

Lubianker Dávid

Színezett klasszikusok

A kortárs magyar romantikus komédia remake-ek nőképe és változásai

Bevezetés

A remake-ek szinte egyidősek a filmtörténettel, mégis képesek folyamatosan adaptálódni az aktuális kulturális környezethez. Az újabb feldolgozások jellemzően a megváltozott társadalmi normákhoz igazodnak, a kortárs művészi igényeknek megfelelően formálják a korábbi történeteket.⁹ A remake-ek modernizáló szándéka és kiindulófilmjükhez való hűsége azonban könnyen ambivalenssé tehetik az elkészült műveket. Különösen, ha az újrafilmek jóval az eredeti alkotások után készülnek. Kabay Barna és Gyöngyössy Imre az ezredforduló környékén készült magyar remake-ciklusa, melynek első darabja az 1999-es *Hippolyt* volt, amit a *Meseautó* (2000), az *Egy szoknya, egy nadrág* (2005) és az *Egy bolond százat csinál* (2006) követték, mégis a korai hangosfilmkorszak klasszikusait próbálta az egy évtizedekkel későbbi rendszer viszonyaihoz aktualizálni¹⁰. Az ambivalens végeredmény különösen a filmek gender-változásaiban, a nőszerepek megkérdőjelezhető modernizálásában mutatható ki. Jelen írás a remake-ek nőképére fókuszálva igyekszik bemutatni az évtizedes társadalmi változások hatását a korai hangosfilmkorszak történeteinek modern variációiban.

Constantine Verevis meghatározása¹¹ alapján azok a filmek tekinthetők valódi remake-eknek, melyek 1) egy korábbi forgatókönyvön alapulnak, 2) egy már létező

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

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

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

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

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

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

Magyarországon a korai hangosfilmkorszakban, 1931–1933 között kifejezetten dominánsak voltak a többverziós filmek¹⁴, de számos példát lehetett találni korábbi némafilmek újraforgatott, immár hangosváltozatára¹⁵, akár még nyugati film alapján készült magyar remake-re is.¹⁶ A szocializmus alatt viszont háttérbe szorult a remake-készítés hagyománya,¹⁷ így egészen a rendszerváltásig olyan irodalmi klasszikusok, mint Jókai, Móricz vagy Mikszáth filmes újraadaptációi szolgáltatták a fősodorbeli filmek elsődleges remake-kínálatát. A valódi remake-gyártás a Kabay–Gyöngyössy producerpáros négy filmet magába foglaló ciklusával kezdődött újra. A ciklus darabjai a Magyarországon is nagyobb hagyományokkal rendelkező vígjátékok és szerelmi komédiák műfajaihoz nyúlnak vissza az 1931 és 1944 közötti időszakból, valamint átvesszik a remake-elni kívánt filmek műfajképét.

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

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

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

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

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

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

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

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

18 *ibid.*

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

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

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

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

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

Az 1930–40-es évek magyar vígjátékai

Az 1930–40-es évek magyar filmjének legkedveltebb műfaja a vígjáték volt.²¹ Ezekben gyakran a négy vizsgált filmben is (*Hyppolit, a lakáj*; *Meseautó*; *Egy szoknya, egy nadrág*; *Egy bolond százat csinál*) nyomatékosan jelen lévő szerelmi tematika uralkodott.²² A történetek elsősorban a nemek között kialakuló kapcsolatokra koncentráltak. Kezdetben a *Hyppolit* volt a korszak legnagyobb hatású vígjátéka, majd a *Meseautóban* jellemző történeteséma terjedt el.²³ Előbbiben még a komikus szál az uralkodó, melyet a fiatal pár álcákkal és félreértésekkel bonyolított kapcsolata egészít ki, míg utóbbiban a szerelmesek egymásra találása áll a középpontban, ami rendszerint a nő számára anyágilag, illetve társadalmilag előnyös házassággal ér véget, ezek az úgynevezett „szerelmikarrier-történetek”.²⁴ Mindazonáltal a bohózatok és burleszkelemek megjelenésével a műfaji tendenciák tovább színesedtek a korszak második felére²⁵, mely hatás az *Egy bolond százat csinál* és az *Egy szoknya, egy nadrág* esetében is tetten érhető. Ezekben az alkotásokban félreértésekre és tévedésekre épülnek a fő konfliktusok, a végtelenségig bonyolítva a történet fonalát. A főhős jellemzően maga a komikus karakter, így nem válik el egymástól élesen a romantikus és a komikus szál sem.²⁶

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

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

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

23 Ibid. pp. 1–3.

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

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

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



Meseautó (1934)
(Perczel Zita)

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

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

Társadalmi változások

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

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. pp. 8–23.

³⁰ Ibid. pp. 8–23.

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

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

Hódi Sándor kiemeli³⁴, hogy a posztoszocialista országokban az életstílus változása felmorzsolja a korábbi közösségi kapcsolatokat. Az új rendszerben az egyén fontosabbá válik mindennemű társas kapcsolatnál. A fokozódó önérvényesítés, önmegvalósítási törekvések esetenként a nárcizmusig is fokozódhatnak. Olyan modern eszközök megjelenésével, mint a fogamzásgátlás és az abortusz pedig a szexuális aktivitás is egyre fiatalabb korban jellemző.³⁵ Hódi szerint³⁶ a férfiak és nők alapvető

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

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

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

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

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

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

35 Buda: A házasság és a család mai problémái.

36 ibid. pp. 15–16.

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

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

39 Buda: A házasság és a család mai problémái.

40 ibid. p. 6.

41 ibid.

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

A kortárs romantikus vígjátékok

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

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

Elemzése szerint⁴⁵ a filmek karakterisztikájában is a férfi szereplők dominálnak, míg a nők gyakran személyiség nélküli mellékkarakterekként tűnnek fel, kiszolgálva a nőcsábász férfitípust, melynek képviselői egy alapvető boldog lelkiállapotot testesítenek meg a boldogságot kereső nőkkel szemben. Így a pornóesztétika érvényesülésének jut döntő szerep a női test bemutatásában, az irigylésre méltóként bemutatott, elsőpró férfitpotencia dominanciájaként. A macsó főszereplő azonban a történetek végére rendszeresen monogám jófiúvá fejlődik, miközben az átlagférfiak javarészt kifigurázódnak.⁴⁶

Erről a maszkulinitásmintáról ír Varga Balázs tanulmányában⁴⁷, melyben kiemeli, hogy a patriarchális világrendet képviselő filmekben az ideális férfikoncepció különböző karakterekben, mint a mosolygó szépfiú és az impulzívabb macsó jelenik meg. A rendszeresített férfigemónia mégis meginog a szereplők labilitása, a tétova figurák felemássága kapcsán. A férfi hősök általában a popkultúrát, míg a nők a magaskultúrát képviselik, kiemelve ezzel előbbieik fogyasztói hozzáállását, vagy éppen utóbbiak érzékenységét.⁴⁸

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

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

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

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

45 Ibid. pp. 66–78.

46 Ibid. pp. 70–71.

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

48 Ibid. 51–52. o.

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



Hippolyt (1999)
(Huszárik Kata)

felemelkedése továbbra is időnként a férfiak oldalán lehetséges⁵⁰, noha az esküvő motívuma egyre kevésbé kapcsolódik a happy-endhez, vagy valamilyen csavarral párosul.⁵¹

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

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

A remake-ek mindezen ellentmondásosságuk és negatív kritikai visszhangjuk ellenére mégis kimagasló népszerűségnek örvendtek megjelenésükkor a közönség körében⁵², ami valószínűleg a klasszikus eredeti filmek népszerűségének, a gyártásért felelős vezető televíziótársaságok közkedvelt színészei és sztárok szerepeltetésének, valamint könnyed fogyaszthatóságuknak volt köszönhető.

A remake-ek adaptálódása az új viszonyokhoz

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

50 Margitházi: Felfelé a lejtőn. p. 41.

51 Varga: Többszörös szorításban.

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

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

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

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

A megjelenő női szerepkörök alakulása és a filmek családképe

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

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

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



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

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

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

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

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

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



Hippolit, a lakáj (1931)
(Erdélyi Mici)

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

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

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

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

⁵⁴ Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. p. 11.

A női karakterek narratívában betöltött szerepe

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

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

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

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

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



Hippolyt (1999)
(Érperjes Károly, Pogány Judit)

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

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

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

A férfi-nő viszonyok változásai

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

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



Egy bolond százat csinál (2006)
(Parti Nóra)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A női emancipáltság

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A szexualitás szerepe

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

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



Meseautó (2000)

(Bezerédi Zoltán, Pogány Judit)

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

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

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

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

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

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



Meseautó (2000)
(Stohl András, Ónodi Eszter)

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

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

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

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

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

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

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

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

Összefoglalás

A remake-ek nőképéről összességében elmondható, hogy alapvetően ambivalens, gyakori ellentéteket felsorakoztatató változásokra épülnek, miközben sok szempontból erősen kötődnek az eredeti filmekhez, azok elemeit anakronisztikusan építik be kortárs történeteikbe. Míg az 1930–40-es évek filmjeiben a patriarchális világrend és a férfidominancia volt az uralkodó, addig a kortárs viszonyok között a megjelenített női karakterek emancipáltabbak, esetenként képesek függetlenedni a férfiaktól, több önállósággal rendelkeznek, szexuálisan felszabadultabbak, gyakrabban kerülnek hatalmi pozícióba. Az új családmodellek megjelenése a megváltozott nőstátuszok a kortárs viszonyokhoz igazodnak, miközben a remake-ek továbbra is férfi hőseket állítanak a középpontba, ezáltal a férfikarakterek jellemfejlődésére koncentrálnak, rendelik annak alá a női hőseket. Még az újonnan bemutatott társadalmi közegben is a férfihegemonia, a férfiego diadala kerül a történetek középpontjába. A nők nyílt szexualitásukkal képesek alkalmanként felülkerekedni a férfiakon a történetekben, miközben a kortárs trendeknek megfelelően⁵⁷ attraktív megjelenésmódjukkal mégis a férfi közönség igényeit szolgálják ki.

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

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

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

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

Lubianker Dávid

Coloured Classics

Representation of Female Roles in Contemporary Hungarian Romantic Comedy Remakes

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

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

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

MILYEN ÉRZÉS LEHET A GONDOLATAINKAT
KÖZVETLENÜL A FILMSZALAGRA MÁSOLNI?

KUBRICK-AKCIÓ

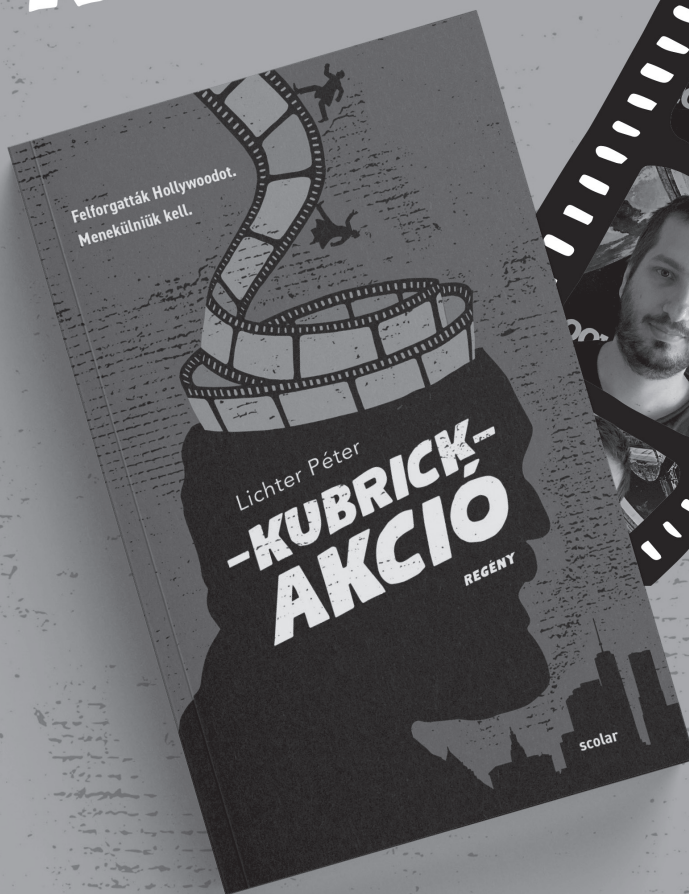


Foto © Máté Bórt

Klasszikusokat idéző thriller és utalásokkal teli
szerelmeslevél a mozgóképhez.

LICHTER PÉTER PONYVAREGÉNYE!

scolar.hu