

Margitházi Beja

## Felfelé a lejtőn

### Női mobilitástörténetek a rendszerváltás utáni magyar filmben\*

A magyar filmszakma rendszerváltás utáni átrendeződésének egyik kevésbé látványos, ritkábban elemzett hozadéka volt, hogy az előző évtizedek gyakorlatához képest jóval több nő jelent meg filmrendezők között, a korábban tipikusan jegyzett szerzői filmek mellett a szórakoztató populáris műfajokban is, még ha ez a jelenlét arányaiban továbbra is nagyon alacsony maradt.<sup>1</sup> A női főszereplők gyakorisága ugyan nem változott a korábbi évtizedekhez képest,<sup>2</sup> de minőségi változások annál inkább feltűntek, legyen szó akár a női perspektíva hangsúlyozottabb megjelenítéséről vagy a több főszereplőnőt mozgó filmek trendjéről<sup>3</sup> – azzal együtt, hogy a kortárs magyar filmek többségében továbbra is perifériára kerülnek, háttérbe szorulnak a nők szempontjai és problémái. Ebben a tanulmányban azt a kérdést vetem fel, hogy e változások mellett hogyan alakult át a nők társadalmi szerepeinek és lehetőségeinek filmes megjelenítése a rendszerváltás után, milyen mozgástérben, milyen élettörténetek alanyaiként jelentek meg az 1990 és 2015 között készült filmekben. Ezen belül elsősorban a nők mobilitástörténeteire

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

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

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

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

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

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

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

részterületébe, a rendszerváltás utáni filmek társadalomképének<sup>5</sup> és a magyar játékfilm nőképének<sup>6</sup> vizsgálatába is illeszkedik.

Kutatásunkban a társadalmi mobilitás vizsgálata annak az elemzését jelenti, hogy az adott filmek milyen anyagi, illetve társadalmi felemelkedési- vagy lecsúszástörténetek aktív, illetve passzív szereplőivé teszik a nőket, milyen lehetőségeket vagy akadályokat állítanak eléjük, és ezekhez a szereplők hogyan viszonyulnak. A filmekben megjelenített mobilitás az adatbázisban rögzített információk kombinálásával vizsgálható, amennyiben egyaránt felhasználhatóak hozzá a karakterek státuszára és a cselekmény alakulására vonatkozó adatok, amelyek tovább árnyalhatóak a műfajok, konfliktustípusok, helyszínek stb. szempontjaival. A női szereplők esetében ennek az 1989-1990-es rendszerváltás vonatkozásában azért van jelentősége, mert így a kérdést egy olyan korszakhatár vonzáskörében lehet vizsgálni, melyet változatos és ellentmondásos megítélése ellenére olyan fordulópontként tételezhetünk, ami gazdasági, politikai és társadalmi változási folyamatok elindítója volt. A továbbiakban először a rendszerváltás társadalmi mobilitásra gyakorolt hatását foglalom össze röviden, majd áttekintem a korszak filmjeinek nőképet osztály- és vagyoni helyzetük alapján, hogy végül, a vonatkozó filmek rövid cselekményelemzéseinek segítségével, a szituációk, konfliktusok, okok és motivációk, valamint végkifejletek összevetésével<sup>7</sup> a női mobilitástörténetek sajátosságaira térjek ki.

## Rendszerváltás és társadalmi mobilitás

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

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

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

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

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

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

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

9 *ibid.* p. 21.

10 *ibid.* p. 15.

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

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

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

A rendszerváltás után a magyar társadalom rétegződése, az egyes csoportok mérete és összetétele fokozatosan alakult át, részben a Kádár-korszak utolsó évtizedében elkezdődött folyamatok nyomán. A főbb trendeket összefoglalva néhány meghatározóbb periódus látszik kiemelkedni. Az 1990–1995 között lezajló politikai átmenetet a piaci viszonyok fájdalmas átalakulása, lelassuló gazdasági fejlődés és sokakat érintő, hirtelen megugró munkanélküliség kísérte. Mint általában korszakváltások után, egy-egy új korszak elején, ekkor is nyitottabbá vált a társadalom szerkezete és nagyobb lett a mobilitás<sup>16</sup>: a magyar társadalom heterogénebbé vált, átalakult az elit, csökkent a közép-, és növekedett a kispolgári- és a vidéki egyéni gazdálkodói réteg, miközben a proletalizálódó, marginalizálódó városiak és falusiak egyre jelentősebb létszámú elemét alkották a kilencvenes évek magyar társadalmának,<sup>17</sup> azaz a mobilitási mozgások nagy része lefelé tartó volt.<sup>18</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Nők, főszereplők, adatok

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

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

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

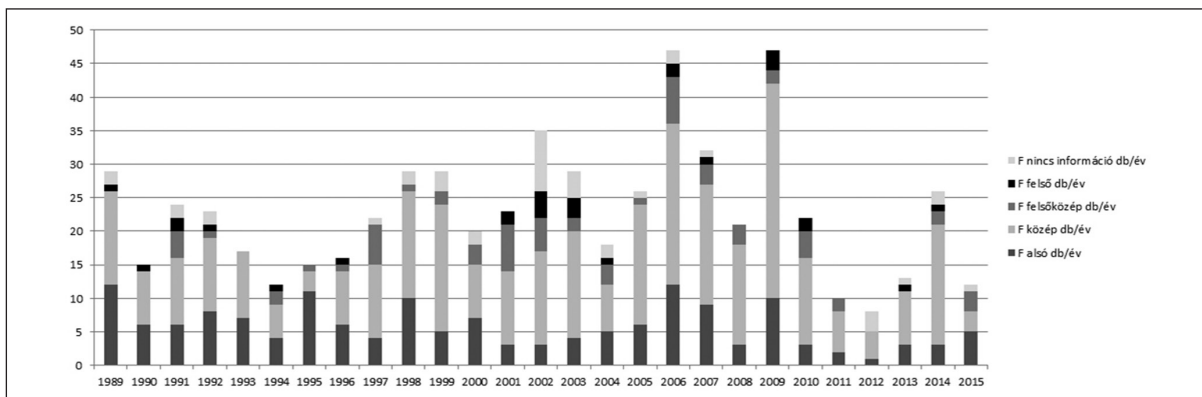
22 Valuch Tibor az MTA TK és a GfK Piackutató Intézet *Osztálylétszám 2014* című felmérésének összefoglalóját, a „körte”-ként is emlegetett társadalmi struktúra adatai idézi. Lásd Valuch: *A jelenkori magyar társadalom*. p. 123.

23 ibid.

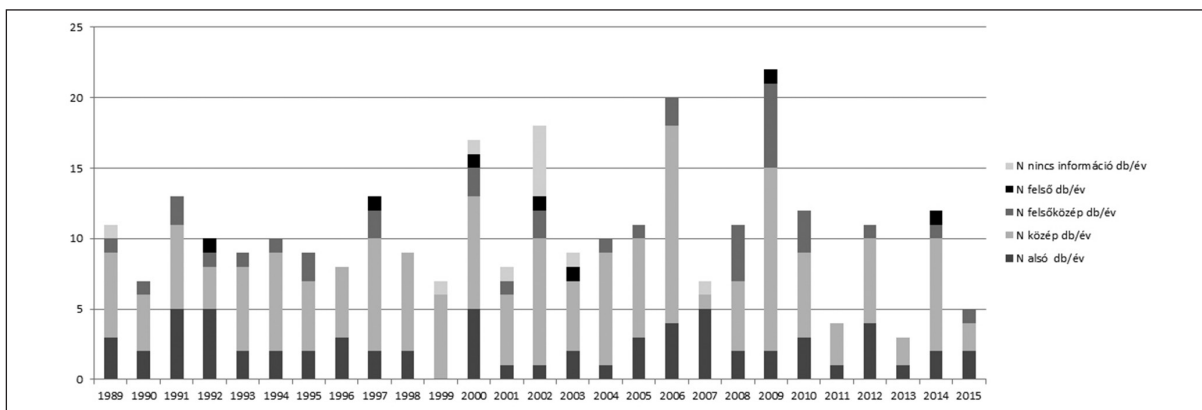
24 Lásd Szilágyi Erzsébet: *A nők otthon és a munkahelyen: az 1970-es évtized magyar filmjeinek nőképe és ennek közönségfogadtatása*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983.; Szilágyi Erzsébet: *Nők az 1970-es és az 1980-as évtized magyar filmjében*. *Filmkultúra* 21 (1985) no. 8. pp. 24–37.;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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

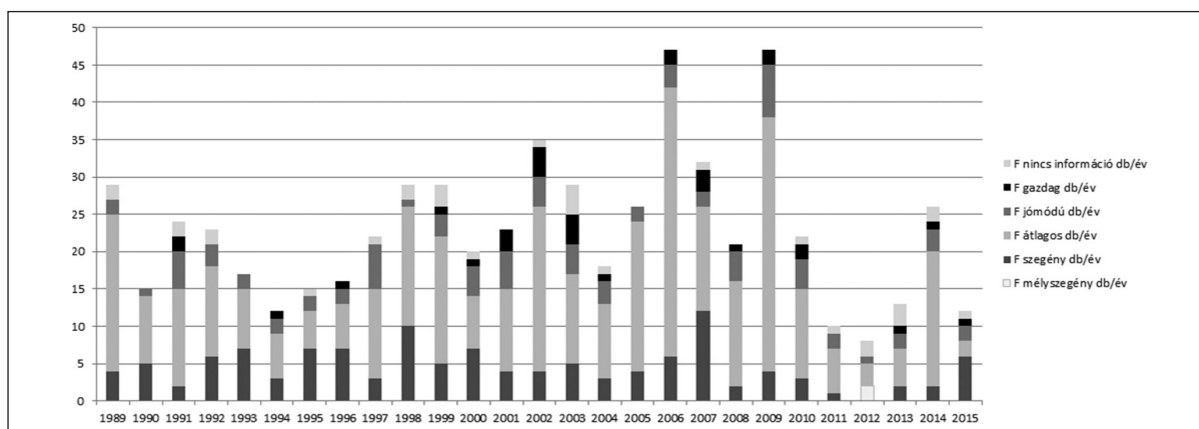
dése felé mutatnak.<sup>31</sup> Nemek közötti különbség a felsőbb osztályú szereplők esetében jelentkezik: míg a felső középosztály rendre vissza-visszatérő módon és arányaiban hasonlóan van jelen mind a férfiak, mind a nők esetében, a hierarchia csúcsán álló osztály inkább férfi-, mint női szereplőkkel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

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

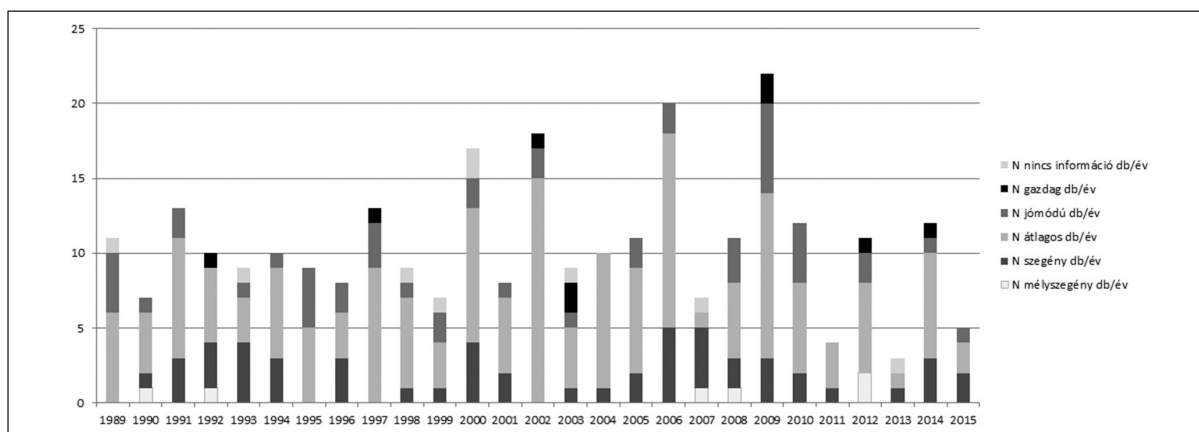
29 A kortárs romkomok szerelmi történeteiben például a pár mindkét tagja főszereplőként jelenhet meg, de a narráció ritkán kettős fókuszúságú; míg néhány esetben a női főszereplő oldaláról követhetjük a párkeresés viszonyosságait (pl. *Állítsatok meg Terézanyut* [Bergendy Péter, 2004], *Csak szex és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

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

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



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



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

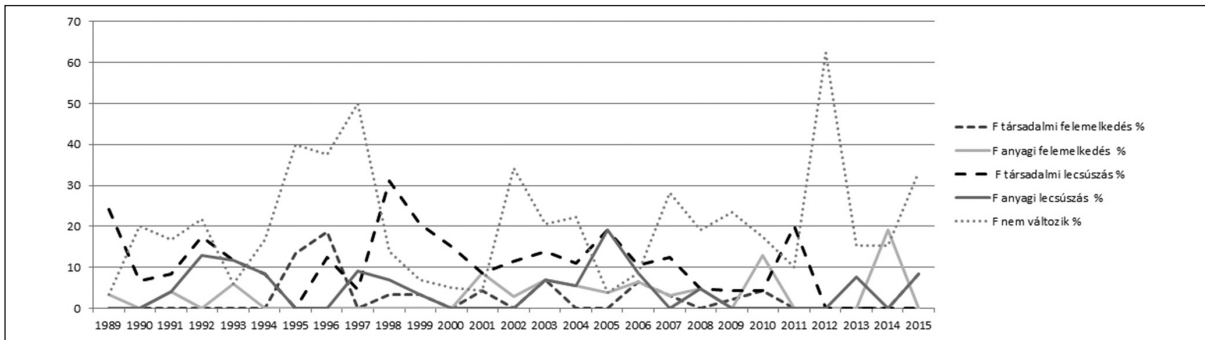
## A női főszereplők társadalmi mobilitásának főbb jellemzői

36

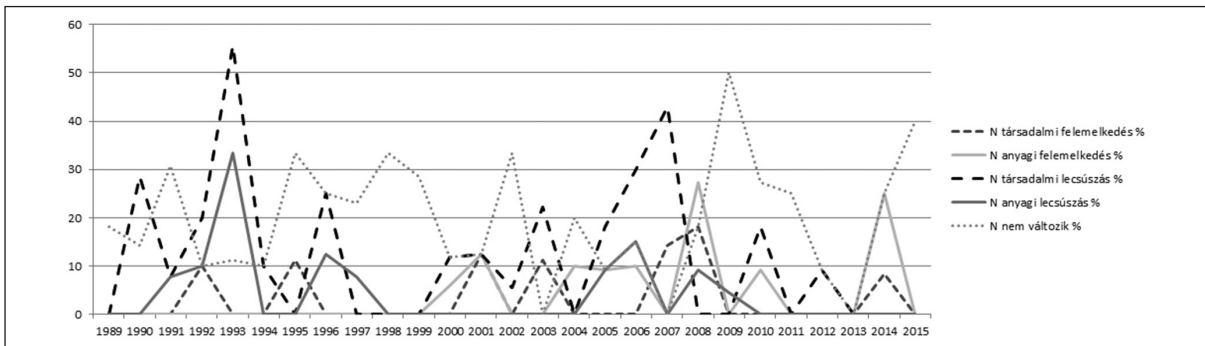
A szereplők társadalmi mobilitásáról az adatbázis „változások” kategóriája tudósít, mely a cselekmény során, a történet végére átélt főbb állapotváltozásokat rögzíti. Ezek egy része a vagyoni helyzet (‘anyagi siker, gazdagodás’; ‘anyagilag tönkre, csődbe megy’), illetve a társadalmi státusz (‘társadalmi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

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

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



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



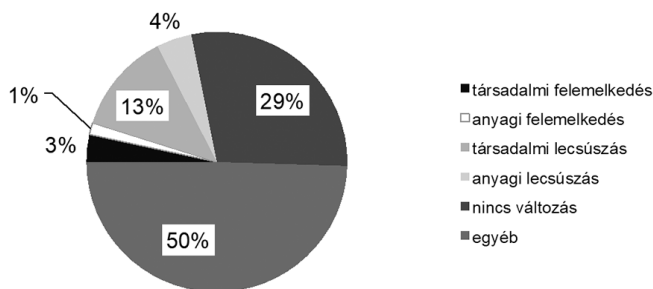
6. ábra: Női főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása (az adott évben megjelenő női főszereplők százalékos arányában)

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

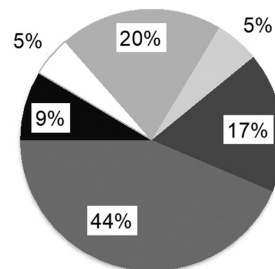
A kevesebb női főszereplő ellenére az anyagi lecsúszás szintén sokkal gyakrabban fordul elő nőknél a kilencvenes évek eleji „mélypontra”, amikor ez a társadalmi lecsúszással együtt megugrik – igaz, az anyagi siker is nagyobb gyakorisággal és nagyobb számban társul nőkhez, például a kétezres évek végén,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

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

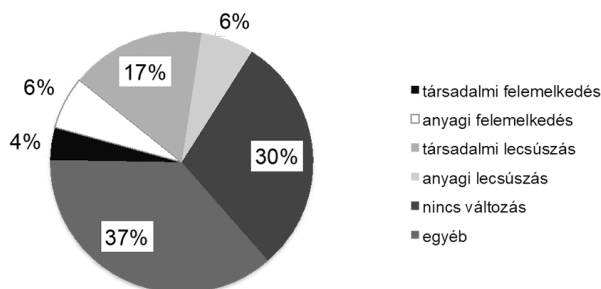
### Női főszereplők 1964–1989



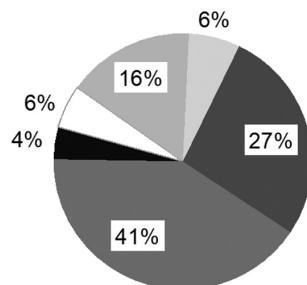
### Férfi főszereplők 1964–1989



### Női főszereplők 1990–2015



### Férfi főszereplők 1990–2015



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

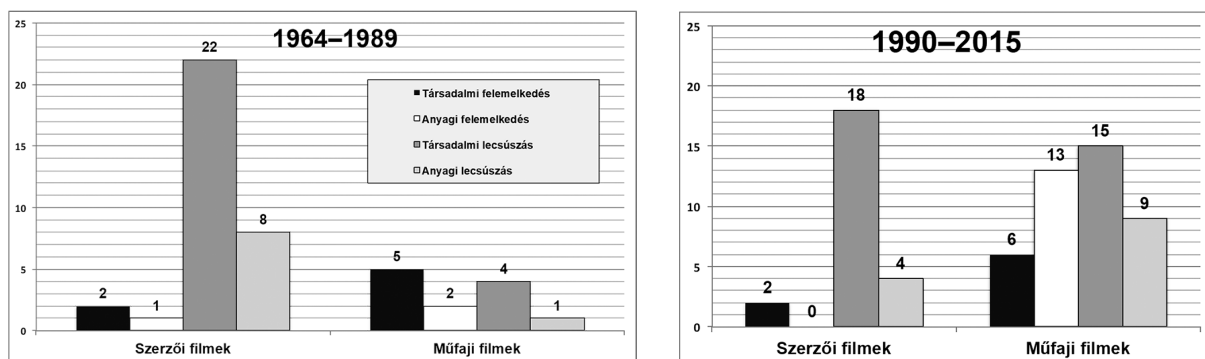
nyének ismeretében eltérő jelentésű lehet: ez a nőknél, összesített értékben nem változik (30% környékén marad a rendszerváltás előtt és után), a férfi protagonisták esetében viszont 10%-al növekedik.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

9. ábra. Bernard Weiner attribúciós modellje

## Anyagi sikerek: örökség, nyeremény, tehetség és önerő

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Társadalmi státuszváltás, férfisegítség

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

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

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

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

## Társadalmi lecsúszás: külső körülmények és érzelmek

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

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

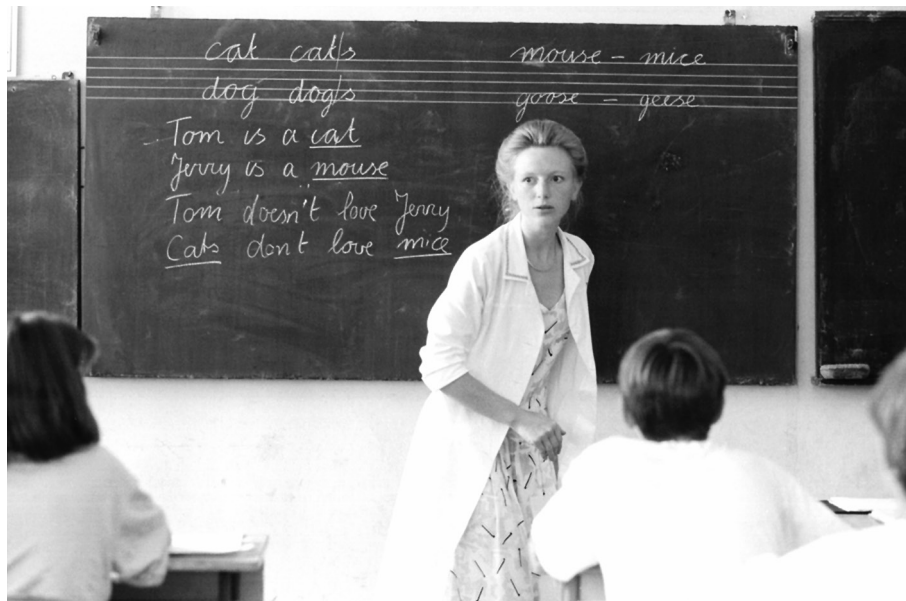
felének olyan tragikus eseményeihez kapcsolódik, mint a holokauszt, a sztálini tisztogatások vagy 1956.<sup>36</sup> A *Senki földje* (Jeles András, 1993) Évája (Fischer Cora) kislánként nézi végig, és naplójában is dokumentálja, ahogy 1944-ben a kisvárosi zsidó szomszédait sorra hurcolják el, míg végül nekik is menniük kell; Mészáros Márta *Kisvilma – Az utolsó napló* (1999) című filmje a címszereplő (Ladányi Cleo) történetét a kirgiziai táborba visszalátogató felnőttkori énjé (Monori Lili) szemszögéből rekonstruálja, felidézve szülei elvesztésének stációit és árvaházi éveit. De hasonlóan reménytelenül kiszolgáltatott a helyzete a két jelenhez közelebbi történet női főszereplőinek. A „valahol Kelet-Európában”, a nyolcvanas években játszódó, Bodor Ádám novellája alapján készült *A részleg* (Gothár Péter, 1994) értelmiségi Weisz Gizellája (Nagy Mari) mindenét elveszíti a látszólag kitüntetésként kapott „kiküldetésben”, amit az arctalan hatalom érdemeiért cserébe utal ki számára. A világ végére, egy havasi kalyibába való száműzetését méltósággal viseli ugyan, de a történet nem hagy kétséget afelől, hogy ez egy megfordíthatatlan lecsúszási történet, amiben a főszereplő cselekvési lehetőségei végképp beszűkültek. A férjét és fiát is elvesztő Mária (Romanstowska Anna), a kilencvenes évek elején játszódó *Halál sekély vízben* (Gyöngyössi Imre – Kabay Barna, 1994) hősnője szintén tehetetlen a rendszerszintű túlerővel szemben: megtaláló férjét, majd külföldön tanuló fiát besúgók jelentései nyomán KGB ügynökök fojtják vízbe, Anna pedig hiába akarja szembesíteni tetteivel az időközben a rendszerváltás hőseként fellépő, egykori barát-besúgót, a férfi rutinosan szereli le, majd mentővel viteti el a nőt.

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

---

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

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



Édes Emma, drága Böbe  
(Johanna Ter Stege)

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

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

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

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

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

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

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

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



Érzékek iskolája  
(balra Gryllus Dorka)

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

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

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

## Anyagi lecsúszás: fentről vagy lentről

45

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

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

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

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

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

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

## Összefoglalás

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

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

*Beja Margitházi*

### Up the slope

#### Women's Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema

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