amelyek a romantikus szerelmet ünneplik és támogatják.⁹ Az alműfaj központi kérdésének meghatározása azért is megkerülhetetlen, mert, ahogy Rick Altman hangsúlyozza, a műfajokkal kapcsolatos elemzéseknek mindig szem előtt kell tartaniuk, hogy milyen problémákra tud az adott műfaj szimbolikus választ adni.¹⁰

Fogadjuk el tehát, hogy a romantikus vígjátékok kulcsa a szerelem átalakító ereje.¹¹ A szerelmi történetnek tanulási folyamatként való értelmezése azt is érthetővé teszi, hogy miért erős a szerepe a románcban olyan elemeknek, mint az átverés, a szerepcseré, a félreértés, vagy épp az álöltözet és maskara viselése. A

6 Karnick, Kristine Brunovska: Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy. In: Karnick, Kristine Brunovska – Jenkins, Henry (eds.): *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1995. pp. 123–146.; Paul, William: The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978–1999. In: Neale, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002. pp. 117–129.; McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London: Wallflower, 2007.; Abbott, Stacey – Jermyn, Deborah (eds.): *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I. B. Tauris, 2009.; Deleyto, Celestino: *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2009.; Mortimer, Claire: *Romantic Comedy*. London: Routledge, 2010.; Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. Malden: Wiley – Blackwell, 2011.

7 Shumway, D. R.: *Modern Love, Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. New York: New York University Press, 2003.

8 Deleyto, Celestino: *The Secret Life of Romantic Comedy*.

9 A meghatározás kapcsán Deleyto épp azt vizsgálja, hogy mennyiben lehet elválasztani egymástól a romantikus szerelmet és a szexuális vágyat – és ennek függvényében igaz lehet-e a romantikus vígjáték szerelemközpontú definíciója. Ha csak két kortárs magyar filmre gondolunk ez ügyben: a *Csak szex...* a címmel ellentétben épp a „más semmi”, azaz a romantikus szerelem koncepcióját erősíti, az *S.O.S. szerelem* magyar randigurujai pedig egyszerű hazai szexügynökök, akiket egyéjszakás kalandok megszervezésére fogadnak fel.

Deleyto, Celestino: The Comic, the Serious and the Middle: Desire and Space in Contemporary Film Romantic Comedy. *Journal of Popular Romance Studies* (2011) no. 1. <http://jprstudies.org/2011/10/the-comic-the-serious-and-the-middle-desire-and-space-in-contemporary-film-romantic-comedy-by-celestino-deleyto/>

10 Altman, Rick: *Film/Genre*. London: BFI, 1999. p. 334.

11 Végül is egy népszerű forgatókönyv-elemző szakkönyv is ezt ajánlja. Mernit, Billy: *Writing the Romantic Comedy*. New York: HarperCollins, 2000. p. 95.

romantikus vígjáték működési mechanizmusait elemző szövegek nem véletlenül hangsúlyozzák, hogy az udvarlás és álcázás, az álöltözet viselése során nemcsak a másik fél vágyait és vágyott ideálját akarja a szerelmes kielégíteni, hanem egyben tanul is. Új szerepeket sajátít el, adott esetben a partner elképzelt vágyainak megfelelően. Így lesz érdekes a saját egyéniség, a szelf, a psziché addig nem ismert dimenzióinak megismerése.¹² Az álcázás és átváltozás, a *makeover* tehát egyfajta önbizalomépítő és identitás erősítő folyamatként érthető meg. Továbbá (a szerelemkoncepciókat ide kapcsolva) így kerülhet közeli kapcsolatba a romantikus vígjátékban az igaz szerelem és az igaz(i) én.

A romantikus vígjátékok fókuszja és értelmezése azonban nem szűkíthető a szerelem individuális tapasztalatára. A műfaj (alműfaj) Grindon szerint kiválóan alkalmas arra, hogy a szerelemnek mint egyszerre individuális élmények és társadalmi jelenségnek a változására reagáljon.¹³ Grindon a romantikus vígjátékok konfliktustípusait tárgyalva megkülönbözteti egymástól a szülők és gyerekek közötti, a szerelmesek közötti, a külső (társas, társadalmi) konfliktusokat, illetve a belső, személyiségben belüli, intrapszichés konfliktusokat. Önmagában ez a kategorizáció nem meglepő, az mégis fontos, hogy az alműfaj kortárs példáit szemlélve a fenti konfliktustípusok közül igazán csak a szerelmesek közötti, illetve a személyiségben belüli konfliktusok tűnnek nélkülözhetetlenek. A szülők helyett például egyre több filmben a baráti társaság kerül az előtérbe.¹⁴

A romantikus szerelem ideája és ideálja, illetve a történetek leggyakrabban kortárs társadalmi-kulturális közege tehát mind gyakrabban kerül konfliktusba egymással. Ez a feszültség sokak szerint fontos oka a filmek egyre öntudatosabbá válásának. Annak a folyamatnak, amelynek során a kortárs (amerikai és angolszász) romantikus vígjátékok egyre differenciáltabban és tudatosabban kezelik a műfaji konvenciókat (és azon keresztül a románcal kapcsolatos koncepciókat). Így lesz mind hangsúlyosabb a társadalmi nemek, szexuális orientációk és beállítottságok kérdése.¹⁵

John Alberti már idézett könyve szerint a kortárs amerikai romantikus vígjátékokra az eltérő értékspektrumok közötti mozgás jellemző (az ő megfogalmazásában a 'reakciós' és a 'progresszív' műfaj és társadalmi nemi pozíció között zajlik a mozgás). „A legkülönbözőbb kortárs romantikus vígjátékok a műfaji tudattalan és az öntudatos műfaji reflexió között oszcillálnak. Egyfelől vágyteljesítő narratívák, amelyek megpróbálják elfedni a műfaji masinériát, másfelől öntudatos metanarratívák, melyek éppen hogy az előtérbe helyezik azt.”¹⁶

Amíg a romantikus vígjáték hagyományosan egy férfi és egy nő szerelmét tárgyalta, világos, hogy már jó ideje nem a heteroszexuális kapcsolat a kizárólagos téma. A révbé érkezésnek olyan fundamentumai szintén sokáig nélkülözhetetlenek voltak, mint a házasság, illetve a családalapítás.¹⁷ Egyértelmű azonban, hogy a kortárs romantikus vígjátékok korántsem

12 Leger Grindon hangsúlyozza, hogy a romantikus vígjátékban az alapvető belső konfliktus a különböző személyiségek / identitások / szelfek között zajlik le, és a maszkarádé csak ezt teszi manifesztté. Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy*. pp. 16–18.

13 Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy*. p. 2.

14 Shumway, David R.: *Modern Love, Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. p. 164. Sőt, Deleyto szerint a barátság adott esetben már fontosabb is lesz, mint a párkapcsolat. Deleyto, Celestino: *Between Friends: Love and Friendship in Contemporary Hollywood Romantic Comedy*. *Screen* (2003) no. 2. pp. 181–187. Havas Júlia a magyar filmekkel kapcsolatban kiemeli az erős, minőségi és zárt férfibarátságok tényét, ám ezt a férfiközpontú értékrend bizonytalanságának tekinti, mellyel szemben „a fontos, minőségi és zárt férfikapcsolatok ellensúlyozásaként létrejön egy pusztán mennyiségével feltűnő, de valódi személyiségeket nem igénylő és ezért számában korlátlanul növelhető nőhorda, akiknek jelenlétére általában a nőcsábász figurája ad lehetőséget.” Havas Júlia: *Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években*. id. h. p. 67.

15 Krutnik, Frank: *Conforming passions: contemporary romantic comedy*. In: Neale, Steve (ed.): *Genre and contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002. pp. 130–147.

16 Alberti: *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy*. p. 4.

17 Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1981.

esküvő-pártiak (nyilván nem függetlenül a nyugati társadalmi trendek változásától), és például az 1990-es években épp az esküvő elől menekülő hősök történetei voltak jellemzőek. Sőt, nemhogy a révbeérkezés, még a megérkezés, happy end sem szükségszerű kelléke ezeknek a filmeknek.¹⁸

A populáris filmekkel kapcsolatban általában, de a romantikus vígjátékkal kapcsolatban különösen fontos kiemelni azt a kritikát, mely szerint ezek a filmek kulcsszerepet játszanak a társadalmi normák és a társas viszonyok formálódásában, a társadalmi nemek alakulásában, csakhogy a szerepük ellentmondásos, lévén igen gyakran az aktuális társadalmi rend és hierarchia csendes támogatói. A filmekben megképződött társadalmi térnek és szereprendszernek az értelmezése kapcsán tehát nehezen megkerülhető annak vizsgálata, hogy vajon jelen van-e, és ha igen, milyen módon van jelen a szubverzió bennük. Hiszen maga a vígjáték igen gyakran éppen a határáthágás (normaszegés, felforgatás, szubverzió) témája mentén definiálódik.¹⁹ A szerelem normaszegés, de a szerelmi boldogság megtalálása, a happy end visszavezet(het) a társadalomba való beilleszkedéshez. Normaszegés helyett természetesen más szinten is megragadhatjuk a kérdést, a hétköz-

napok társadalmi terének, illetve a szerelem és a szerelmesek speciális terének megkülönböztetésével. Deleyto néhol mágikus térnek nevezi a szerelmesek terét, amely arra szolgál, hogy kilépjenek a hétköznapi rutinból.²⁰ Ezek a terek gyakran kint vannak a természetben – vagy egy darab nagyvárosba csempészett zöld természetet jelentenek²¹ (szoros kapcsolatban a Northrop Frye által a Shakespeare-drámák kapcsán leírt „zöld világ”²² koncepcióval). A társadalmi hatóerő szempontjából kulcskérdés természetesen a vígjátékok lehetséges utópikus karakterének vizsgálata is.²³

Hogyan lehet a szerelemről beszélni egy végtelenül szekularizált, pragmatikus, érzelemmentes korban? Hogyan és meddig tudja követni a társadalmi klímaváltozást a romantikus vígjáték a XXI. században (és a nyugati világban)? Vajon a szerelem utópikus koncepcióként, a romantikus vígjáték pedig utópiatermelő műfajként lesz érdekes napjainkban? Frank Krutnik *A szerelem hazudik* című tanulmányában már az 1990-es évek amerikai vígjátékaival kapcsolatban a „csalásra épülő” narratívákról beszélt, amennyiben a románc reprezentációt konstruáló (jelek és identitások manipulálására épülő) természetét hangsúlyozta.²⁴

18 Deleyto, Celestino: *They Lived Happily Ever After: Ending Contemporary Romantic Comedy*. *Miscelanea* (1998) no. 19. pp. 39–55.; Deleyto, Celestino: *Tales of the Millennium (Park): the Happy Ending and the Magic Cityscape of Contemporary Romantic Comedy*. In.: Parey, Armelle – Roblin, Isabelle – Sipièrre, Dominique (eds.): *Happy Endings and Films*. Paris: Michele Houdiard, 2010. pp. 103–114.; Stevens, Kyle: *What a Difference a Gay Makes: Marriage in the 1990s Romantic Comedy*. In.: Abbott, Stacey – Jermyn, Deborah (eds.): *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I. B. Tauris, 2009. pp. 132–145.; McDonald, Jeffers T.: *Homme-com: Engendering Change in Contemporary Romantic Comedy*. In.: Abbott, Stacey – Jermyn, Deborah (eds.): *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London: I. B. Tauris, 2009. pp. 146–159.

19 King, Geoff: *Film Comedy*. London – New York: Wallflower, 2002. pp. 1–17.

20 Deleyto, Celestino: *The Comic, the Serious and the Middle: Desire and Space in Contemporary Romantic Comedy*.

21 A kortárs magyar filmvígjátékok tereit megfigyelve is szembetűnő, hogy milyen erős a kontraszt a szerelem „zöld világa” (a Feneketlen tó a *Megdönteni Hajnal Tímeát*-ban vagy a *Városliget az S.O.S. szerelemben*) és a történetek fő cselekményhelyszínéül szolgáló mérnöki és ügynökségi irodák és stúdiók jellegtelenségét, steril, uniformizált, globális nem-helyeivel.

22 Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. (ford. Szili József) Budapest: Helikon, 1998. pp. 155–158.

23 Kathleen Rowe az engedetlen nőről szóló könyvében például annak az emberi, nézői igénynek az erejét hangsúlyozza, amelyet a szerelmespár képébe/ideájába vetett utópikus lehetőségek sűrítenek magukba. Rowe, Kathleen: *The Unruly Woman*. Austin: University of Texas Press, 1995.

24 Krutnik, Frank: *Love Lies: Romantic Fabrication in the Contemporary Romantic Comedy*. In.: Evans, Peter Williams – Deleyto, Celestino (eds.): *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. pp. 15–36.

Lehet-e (megtanulni) szeretni egy korban, amelyben minden, ami a szerelemről elmondható, már elmondott – vagy most nyílik meg a szerelmi hazugság kora, netán az lesz az új kihívás, hogy szeressük meg a hazugságot – ezek Krutnik fő kérdései. Véleménye szerint a kortárs amerikai romantikus vígjátékok azt javasolják, hogy még mindig érdekesebb egy mítoszban, egy kitalációban hinni, mint semmiben sem hinni. Az értékeknek erre a kettősségére Leger Grindon a kortárs romkomok ambivalens természete kapcsán is felhívja a figyelmet. Megfigyeli azt is, hogy az illúzióvesztés, a zavarodottság vagy ellentmondásos érzelmek történetei – mintegy az egységes / őszinte / egy-hangú szelf megszólaltatásának nehézségeit is jelezve – gyakran narrátori kommentárszöveg (*voice-over*) kíséretében jelennek meg²⁵ – miként arra a *Megdönteni Hajnal Tímeát* is szembevetendő példa a hazai romantikus vígjátéki ciklusból.

Krutnik tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a kortárs vígjátékok teljes mértékig tudatában vannak a romantikus klisék mesterkéltségének, ám éppen ezt a mesterkéltséget használják fel és ki. A szerelem, a románc ezek szerint (folyamatosan) válságban van, csakhogy – legalábbis ebben a műfajban – nem nagyon lehet semmivel sem helyettesíteni vagy kiváltani. Legfeljebb, mint láttuk, a barátsággal.

A kortárs romantikus vígjátékok társadalmi értelmezéseivel kapcsolatban különös fontossággal bír a globális trendek kérdése. A kétezres években az amerikai mintájú romantikus vígjáték számos európai filmkultúrában erős helyi változatokkal bírt, akár olyan helyen is, ahol korábban nem volt ilyen formájú hagyománya, mint a francia vagy a lengyel filmben.²⁶ Hasonlóképp a hazai romkom széria kapcsán is különösen fontosak a globális-lokális kontextusok különbségei, eltérései. Számunkra itt talán az a legérdekesebb, hogy az amerikai romantikus vígjáték nagyon sok

szállal kötődik a neoliberais korszakhoz és annak értékrendjéhez, illetve az amerikai politikai és társadalmi klíma változásaihoz. Feltűnő, hogy a fogyasztói kultúra és az anyagi jólét minden korábinál fontosabb szerepet játszik az ezredforduló főszordorbeli amerikai vígjátékaiban. A neoliberalizmus és a kortárs amerikai vígjátékok kapcsolatával foglalkozó monográfiájában Betty Kakladominou különböző tematikus ciklusokat is azonosított. Ezek közül elsősorban a „nemek harca” és az „új karrierista nő” néven nevezett ciklust emeli ki, mint amelyekben az anyagi biztonság kitüntetett szerepet játszik. Véleménye szerint ezekben a filmekben: „*a tökéletes heteroszexuális egység nem pusztán szerelmen, tiszteleten, bizalmon és támogatáson, hanem anyagi biztonságon is alapul.*”²⁷

Szintén Kakladominou hangsúlyozza, hogy az amúgy sem a realiztikusság által fényjelezett romkomok a poszt 9/11 és poszt-2008-as világban (tehát a World Trade Center elleni támadás utáni, illetve a kétezres évtized végén beütő gazdasági hitelvilágválság utáni időkben) kortárs tündérmeseként is szolgáltak, amennyiben a szerelmet ünnepeleék a nem épp ilyen értékeket felmutató globális, nemzetközi társadalmi-politikai térben. Mindazonáltal azt is hangsúlyozza, hogy a millenniumi amerikai romantikus vígjátékok értékrendje korántsem egynemű. Számos film a Bush-adminisztráció neokonzervatív értékeit visszhangozta (férfiközpontúság, elbizonytalanodó karrierista női hősök, a direkt szexjelenetek (*on-screen sex*) visszaszorulása, stb.). Másfelől a középkorú nők szexuális aktivitását tematizáló filmek vagy a „baby craze” ciklus egyedül gyereket vállaló szuverén női figurái éppen hogy egy szabadelvűbb és a női tapasztalatot hangsúlyozó vonalat képviseltek.

Mivel a kortárs amerikai romantikus vígjátékok társadalmi kontextusai igen hangsúlyosak, világos, hogy az alműfaj lokális példái különös erővel vetik fel

25 Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy*.

26 Powrie, Phil – Davies, Ann – Babington, Bruce (eds.): *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London: Wallflower, 2004.; Crickmar, Rohan: *Love and Sensation. A Brief Examination of Some Trends in Polish Comedy Films Since 2005*. *East European Film Bulletin* (2015). <https://eefb.org/archive/march-2015/love-and-sensation-polish-comedy-films-since-2005/>

27 Kakladominou, Betty: *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism. The new millennium Hollywood rom com*. London – New York: Routledge, 2013.

az interkulturális adaptáció, az igazodás, a mimikri vagy épp az átalakítás kérdéseit. A „hazai változatok” sajátosságainak a vizsgálata tehát nem kevésbé fontos az Európában a méretét és a hagyományait tekintve egyaránt nagy filmgyártásnak tekinthető olasz filmkultúra esetében²⁸, mint a kisebb vagy közepes nemzeti filmgyártásnak számító magyar filmek kapcsán. A kelet-európai populáris filmkultúrák ráadásul a rendszerváltás után kerültek csak igazi versenyhelyzetbe és lettek igazán kitéve a globális populáris filmkultúra trendjeinek. Ettől még élesebb kérdés, hogy miféle mintákat követnek.

Hazai terepek és ambivalenciák

A magyar romantikus vígjátékok bevezetőben is említett problémái, a filmek ellentmondásossága és zavarodottsága alapvetően a hegemon maszkulinitás²⁹ problémás színre vitelére vezethető vissza. A filmek férfiképe meglehetősen egysíkú, de korántsem egynemű. A férfiközpontú, patriarchális világrend és a hagyományos, hegemon férfieszmény mint ideál vagy vágykép markánsan megjelenik, ám a sérülései is jól láthatóak. Mivel pedig a hegemon maszkulinitás egyik fontos jellemzője a zártság (szilárd identitáshatárok, sérülésmentesség), ezek a sérülések, ha nem is a „maszkulinitás válságaként” olvastatják magukat, mégis ambivalenssé teszik a hegemon férfiasság mintáinak színre vitelét.

Az, hogy a magyar romantikus vígjátékok férfiképe és férfiasságkonceptióinak rendszere nem homogén, elemi szinten már a színészválasztásokból is fakad (nem véletlenül foglalkozik számos a filmes maszkulinitás kérdéseit tárgyaló elemzés a sztárokkal). A szóban forgó magyar romantikus vígjátékokban alapvetően három színész alakítja a férfi főszerepet: Csányi Sándor,

Fenyő Iván, illetve Simon Kornél. Még ha le is számítjuk az általuk a különböző filmekben alakított karakterek (és az alakítások) eltéréseit, akkor is világos, hogy a három színész egészen eltérő egyéniséggel, arculattal, illetve imázssal bír – mely imázs ráadásul az egyik filmről áthagyományozódik a következőre. A színészi alkat és fizikai adottság, illetve a filmekben alakított karakter viszonya nehezen szétválasztható, a kölcsönviszonyuk, a dinamikájuk különösen érdekes. Ha a kortárs magyar romantikus vígjátékokban a három említett színész által alakított karakterek különbségeit próbáljuk megragadni, akkor azért annyi megkockáztatható, hogy a Csányi Sándorra osztott mosolygós szépfű karakterek, a Fenyő Iván által játszott nyersebb, impulzívabb figurák, illetve Simon Kornél visszafogottabb, jófiús karakterei nyilvánvalóan más-más férfiasságkonceptiókat hívnak be, és ezekkel az eltérő koncepciókkal magától értetődően dolgoznak és játszanak a filmek.

A férfiasságkonceptiók homogenitásának a megtörését, az ambivalenciát mindezen túl az a tény is világosan láthatóvá teszi, hogy a filmek férfi főhősei vagy már eleve tétova, az értékeikben, döntéseikben bizonytalan, sodródó figurák (*Poligamy*, *Megdönteni Hajnal Tímeát*), vagy a státuszukból, a pozíciójukból való kényszerű kimozdulás miatt kérdeződik meg a korábban bizonyosnak tűnő attitűdjük, értékrendjük, orientációjuk (*Csak szex... 9 és 1/2 randi*, *S.O.S. szerelem*, *Coming out*). A főhős kimozdítása, egy karakteres indítóesemény megléte szükségszerű kelléke a klasszikus elbeszélésnek, mellyel jelen filmek mindegyike jellemezhető. Az azonban nem szükségszerű, hogy a sztori motorja a férfiasságkonceptiók felülvizsgálata legyen. A kortárs magyar romantikus vígjátékok esetében azonban ez a helyzet. Az ambivalencia pedig abban rejlik, hogy e filmek (hősei) nehezen tudják „elengedni” a hegemon maszkulinitás mintáit. A

28 Cathleen O’Rawe hangsúlyozza, hogy nem lehet automatikusan átvenni az angolszász diskurzust és applikálni az olasz helyzetre. O’Rawe, Cathleen: *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 9.

29 A patriarchális világrendet és a heteroszexuális nemi identitást természetesnek tekintő, a magát a feminitással, illetve az eltérő férfiaságképzetekkel, viselkedésmintákkal és beállítottságokkal szemben erős oppozíciós logikával megfogalmazó, hegemon maszkulinitás koncepciójáról és annak kritikájáról lásd a *Replika* folyóirat néhány évvel ezelőtti összeállítását, illetve a *Férfikutatások* című szöveggyűjtemény anyagait. *Replika* (2009) no. 69.; Hadas Miklós (szerk.): *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Corvinus Egyetem, 2011. <http://tatk.elte.hu/file/Hadas.pdf>



Megdönteni Hajnal Timeát
(Simon Kornél)

férfiasság válsága vagy sérülékenysége egészen különböző variációkban tematizálódik, de közben a hegemon maszkulinitás mintái is (legalább vágyképként vagy eszményként) mindvégig felmutatódnak.

A *Poligamy* erős didaktikussággal vázolja ezt a feszítő ambivalenciát már a cselekmény legelején. András éjszakai tévézése során (egy pornófilmről át-átkapcsolva) belefut egy Popper Péter előadásba, melyben a pszichológus arról beszél, hogy előfordul, hogy mindent elárulunk, de csak azért, mert több irányba akarunk hűségesek lenni. Itt, ebben a jelenetben megfogalmazódik a film központi tézise, mely szerint András csak a látszat szerint tutyimutyi férfi, ugyanis „belül” a kényelemszerető nyárspolgár és a kalandor küzd benne. Abban, hogy mindezt csak Andrásra vonatkozóan vagy a „férfiakra általában” kellene-e értenünk, a film nem foglal egyértelműen állást. A sztori Andrást teszteli, amennyiben vele történik meg az a „fantasztikus” kaland, hogy minden nap más nő mellett ébred – csak hogy a vadidegen nők mindegyike azt állítja magáról (és állítja András környezete is), hogy ő Lilla, András barátnője. András története ennyiben sajátos és egyedi. Mindenesetre a véleményformáló erővel bíró, népszerű pszichológus interjújának szerepeltetése, hangsúlyos metanarratív pozícióban, egy olyan filmben, amelynek a főszereplője tévés sorozatíró, illetve amely filmben a televíziózásnak, a tévés színre vitelnek komoly szerepe van, semmiképp sem zárja ki, hogy – a

tévés megjelenések és megjelenítések révén – tágabb értelemben vett, igazodást szolgáló eszményképről is beszéljünk, azaz András történetét az „örök férfi” dilemmájaként olvassuk. Egyébiránt a film direkt Madách-referenciája (amikor az egyik jelenetben még az „eredeti” Lilla a bölcsészkar katedrán *Az ember tragédiáját* elemzi) ezt végképp egyértelművé teszi. A nőfaló, kalandor üzemmód tehát nem pusztán legitim viselkedésmintaként, illetve a megállapodás előtti, kapuzárási pánik jeleként mutatódik fel (András barátja, Kornél döbönt lelkessedéssel ki is mondja a mindennap más nő mellett ébredő férfi helyzetének fő tanulságát, miszerint „*teljesen megengedett a félrekiadás*”). Egyenesen az önismeretet, a karakterfejlődést beindító eseményként kellene tekintenünk erre a motívumra (az András történetét értelmező, sajátosan duplázó televíziós sorozattal kapcsolatban el is hangzik, hogy végre aktivizálódik a karakter). A film azonban adós marad a karakteralakulás érdemi bemutatásával, így inkább csak utalásokból kell felismernünk, és nem a főszereplő által megélt helyzetekből tudjuk nézőként mi is megérteni, hogy András önismereti útja a konfliktuskerülő magatartásból a döntések szuverén vállalása felé vezet. De még így is különösen tanulságos, sőt, így tanulságos csak igazán, hogy a cselekmény elején bevezetett, hétköznapi, alamuszi, konfliktuskerülő férfi főhős karakterét miként kettőzi meg a film a szabadon váltogatható Lillák poligám (képe-



Csak szex és más semmi
(Seress Zoltán, Gesztesi
Károly, Csányi Sándor)

letbeli) hőségé – azaz, hogy miként kerül (ellen-
tét)párba a konfliktuskerülés és a poligámia.

A férfiaságképzetek ambivalenciájának megjelenítésében a kétezres évek alapító erejű hazai romantikus vígjátéka, a *Csak szex...* is tanulságos példát jelent. Goda Krisztina filmjének nevelődési történetében a nőfaló hírében álló vidéki színész egy budapesti belvárosi színházban nyeri el a szerelmet. A cselekményben fontos szerepe van annak, hogy a Tamás nőügyeivel kapcsolatos legendáknak talán csak a fele igaz. (Persze a férfi sem igyekszik elhessenteni maga körül ezeket a híreszteléseket, illetve egy ponton azért csak beengedi Sacit a zuhanyzójába.) Goda filmjében tehát megint csak a „szíve mélyén monogám” férfi képe, illetve a nőcsábász férfi mítosza kopírozódik egymásra. A különböző kulturális kódoknak, illetve a metanarratív gesztusoknak itt is kulcsfontosságú szerepük van, hiszen a cselekmény színházi közege, és nem utolsósorban az éppen színpadra állítandó dráma, a nőcsábász férfi csapdába esését elmesélő *Veszedelemes viszonyok* csak még explicitebbé teszik a problematikát. A férfidominancia sérülékenysége, elbizonytalanodása, illetve mindennek a vidék-Budapest közegváltózáshoz való viszonya legjobban mégsem egy színházi vagy színpadi jelenetben figyelhető meg, bár szoros kapcsolatban áll a színpadon történetekkel. A próbák elején Tamás hamisan, rosszul van jelen a szerepben, ami mindenki

számára egyértelmű. A férfi Dórát arra kéri, csináljon már valamit a szöveggel, mire a nő azzal válaszol, hogy nem a szöveggel van baj, hanem azzal, hogy Tamás csak Valmont farkát akarja eljátszani. A férfi sértődötten reagál, és a lába közé tekintve így szól: látod, hiába gyakoroltunk – majd Dórát kér(d)i, hogy nem akarja-e megvizsgáltatni. A megbántott nő elrohan, a jelmezbe öltözött Tamás utána. Dialógusuk a metróban folytatódik. A férfi bocsánatot kér bunkó viselkedéséért, majd Valmont motivációit kezdi fejtegetni. Dóra szerint Valmont akkor érdekes, ha tényleg érez valamit, Tamás pedig azt hajtogatja, hogy ettől még viselkedhet úgy, mint egy férfi – és ezen a ponton szisszenve felpattan, mert beleült egy, a jelmezében rejtőző gombostűbe. Dóra nem is habozik rákérdezni: ez lenne a férfias?

A jelenet fő humorforrása a férfiaság, illetve a férfias viselkedés értelmezéseinek és helyzetfüggő mivoltának a tematizálása. A férfiaság egyfelől mint hiteles szerepalakítás kerül elő – és Tamás itt vizsgáljuk rosszul (a színpadon hamis, az öltözőfolyosón bunkó, a metróban, jelmezben komikus). Az igazi problémát tehát nem (vagy nem pusztán) az érzelmek vállalása és kimutatása, hanem a férfiaság színre vitele jelenti. Az intertextuális utalások, a színpadi és filmes vonatkozások (Valmont a metróban – a *Kontroll* című film főszereplőjeként népszerűvé lett Csányi Sándor

visszatérése a föld alá mint egy újabb „szerepbehelyezés”) a hegemon maskulinitás „macsó” alakzatát ismerős, vágyott, de megvalósíthatatlan szerepként mutatják fel.

A nőcsábász férfi bajba keveredésének hasonló mintázata bukkan fel a *9 és 1/2 randi* című filmben is, ahol a bestselleríró Dávid próbál sütkérezni régi dicsősége fényében. Sas Tamás filmjében szintén elég explicit az alkotói válság és a felületes szerepalakítás közötti összefüggés. Dávid lubickol a hírnévben és abban, hogy minden nőt megkaphat. Új könyvével közben egy tapodtat sem halad. Az anyagi biztonságot kell elveszítenie ahhoz, hogy a nevelődési történetzsal beindulhasson. Mivel a sikerével szerzett tőkéjét már felélte, és most külső finanszírozásból tartja fent magát, lévén egy dúsgazdag vállalkozó-médiamogul lányával él együtt, a szakítás után, a kegyekből kiesve újból a saját, belső forrásait kellene mozgósítania ahhoz, hogy egyenesbe jöjjön. A szingli nőkkel készített interjúkönyv, amelyet Dávid kiadója utolsó szalmaszálként kínál fel a férfinak, dramaturgiailag elég felemás módon lesz az önismereti munka katalizátora. A cselekmény zárlatában mindazonáltal Dávid egy teatrális jelenetben bocsánatot kér az általa kihasznált nőktől. A *9 és 1/2 randi* ellentmondásossága abban rejlik, hogy a nőcsábász férfi megigazulásának sémáját a tékozló fiú önismeretének sémájával keveri. Dávidot annak idején félrelépése és lelepleződése miatt dobta Nóri, akivel a sztori végére újra egymásra találnak. A férfi felemás Canossa-járásában azonban nem a félrevezetett nőktől való bocsánatkérés a hangsúlyos, hanem a felszínes csillogásról való lemondás – illetve a nemzedéki mintázat felfedezése. Hiszen a cselekmény egy pontján hirtelen kiderül, hogy a korábban Dávid ideiglenes lakhelyéül és partijainak helyszínéül szolgáló szálló portása nem más, mint a férfi apja, aki évekig inkognitóban kísérte a fiú útját. A mama szemé fényeként felnőtt férfinak (aki sikeres regényébe a saját apahiányos gyerekkorát dolgozta bele) most már ugyan nincs szüksége apára, annyiban azonban tanul a példából, hogy nem ismétli meg apja hibáját, és a kalandorlét helyett megpróbál lehorgonyozni. A promiskuitás a film narratívája szerint rövidtávon

kecsegtető, hosszú távon azonban kevésbé üdvözítő stratégia. Sas Tamás filmjében a hegemon maskulinitással kapcsolatos kétértelműségeket csak fokozza, hogy Dávid domináns férfiasága több ponton is érzékeny sérüléseket szenved. A hírneve múlandó (a kiadó új recepciósa már nem ismeri meg) és a mégoly szimulált csatahelyzetekben is alul marad. Egyszer a jakuzziban retten meg attól, hogy megérkezik az interjúalanya agresszívként beharangozott pasija, máskor a paintball pályán fog ki a szuszából, és lövik le – mégpedig egy nő cselezi itt ki. Ezek ugyan kevésbé hangsúlyos jelenetek, az első ráadásul ordítóan bohózatjellegű, mégis szépen mutatják a film narratívájának azt a törekvését, hogy Dávid karakterét kimozdítsa a domináns férfi pozíciójából.

A hegemon maskulinitás mintázatainak ingataggá tételére az *S.O.S. szerelem* a kijátssza egymás ellen a főhősöket. Ugyan a történetnek egyetlen és egyértelmű főhőse az egyéjszakás kalandok orkesztrálására vállalkozó cég vezetője, Péter, mellette azonban ott van az újjazdag, nőcsábász vállalkozó karikatúrájaként fellépő Tamás – akit a sztori szerint Péter vállalkozásának egy óvónő becserkészésében kellene segítenie. A két férfi, illetve a két színész, Csányi Sándor és Fenyő Iván korábbi filmes karaktereiből áthagyományozódó imázsok a jól szituált jófiú és a nagy dumás vagány viadalán keresztül viszik színre a férfiaság különféle mintázatait vagy értelmezéseit. A Csányi által megszemélyesített Tamás, aki a sztori szerint egyedül neveli óvodás korú lányát, tulajdonképpen semmiféle átalakuláson nem megy keresztül. A történet végén, a Havas Júlia által is elemzett meglepetés-dramaturgia segítségével találja meg szerelmét³⁰, a magát végig másnak (éppenséggel óvónőnek) kiadó Veronika személyében (aki amúgy, „igazából” a rivális cég vezetője). A férfiaságkonceptiók szempontjából az *S.O.S. szerelem*ben úgyszintén a domináns, „macsó” férfisztereotípiák ürességének a leleplezése, de legalábbis karikírozása a szembetűnő. A Fenyő Iván által alakított Tamásról, az ékszerekkel és egyéb díszítmenyekkel szépen dekorált, ám üresfejű bunkónak mutatott férfiről a cselekmény végén szintén kiderül, hogy csak felvett szerepet játszott. A hegemon maskulinitásnak ez a szélsőséges példája tehát a film narratívá-

30 Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években.



Coming out (Csányi Sándor, Tompos Kátya)

jában csak dramaturgiai funkcióval bíró álca, humorforrás. Azért az egyik jelenetben itt is nyomatékosan elhangzik a kérdés, hogy vajon a fent említett ékszerek és díszítmények nélkül már nem is lenne férfi? – mintha az ornamentika, a külsőség a valós attribútumok (értsd: a szexuális teljesítmény) labilitását, a bizonytalanságok, a sérüléstől való félelem elfedését szolgálná.

A két, időben legújabb film közül a *Megdönteni Hajnal Tímeát* már a korábban említett narrátori kommentár okán is központi humorforrásként kezeli a szerelem és a szex romantikus, illetve vulgáris felfogását.³¹ Bögöcs alpári-őszinte narrátorszövege és suttyó karaktere, illetve a valószínűtlennek feltüntetett történet (a jófiú megszerzi a világszép modellt) brutális kontrasztban áll egymással. A jól szituált, ám unalmas élet helyett (összeházasodni főnöke lányával, beházasodni egy gazdag parvenű családba) a középiskolás „igaz” szerelmet választó, és végre karakteres döntést hozó Dani történetében a *Poligamy* bizonytalan, konfliktuskerülő hőse köszön vissza. A szexmániás, pornófüggő Bögöcs mellett azonban ott van Dani

mellett még egy izgalmas férfikarakter, a sármos és játékos Gábor. Így, ebben a háromszögben lesz igazán hangsúlyos a tétova Dani figurája.³²

A fenti sémákhoz képest a *Coming out* magától értetődően más mintát követ, hiszen a rádiós műsorvezetőként és melegjogi aktivistaként is sikeres Erik heteroszexuálissá válásának története nem a – mégoly problémás és sérülékeny – hegemon maszkulinitás, hanem egy alternatív maszkulinitás pozíciójának bemutatásával kezdődik. Orosz Dénes filmje komoly vitákat keltett, vádolták homofóbiával, azzal, hogy erősíti a melegekkel szembeni sztereotípiákat; kritizálták azt a momentumot, hogy a főhős szexuális orientációjának változását egy baleset (agyrázkódás) okozza – másfelől mindezen kritikákkal szemben sokan meg is védték a filmet.³³ Orosz Dénes filmjét nem tartom homofóbnak, és azt sem gondolom, hogy a *Coming out* a heteroszexuális maszkulinitás példameséje. Ebben az esetben is az ambivalenciák és bizonytalanságok az igazán érdekesek. A *Coming out* nem előítéletes film, sőt, a homofób karakterek karikatúrisztikus ábrázolásával éppen az előítéletességet próbálja kifigurázni. A meleg férfiak világát sok humorral, a sztereotípiákat adott esetben karikírozva építi fel, de a szexuális identitás, illetve a nemi szerepek bemutatása kétségkívül bináris ellentétekre épül.³⁴ Az emancipációs politikai gesztus világosan jelen van (például a meleg esküvő jelenetében), és András történetét sem a „normalitáshoz” való visszatérésként tálalja a film. A *Coming out* Erik szexuális irányultságának megváltozását önismereti, tanulási folyamatként, mégpedig a biztosnak hitt identitás elbizonytalanodásának, majd a szerelem révén más pozícióban való újra épületeként vezeti

31 A film hatásközpontú, exploitatív, kizsákmányoló jellegéről lásd Csiger Ádám elemzését: Csiger Ádám: Szex, hazugság, vígjáték Exploitation az új magyar vígjátékban. *Metropolis* (2014) no. 4. pp. 50–60.

32 A többi romantikus vígjátékban a főhős barátja szinte mindig valamilyen magányos, geek karakter (vagy a *Csak szex...* esetében a megbízható, de unalmas férfit megtestesítő zeneszerző, András), akit gyakran homoszexualitásával is cukkolnak. Velük párba téve, kontrasztba helyezve még hangsúlyosabb a főhős hagyományos (hegemon) maszkulinitása.

33 A *Coming out* tal kapcsolatos kérdések alaposan és differenciáltan kerültek elő a *Prizma* folyóirat szerkesztőinek kerekasztal-beszélgetésén: Mega Sára – Pálos Máté – Sepsi László: Elvárások és előítéletek – Vita a Coming outról. *Prizma* online (2014.01.17.) <http://prizmafolyoirat.com/2014/01/17/elvarasok-es-eloteletek-vita-a-coming-outrol/>

34 Pál Móni: Felvállalt heteronormativitás: Coming out. *Prizma online* (2014.06.19.) <http://prizmafolyoirat.com/2014/06/19/felvallalt-heteronormativitas-coming-out/>

elő. Tanulságos a főszereplőnek még a film elején a rádióadásban tett kijelentése: „én akkor bizonytalanodom el az identitásomban, ha szembejön velem egy ufó lovon, és villámok csapnak ki a kezéből.” Ezek az elképzelhetetlennek gondolt, „fantasztikus” események azután mind megtörténnek. A narratíva, illetve a rendezői megoldások pedig mindegyik fel is hívják a figyelmet (rövidzárlat a stúdióban, Linda motorral üti el Andrást, majd az álarcosbál, ahol a lány – nehezen felismerhető – ufónak öltözik). A fantasztikum vagy csoda azonban inkább csak dramaturgiai fogás, mely egy hangsúlyos geggel kívánja felhívni a figyelmet az identitástörténet nagy, belső dinamikájára – arra, hogy a mégoly stabilnak gondolt önkép is radikálisan át tud alakulni. (Azaz itt is működik a binaritás: nem skálás átmenetekkel, eltérésekkel, variációkkal jellemezhető, dinamikus folyamat, hanem igen/nem kétoszlatú leosztása jellemzi a filmben a szexuális irányultság bemutatását.) A bevezetőben már szó volt arról, hogy a romantikus vígjátékban miért és mennyiben kulcsfontosságú kérdés a szerelem transzformatív ereje, illetve az önazonosság. A *Coming out* az önismereti út kihívásait hangsúlyozza, erős gesztussal összekapcsolva a privát és a publikus tereket. Hiszen Erik melegjogi aktivistaként hallgatóit saját maguk vállalására biztatja (a filmnek ez a politikailag alapvetően korrekt társadalmi dimenziója), majd a történet során saját maga identitásának az újraértésére kényszerül. Mindebben még az is érdekes, hogy a film sok szempontból külön figuraként jellemzi főhősét. Ez lesz explicit Erik beszédében, amellyel lemond a meleg mozgalom vezetéséről: „Azt szokták mondani, hogy minden ember más. Ez igaz. Csakhogy én a mások között is más vagyok.” Erik itt azt hangsúlyozza, hogy ő mindenhol kilóg. Mindent megtett eddig, hogy ez ne így legyen, hogy a dolgok ne változzanak meg – de ez nem megy tovább. Lényeges a megfogalmazás is („Én rájöttem, hogy a nőket szeretem. Pontosan egy nő.”), amivel a történetben a főhős saját, egyedi, individuális karaktere emelkedik ki. A maszkulinitások többértékűsége, a (társadalmi)

nemi szerepek és a szexuális irányultság kérdései, a reprezentáció problémái ezáltal kiszorulnak a fókuszról, hiszen az előtérben Erik története és a mindenféle variációt elfogadó „mindenki más, mindenki egyedi” tézise lesz a hangsúlyos.

A kultúra szeretete és a szerelem kultúrája?

A fenti példák arra mutattak rá, hogy a hegemon maszkulinitás mintázatait milyen ambivalenciákkal viszik színre kortárs magyar romantikus vígjátékok. A bevezetőben már szó volt a filmek azon sajátosságáról, hogy szinte mindegyik társadalmilag jól körülhatárolható, zárt miliőben játszódik. Mégpedig a szórakoztatóipar, a showbusiness közegében, a felsőközéposztály kozmopolita világában. Ezt a sajátosságot általában a társadalmi valóságtól, a jelenidő itt-és-mostjától való elszakadasként szokás kritizálni (ahogy tettem ezt én is a magyar vígjátékok átalakulásáról írott elemzésemben³⁵). Van azonban néhány szempont, amelyek mentén talán érthetőbbé válik ez a megoldás. Láttuk, hogy mennyire fontos kérdés a maszkulinitás-mintázatok és férfiasságkonceptiók újratárgyalása ezekben a filmekben. A széles értelemben vett szórakoztatóipari miliő (színház, könyvkiadó, kereskedelmi tévé és rádió, reklámpar, párkereső szolgálat) túl azon, hogy a globális mintákból ismert, kozmopolita életstílus megjelenítését teszi magától értetődővé; egyben lehetőséget teremt arra is, hogy a filmek sok szinten játékba hozzák az imázsépítés és imázsformálás kérdését, a nyilvános térben megjelenő értékek és attitűdök „igazságának” és „hitelességének” a problémáját, a szerepeknek és a szerepjátszásnak a dilemmáit. Ezáltal tehát a filmek öntudatosága, metanarratív játéktere erősödhet és bővíthet. Másként fogalmazva, a kreatív iparágak, illetve a szórakoztatóipar közegébe helyezett történetekben a férfi főhősök alkotói válsága egyszerre képviselheti és el is fedheti a „férfiasság válságát”. A filmekben megjelenő férfiasságkonceptióknak ezek

35 Varga Balázs: Sufnituning és médiadesign. Magyar filmvígjátékok a rendszerváltás utáni évtizedekben. *Metropolis* (2014) no. 4. pp. 38–48.

szerint lényegi eleme a világban való kreatív jelenlét, a szereplés és a szerepalakítás. A kreatív, alkotói válság ilyen értelemben természetesen a férfiasság válságát is jelenti. A *Csak szex...* Tamása elkényeztetett vidéki színészként túl sokat gondol magáról, és amíg ez nem változik meg, addig nem tud igazi sztárrá válni a fővárosban. A *9 és 1/2 randi* Dávidja felületessé lett a médiaszereplések csillogó sokaságában – és mivel első regénye is „saját anyagból” íródott, világos, hogy kiüresedve nem tud újat (újra) alkotni. Az *S.O.S. szerelem* piaci monopóliumot élvező vállalkozása is elkényelmesedett – a szereplőket, a főnököt és az alkalmazottakat megmozgató, új kihívás tudja csak dinamizálni a helyzetet. A *Poligamy* Andrása nem arról álmodott barátjával, Kornéllal a filmművészeti főiskolán, hogy kereskedelmi tévés szappanoperákat készítenek majd – de a munkáért kapott pénz legalább ideig-óráig elfedi a kreatív kielégületlenséget. A *Coming out* rádiós műsorvezetője esetében is egyértelmű az összefüggés a szuverén identitás és annak a nyilvános térben való sikeres, kreatív képviselete között. A *Megdönteni Hajnal Tímeát* esetében az az érdekes, hogy a férfi főszereplő képviseli az unalmas, de jól fizetett munka konfliktuskerülő üzem módját, és a női főhős érkezik a szórakoztatóipar világából – pontosabban akarja éppen otthagyni annak felületes, személyiséget és egyéniséget bedaráló közegét.

A kreatív iparágak és a szórakoztatóipar közeg választása tehát indokolt annyiban, hogy dramaturgiailag és a férfiasságkonceptiók megjelenítése szempontjából egyaránt működőképes világot jelent. Ennek a világnak magától értetődő része az anyagi biztonság. Karakterformálás tekintetében ez tehát egyértelmű és stabil támaszt jelent: a hősök nincsenek kiszolgáltatva megélhetési, egzisztenciális problémáknak, ennél fogva kihívások elsősorban az érzelmi biztonság és/vagy a kreatív, alkotó energiák oldaláról érhetik őket. Mindazonáltal a kortárs magyar romantikus vígjátékokban nem csak az az érdekes, hogy nem adja alább a felsőközéposztály társadalmi közegénél és a szórakoztatóipari miliőnél. Érdekes azt is megnézni, hogy ezek a filmek milyen kulturális regiszterekben helyezik el a főszereplőiket, illetve hogy ezek a regiszterek mennyiben és mennyire (társadalmi) nem-specifikusak.

A 2010 előtt készített magyar romantikus vígjátékok karakterleosztása ebből a szempontból elég egyértelmű: a férfi főhős általában a popkultúrához, míg a nő a magaskultúrához kötődik. Ennek egyik lehetséges magyarázata, hogy a női figurák érzékenységét a magas kultúrához való kapcsolódásuk, míg a férfi hősök kevésbé differenciált, fogyasztói attitűdjét a populáris kultúrához való vonzódás jellemzi. Ez azért természetesen túlságosan egyszerű és sarkos társadalmi nemi leosztás lenne. Néhány példa talán jobban megmutatja az árnyalatokat.

A *Csak szex...* cselekményében gyakori poénforrás, hogy Tamás nem érti, vagy nem jól ejti a francia szavakat, nem beszéli azt a nyelvet, amit a középosztályból való bölcsező Dóra folyékonyan beszél. A Budapest belvárosában lévő színház a középosztályi értékrend kirakata. Ebben a közegben idegen és humorforrás egy férfi, akinek pucér feneké plakátokon díszleg – főleg, ha mindez a színház bejárata előtt látható. Tamást tehát nemcsak azzal jellemzi a film, hogy vidéki színházból szeretne szerződést kapni a magasabb presztízsű budapesti teátrumban, hanem azzal is, hogy reklámokban „adja el” a testét. (Mindezt külön hangsúlyozza is az a jelenet – amely egyébként a fent elemzett próbajelenetet és a metrószelgetést megelőzi –, amelyben Dóra a Sok húhó semmiért plakátfelirattal ragasztja le az ominózus testrészt.)

De hasonló a dinamika a *Poligamy*ban is, ahol a gyerekvállalástól és az esküvőtől megriadó, alamuszi, unalmas forgatókönyvíró járja végig a maga útját, amíg megtalálja a nyugalmát kedvese, az egyetemi tanársegéd, irodalmár nő mellett. Láthattuk azt is, hogy a *9 és 1/2 randi* majdnem ugyanezt a sémát futtatja, csak itt a tehetségét lektűrökre pazaroló, csapodár férfi mellett valamivel hangsúlyosabb a női karakter, Nóri, a független szerkesztőnő. Feltűnő, hogy – ebből a szempontból a *Csak szex*hez hasonlatosan – mindkét esetben nemcsak a magaskultúrát képviselik a női figurák, hanem munkájuknál fogva, a munkahelyi hierarchiából fakadó pozíciójukból adódóan, kontrollálják is a férfi szövegét. A *9 és 1/2 randi* szerkesztőjét mindazonáltal nemcsak független nőként, de a magaskultúra fogyasztójaként is megjeleníti a film. Havas Júlia Éva joggal emeli ki a motívum szexista sztereotipizáltságát (a nő az Anna



9 és 1/2 randi
(Kovács Patrícia, Fenyő Iván)

Karenina olvasásával „leplezi le” magát romantikus prédaként)³⁶, mindezzel együtt érdekes, hogy a kulturális felsőbbrendűség, de legalábbis a beavatottság értéke is megjelenik a történetben. Dávid számára nem idegen ez a világ (bár gúnyolja Nórit, hogy a nő csak könyvekből szerez tapasztalatokat), csak éppen kevésbé érdekli, mert szívesebben oldódik fel a partik és filmbemutatók csillogásában.³⁷

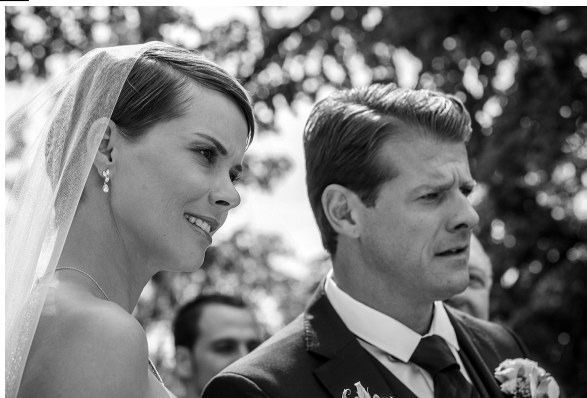
A két 2010 után készült film viszont csavar ezen a mintán. Mindkettő esetében megfordul a szerepleosztás, és a narratíva a női főszereplőt helyezi el a populáris kultúra hálójában. A *Coming out* esetében ez nem annyira egyértelmű, de talán Linda akciófilm- és popcorn-fogyasztói mániája lehet a marker. Herczeg Attila filmjében azonban markánsan látható a csere-dinamika, amennyiben a jól szituált, konsolidált mérnök a társadalmi presztízs helyett az óriásplakátokról lelépő lányt, középiskolás szerelmét választja. Tímea a szimulákrumgyártó reklámpar helyett szeretne szabadon hamburgerezni a pesti utcákon –

Herczeg Attila filmje az egzisztenciális stabilitás unalmát nevezi meg a fő ellenségnek. Éppen ennek az idealizált képnek az ellensúlyozására lesz fontos a sztoriban a már említett Bögöcs-szál, amely egyfelől az animális vígjátékok alpári humorával ellenpontozza Dani és Tímea szerelmének sztereotipizáltságát, másfelől a társadalom alsóközépségszintjében, kulturálisan azonban a margóján élő pornófilm producer szerepeltetésével egyben erős társadalmi és presztízskonfliktust is hoz a történetbe. A csavar mindebben az, hogy Dani és Tímea jól szituált, idealizált történetében a jófiú főhőst két, a társadalom pereméről érkező szereplő igazítja el: a már említett Bögöcs, illetve az egyik csúcspontban egy prostituált (aki masszív részegen, de felhívja a férfi figyelmét arra, hogy élete baklövése lenne elszalasztani a szerelmét). Egyszóval tanulságos az a duplafenekű szerkezet vagy megoldás, amelyben az „őszinte hangot”, illetve a tehetetlen, bizonytalan férfi főhőst aktivizáló erőt a társadalom perifériáját megjelenítő figurák jelentik.³⁸

36 Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években.

37 Sas Tamás másik filmjében, az *S.O.S. szerelem*ben nincs direkt kulturális regiszter kapcsolva a főszereplőkhöz, inkább csak jelzésekből gondolhatjuk azt, hogy mindannyian erős kulturális tőkével rendelkeznek, hiszen mégiscsak rafinált társkereső szolgálatot működtetnek.

38 Az már szinte szükségszerű, hogy a filmben Bögöcsnek nem sikerül a címbe emelt aktust végrehajtania, míg Dani már az



Megdönteni Hajnal Tímeát (Osvárt Andrea, Kamarás Iván)

Az akkurátusan megválasztott társadalmi pozíciók tehát erős magyarázó erőt képviselnek. Ráadásul láttuk, hogy mindez mindegyik esetben metanarratív funkcióval is bír. A *Csak szex...* és az *S.O.S. szerelem* esetében a szerepjátszás magától értetődő. A *Poligamy*ban a forgatókönyvíró férfi meg is fogalmazza, hogy az élet nem egy szappanopera – ki találna ki ilyen fordulatokat. Az *S.O.S. szerelem* címébe emeli a szex és szerelem kettősségét, tehát hogy egyéjszakás kalandokra használódik a tudás – és hol marad a szerelem. A média világát szintén a prostituálódással kapcsolja direkt módon össze a 9 és 1/2 *randi*, mintegy kiemelve, hogy ha megvan az igazi, az nem elég, még a felszínességet is el kell kerülnie a hősnek a révbe érkezéshez (ami ebben az esetben épp a dunai révből való kicsónakázás a fináléban).

Láttuk, hogy a *Hajnal Tímea*ban mindkét szereplőnél a látszatélet nyugalma borul fel, a *Coming out* pedig hasonlóképp a biztosnak hitt identitás elbizonytalanodását teszi témává. A társadalmi beilleszkedés persze egyik esetben sem marad el. A *Csak szex...* a gyerekvállalással és a boldog szerelemmel zár. Az *S.O.S. szerelem*ben fontos, hogy mégiscsak egy gyerekét egyedül nevelő apa keres feleséget. A *Poligamy*ban András végül megtalálja magát az apa-szerepben. A *Coming out* és a *Hajnal Tímea* azonban, különböző módokon, de felülírja a klasszikus társadalmi beilleszkedés narratíváit.

Nem egyértelmű tehát az, hogy a cinikus macsóból a neki rendelt nő segítségével válik jófiú, amint azt Havas Júlia írja elemzésében.³⁹ Vagy legalábbis a szöveg megjelenése után eltelt időben komoly fordulatot vett a magyar romantikus vígjátéki ciklus. Hiszen, mint láttuk, sem a *Coming out*, sem a *Hajnal Tímea* nem viszi tovább a kétezres évek filmjeiben kidolgozott sémát viszi tovább. Közben azonban ebben a két filmben is tovább él a heteroszexuális férfiközönség kiszolgálása – a Bögöcs-féle történetzsal nyíltan és harsányan, bár önironikusan, míg a *Coming out* egy apró, ám annál hangsúlyosabb jelenettel, a félmeztelen fotómodellek felvonulásával szolgálja ki ezt az igényt.

Esküszünk?

Miközben a kortárs nyugati romantikus vígjátékokban háttérbe szorul a házasság kérdése, az esküvő motívuma az elemzett magyar filmek mindegyikében hangsúlyos szerepet játszik. Ebből azonban elhamarkodottan vonhatnánk le azt a következtetést, hogy a magyar filmekre egyértelműen egyfajta „konzervatív” attitűd lenne jellemző. Egyfelől ugyanis feltűnő, hogy az esküvő szinte sosem a happy endhez kapcsolódik, vagy ha igen, akkor az valamilyen csavarral történik. Másfelől éppen az esküvő elmaradása a jellemző a magyar filmekben, ráadásul nem is a menyasszony, hanem inkább a vőlegény az, aki elmenekül. A *Csak szex...* mint ciklusnyitó film, annyiban ellenpélda, hogy a cselekmény elején egy fiktív, álomesküvő álomjelenetét látjuk, majd a film vége felé Dóra menekül el a saját esküvője elől. A *Poligamy* esküvő előtt játszódik – itt azonban az esküvőnél még fontosabb, hogy a családalapítás kapuzárási pánikja az indító motívum. Sas Tamás mindkét filmjében van esküvő, de mindkét esetben hangsúlyosan önreflektív, fikcionalizált keretben. A 9 és 1/2 *randi* egy szimbolikus esküvővel, a szerelmesek dunai csónakázásával zárul. Az *S.O.S. szerelem*ben megtörténik az esküvő, ám itt a jelenet filmes megvalósítása érdemel figyelmet. A szertartás végén, a hitvesi csók ugyanis

első jelenetben megteszi ezt. Egyszóval a romantikus történetzsal hőse szexel, a vulgáris, testi humor, illetve a pornófilmet képviselő figura meg ábrándozik.

39 Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. p. 68.

végtelen hosszan tart – mely motívum természetesen a klisé karikatúrájaként működik. Csakhogy mindezen túl, miközben az előtérben a csókban összeforrt párt látjuk, a háttérben digitális trükkal szépen, szisztematikusan elfogy a nézősereg (sőt, a közvetlen hozzátartozókon kívül csak néhány felismerhető stábtagnak marad jelen). Ezzel a digitális trükkal megint csak a szemfényvesztés és a klisék ironikus, parodisztikus, megerősítve kibillentése történik meg.

A *Megdönteni Hajnal Tímeát* hőse faképnél hagyja az esküvőre készülő „tökéletes” felsőközéposztályi családot, majd széttrökkolja szerelme esküvőjét. Herczeg Attila filmjében is a transzgresszió, a normaszegés motívuma lesz tehát hangsúlyos – az álompár, a médiaceleb kettős tökéletes látványosságként szolgáló esküvője megy tönkre. (Miközben a klisék tudatos kezelésének és kisiklásának példája, hogy a hősök nem érnek oda a templomba az utolsó pillanatban, azaz nem sikerül az oltár *elől* kimenekíteni a menyasszonyt. Egyszóval ebben az esetben is rendhagyó motívummal van dolgunk.)

A *Coming out*ban is kimenekül az esküvőből a főhős, majd a zárójelenetben sor kerül egy esküvőre (a volt partner veszi el holland szerelmét), itt azonban a gesztus kettőssége fontos. Egyfelől, hogy itt „társadalmi beérkezést” is jelent a homoszexuális esküvő, ami, ahogy el is hangzik, jogilag és területileg Magyarországon ugyan nem lehetséges – illetve csak a holland követség diplomáciai terében, a követség tulajdonában lévő réten lehetséges. Egyszóval itt egyfelől a happy end társadalmi beilleszkedése a normaszegés a mainstream norma szempontjából, miközben az is fontos, hogy mindez egy „nem reális” térben történik meg.

Az esküvőjelenetek fenti áttekintése tehát egyfelől azt mutatja, hogy mintha egy kronológiai sor is felfedezhető lenne a filmekben, abból a szempontból, hogy a legkorábbi darab, a *Csak szex...* dolgozik a legszabványosabban az esküvő-tematikával, majd ezt követően, változatos módokon, de hangsúlyosan kibillen a motívum. Sas filmjeiben a metanarratív és trükkfilmes gesztusok, a *Hajnal Tímea* és a *Coming out* esetében pedig egyértelműbben a társadalmi szubverzió bizonytalanítják

el az „esküvő” társadalmi jelentését. Egyértelmű sorba természetesen nem könnyen lehet ezeket a filmeket állítani, ahogy az is kérdéses, hogy ezt az átalakulást vajon a filmciklus belső evolúciója motiválja – vagy netán a társadalmi klímaváltozás, tehát a feltételezett célközönség „szokott le” még jobban az esküvőről.

Konklúzió

A kortárs magyar romantikus vígjátékok maszkulinitáskonceptióit vizsgálva a felemáság és a labilitás a leginkább szembeötlő sajátosság. Ezek a filmek, még ha szeretnék, sem tudják a klasszikus patriarchális rendet képviselni. Azt viszont erős túlzás lenne állítani, hogy a maszkulinitás válsága olyan módon mutatkozna meg bennük, mint a kortárs amerikai vagy angol szász alkotásokban. Ennek a felemáságnak meggyőző, de nem kizárólagos magyarázata lehet, hogy a hazai romantikus vígjátékok elsődleges célközönségét nem a nők, hanem a férfiak jelentik. Mindezen túl a filmek mindegyike a maga módján kimozdítja, de legalábbis megbillenti a hegemon maszkulinitás képzeteit és értékeit. Az erős férfi már inkább csak vágykép, a bizonytalanságokból építkező férfi még nem könnyen megjeleníthető és elfogadtatható kortárs valóság vagy tapasztalat. Az ambivalenciát erősítheti, hogy a filmek készítői Magyarországon élve és alkotva, hazai közegbe helyezett történetekben gondolkozva, egészen különböző elvárásokat próbálnak szem előtt tartani. Filmjeik dominánsan hazai célközönségének vélt vagy valós (és nyilván nem homogén) elvárásainak, értékeinek ismerete mellett saját maguknak is vannak, lehetnek „társadalmi” programjaik. Ennek a jó értelemben vehető tematizálásnak a példája a *Coming out* és a meleg közösségek bemutatása, de a *Csak szex...* kiinduló konfliktusa (gyerekvállalás és karrier, a női szuverenitás kérdése) is ide sorolható. Mindeközben az alkotók jól ismerik a kortárs globális populáris filmkultúra trendjeit, és természetesen azokra is figyelve formálják saját filmjeik világát.⁴⁰ Ez a sokféle perspektíva, a többszörös, és adott esetben

40 Igen részletesen beszél például egy interjúban Orosz Dénes, a *Coming out* rendezője a film alapötletéről, a hazai és a nemzetközi

egymással is konfliktusba kerülő elvárás problémamentesen nem összeegyeztethető. A kortárs magyar romantikus vígjátékok a humoros túlzás, illetve az öntudatos gegek (metanarratív megoldások) révén próbálják az értékek sokféleségét és változékonyságát érzékeltetni. A maskulinitáskonceptiók felemássága és ambivalenciája ebben a többszörös szorításban formálódik.

Balázs Varga

Multiple Expectations

Concepts of Masculinities in Contemporary Hungarian Romantic Film Comedies

Scholarly discussions of contemporary Hungarian romantic film comedies usually highlight two distinct features. On the one hand, these films target male (and not female) audiences, and on the other, their milieu is the upper-middle-class, cosmopolitan world of the entertainment / creative industries. While the first claim highlights the difference in local characteristics from the global trends, the second emphasizes the lack of local specificities. However, they both speak of the ambivalent nature of the cultural-social context and representation of Hungarian romantic comedies. Balázs Varga's analysis (accepting the above mentioned claims) discusses the features of the Hungarian romantic comedies in another way. It examines the problems of masculinities in these films, highlighting the ambivalent nature of the representations, as they oscillate between the concepts of hegemonic masculinities while the unstable, uncertain, ambiguous values and attitudes of male protagonists is also represented in these films.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

FILM ÉS TRANSZNACIONALIZMUS

DIGITÁLIS FILM

KULTURÁLIS KÖZGAZDASÁGTAN ÉS FILM

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

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

CINEMA AND TRANSNATIONALISM

DIGITAL CINEMA

CINEMA AND CULTURAL ECONOMICS

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu