

Győri-Drahos Martin

A kontrollvesztésről**Enyedi Ildikó férfi karakterei és a feminin erő**

„Hogy mondjam el? A szó nem leli számat:
kimondhatatlan szomj gyötör utánad.”
(Nemes Nagy Ágnes: A szomj)

„Enyedi Ildikó személyessége paradox módon nem
szubjektív személyesség, hanem közösségi, vagyis
mindannyiunk személyessége.”
(Gelencsér Gábor)

Bevezetés

Az itt következő tanulmány a filmtudomány, sőt talán a bölcsészettudományok kortárs trendjeit figyelembe véve is aligha nevezhető konvencionális projektnek – már-már biztos vagyok benne, hogy egyesek a szöveg tanulmány voltát is megkérdőjelezzik, de tudományos igényét egészen biztosan. Mindezt azért gondolom, mert 1) egy, a bölcsészprofesszorok és -hallgatók által diszkreditált és megosztó értelmiségi szupersztár egyik provokatív gondolata nyújtja írásom alapját, illetve mert 2) a szöveg törzsét képező filmelemzések sokkal több teret engednek az asszociációs és kevesebbet a szociológiai gondolkodásnak, mintsem az mostanában megszokott.

Tanulmányom fókuszában az Enyedi-életmű eddig elkészült öt nagyjátékfilmjének (*Az én XX. századam*, *Bűvös vadász*, *Simon mágus*, *Testről és lélekről*, *A feleségem története*) férfi és női szereplői állnak. A megközelítés apropóját az adja, hogy meglátásom szerint, míg a női rendezők esetében gyakran merül fel a női film címkéjének kérdése, azaz azon alkotások csoportjának vizsgálata, mely a női főszereplő előtt álló akadályok kiindulópontját abban látja, hogy a főszereplő nő², addig Enyedi eddigi életművének szinte minden darabjának középpontjában egy rendkívül markánsan megrajzolt férfi karakter áll.

Mivel az Enyedi-életmű esetében gyakran merülnek fel a mágikus realizmus, az univerzalizmus, a holisztikuság, illetve a szimbolizmus fogalmi, meggyőződéses, hogy a férfi karaktereknek biztosított kitüntetett figyelem okára releváns magyarázat adható, ha a szimbólumokra és mítoszokra oly nagy hangsúlyt fektető jungiánus pszichológia inspirálta módszertannal élünk. Ebből kifolyólag tanulmányom alapját Jordan Peterson kanadai klinikai szakpszichológus azon jungiánus alapokon nyugvó, ám rendkívül megosztó felfogása adja, miszerint a rendet a férfi, a káoszt pedig a nő szimbolizálja. Annak érdekében, hogy tanulmányom kiindulópontját ne egy sokak által légből kapottnak tartott állítás adja, mindenekelőtt azt érdemes megvizsgálni, hogy pszichológiai szinten milyen különbségek figyelhetők meg férfiak és nők között. Ennek érdekében két, a témában kifejezett fontosságú pszichológiai felmérést, illetve kutatást is ismertetek. Ugyanakkor Peterson felfogásának jelentős árnyalását és felülvizsgálatát Joseph Campbell – akire Jung ugyancsak nagy hatást gyakorolt – összehasonlító mitológiai kutatásai nyomán az istennő-ábrázolás témájában tartott előadásainak összefoglaló gyűjteménye szolgáltatja. Az ezen szövegek által felrajzolható keretrendszer bemutatását követően kronológus rendben elemzem Enyedi Ildikó nagyjátékfilmjeit.

1 Gelencsér Gábor: A fény százada?! *Filmkultúra* 25 (1989) no. 5. p. 60.

2 Neale, Steve: A melodráma és a női film. (trans. Hagen Péter) *Metropolis* 16 (2012) no. 3. pp. 47–48.

Segédegyenesek

A következő részben bemutatom a négy szöveget, melyek megteremtik az alapot a később olvasható filmelemzésekhez. Először a Sandra Bem amerikai pszichológus által végzett kutatás eredményeit ismertetem, mely a társadalmi elvárásokat szem előtt tartva határozta meg a férfiakra, illetve a nőkre leginkább jellemző tulajdonságokat. Ezt követi Helen Fisher, amerikai antropológus, neurológiai kutatások eredményeire támaszkodó személyiségtesztjének összefoglalója. Majd Jordan B. Peterson, az evolúciós és a jungiánus pszichológia által befolyásolt megosztó, ugyanakkor elgondolkodtató értelmezése következik a férfiség és nőiség szimbolizmusáról. A filmelemzéseket megelőző utolsó szöveg pedig Joseph Campbell amerikai irodalmár és mitológiai kutató, elsősorban a történelem kezdeti időszakára datálható régészeti leletekre, rítusokra és kultúrákra, a korai istennőkultuszokra vonatkoztatható komparatív elemzéseit vázolja fel.

A Bem-féle nemi szerepekre vonatkozó kérdőív (Bem Sex-Role Inventory, BSRI) egy személyi maszkulinitás- és femininitásmértékének meghatározását célzó felmérés, amelyet Sandra Bem amerikai pszichológus publikált 1974-ben.³ Bem eredetileg az androgün személyiség felmérésére dolgozta ki a tesztet azon megfigyeléséből kiindulva, hogy egy egyén egyszerre hordozhat maszkulin és feminin tulajdonságokat. A pszichológus tehát nem két egymást kizáró, hanem két független kategóriaként fogja fel a fenti fogalmakat.

A kérdőív létrehozásához Bem kezdetben egy négyszáz tételből álló listát állított össze, melyből kétszáz sztereotip módon maszkulin vagy feminin, kétszáz pedig látszólag nemileg semleges tulajdonságokból áll. Bem a lista elemeit a Stanford Egyetem diákjaival értékeltette az alapján, hogy az egyes tulajdonságok társadalmilag mennyire kívánatosak a férfiakra, illetve a nőkre vonatkoztatva. Azon személyiségbeli vonások, melyeket jóval kívánatosabbnak ítélték, mint az ellenkező nemnél, az ítélet fényében beke-

rültek a femininitást vagy a maszkulinitást jelző mérlegbe. A kérdőív végleges formája húsz feminin (*gyengéd, vidám, gyermeki, együttérző, nem használ durva szavakat, hajlik a fájó érzelmek csillapítására, feminin, hízog, gyengéd, hiszékeny, szereti a gyerekeket, hűséges, mások szükségleteire érzékeny, félénk, lágybeszédű, rokonszenvező, gondoskodó [tender], megértő, szívélyes, engedékeny*), húsz maszkulin (*vezetőként viselkedik, agresszív, ambiciózus, analitikus, asszertív, sportos, kompetitív, meggyőződését megvédő, domináns, erőteljes, vezetői képességekkel rendelkezik, független, individualista, könnyen döntést hoz, maszkulin, önellátó, önálló, erős személyiség, állásfoglalásra hajlandó, kockázatvállalásra hajlandó*) és húsz semleges (*segítőképző, rapszodikus, lelkiismeretes, színpadias, boldog, kiszámíthatatlan, megbízható, féltékeny, őszinte, tartózkodó, nyílt, öntelt, rokonszenves, ünnepléses, barátságos, nem hatékony, alkalmazkodó, rendszeretlen, tapintatos, hagyományos*) tulajdonságot tartalmaz.⁴

A kérdőív kitöltőinek egy hétpontos Likert-skálán kell jelezniük, hogy az adott tulajdonság mennyire jellemzi a személyiségüket. A maszkulinitást jelző pontszámot a maszkulinitáshoz, a femininitást jelző pontszámot pedig a femininitáshoz társított tételekre adott válaszok átlaga adja ki. A felmérés jellegéből adódóan előfordulhat, hogy a résztvevő maszkulinitást és femininitást jelző értékei megegyeznek. A kérdőív ilyesformán négy kategóriát különböztet meg: maszkulin, feminin, differenciálatlan (egyaránt alacsony maszkulin és feminin érték) és androgün (egyaránt magas maszkulin és feminin érték).⁵ A BSRI-t érő kritikák ellenére a kérdőívre a mai napig érvényes szociálpszichológiai felmérésként tekintenek.

A férfiak és nők közötti karakterbeli különbségek feltérképezéséhez további jó kiindulópontul szolgálhat a Helen E. Fisher amerikai antropológus által összeállított és neurológiai kutatásokkal alátámasztott személyiségteszt, a Fisher-féle temperamentum-kérdőív (Fisher Temperament Inventory, FTI).

Fisher eredetileg egy amerikai randioldal felkérését követően fejlesztette ki a kérdőívet. Azon feltételezésből

3 Davis, Shannon N: Bem Sex-Role Inventory. In: *Britannica*. <https://www.britannica.com/science/Bem-Sex-Role-Inventory> (utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)

4 Ferrer-Pérez, Victoria – Bosch-Fiol, Esperanza: The measure of the masculinity–femininity construct today: Some reflections on the case of the Bem Sex Role Inventory. *Revista de Psicología Social* 29 (2014) no. 1. pp. 180–207.

5 Open Sex Role Inventory. *Savy Statistics*. 2019.05.05. <http://savystatistics.com/open-sex-role-inventory/> (utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)

indult ki, hogy bizonyos viselkedési formák adott csoportjai az agy konkrét, személyiséget befolyásoló rendszereihez társíthatók. Véleménye szerint az egyén személyiségének meghatározásában a dopamin-, a szerotonin-, a tesztoszteron- és az ösztrogénrendszernek van a legnagyobb szerepe. Így tehát négy személyiség/temperamentumtípust különböztet meg, melyek mindegyike egy adott rendszer biológiai sajátosságainak megnyilvánulásaként fogható fel. A kérdőívet magát kategóriánként tizennégy, azaz összesen ötvenhat állítás alkotja, melyeket a kitöltő egy négyfokozatú skálán (nagyon nem értek egyet, nem értek egyet, egyetértek, nagyon egyetértek) kell, hogy értékeljen. A teszt kitöltése után a résztvevő csoportonként százalékra lebontva kapja meg az eredményt, amelyekből Fisher a két legmagasabb százalékarányt elérő (primer és szekunder) személyiségípust tart meghatározónak.⁶ Hipotézisét alátámasztandó Fisher és kollégái neurológiai vizsgálatokkal párosították a kérdőív adta eredményeket. Fisher a négy csoportot a releváns pszichológiai szakirodalmat felhasználva a következőként nevezte el: 1) kíváncsi/energetikus (dopamin), 2) óvatos/szociális normáknak eleget tevő (szerotonin), 3) elemző/eltökélt (tesztoszteron), 4) proszociális/együttérző (ösztrogén).⁷

A résztvevőket az FTI kitöltését követően fMRI-vizsgálatnak vetették alá, melynek során két képet mutattak az alanyoknak, egyet a romantikus partnerükről és egyet egy rendkívül hasonló semleges ismerőséről. A vizsgálatban részt vevőket arra kérték, hogy párjuk esetében gondoljanak egy romantikus (nem szexuális), az ismerős személy kapcsán pedig egy semleges szcenárióra. A képek levetítése után továbbra is a gépben tartózkodva kellett a stimulus által keltett érzelmek intenzitását értékelniük. Végül egy posztstken interjúra is sor került.⁸ „Az fMRI-vizsgálatok célkitűzése a négy FTI által mért temperamentumdimenzió bármelyikéhez társított idegi terület és rendszer

beazonosítása volt szerelmes emberek esetében. További célkitűzés volt azon hipotézis ellenőrzése, miszerint ezen négy temperamentumdimenzió társítható a dopamin/norepinefin, szerotonin, tesztoszteron és ösztrogén/oxitocin agyra gyakorolt hatásaival. Az eredmények kimutatták, hogy az FTI által mért mind a négy kategóriában elért eredmények korreláltak néhány előre megjósolt agyi területeken mért aktivitással.”⁹

Jelen tanulmány célkitűzését figyelembe véve csak azokra az eredményekre térek ki, amelyek az elsődleges nemi hormonokhoz, azaz a tesztoszteronhoz (elemző/eltökélt) és az ösztrogénhez (proszociális/együttérző) köthetők. Fisherék tanulmánya rámutat, hogy az FTI elemző/eltökélt skáláján elért pontszámok korreláltak a nyakszirti lebeny elsődleges területein mért aktivitással. Az agy ezen területének egésze a látást szolgálja. Fisherék külön kiemelik, hogy „az endogén tesztoszteron a vizuális részletekre való fokozott figyelemmel társul”, és több tanulmányra hivatkozva mutatnak rá, hogy az agy ezen területén mért aktivitás tekintetében egyértelmű különbségek figyelhetők meg a nemek között. Fisherék eredményei alapján a matematikai és térbeli gondolkodásért felelős fali lebeny (melynek kapcsán korábbi tanulmányok szintén a nemek közötti anatómiai eltéréseket figyeltek meg) bizonyos területei kapcsolatba hozhatók az elemző/eltökélt skálán elért pontszámokkal. A fokozott térbeli észlelés és matematikai készségek ugyancsak kapcsolatba hozhatók az endogén tesztoszteronnal.¹⁰

Ami a proszociális/együttérző temperamentumot illeti, Fisherék az ezen a skálán elért eredményeket az agy inferior frontal gyrus (IFG) és a fusiform gyrus területein mért aktivitással társították. „Ezen területek a tükkörneuronokkal és az empátiával hozhatók kapcsolatba. Az empátiát rendszeresen az ösztrogénaktivitáshoz kötik. Továbbá, ezeken a területeken néha közvetlenül az ösztrogénszinthez kapcsolódó nemi különbségeket figyeltek meg.”¹¹ Az egyik,

6 Helen Fisher's Personality. *The Anatomy of Love*. <https://theanatomyoflove.com/relationship-quizzes/helen-fishers-personality-test/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 09. 04.)

7 Acevedo, Bianca – Brown, Lucy L. – Fisher, Helen E.: Neural Correlates of Four Broad Temperament Dimensions: Testing Predictions for a Novel Construct of Personality. *PLOS ONE* 8 (2013) no. 11. p. 1. <https://helenfisher.com/neural-correlates-of-four-broad-temperament-dimensions-testing-predictions-for-a-novel-construct-of-personality/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 03.)

8 *ibid.* p. 2.

9 *ibid.* p. 4. (Itt és a továbbiakban, ha másként nem jelezem, a fordítás a sajátom – Gy-D.M.)

10 *ibid.* p. 6.

11 *ibid.*

Fisherék által hivatkozott kutatás eredményei arra mutatnak például rá, hogy nők esetében a szürkeállomány térfogata nagyobb, mint a férfiaknál, valamint hogy a vizsgált nők nagyobb együttműködési készséget mutattak, mint a férfiak.¹²

Mindezt a szélesebb közönség számára ingyenesen elérhető teszt ismertetőjében Fisher úgy foglalja össze, hogy a tesztoszteronrendszerre jellemző tulajdonságokat kifejező személyek többnyire analitikusak, logikusak, direkttek, döntőképesekek, szkeptikusak, keményfejúek, érzelmileg visszafogottak, rangorientáltak, kompetitívek, kísérletezők. Azon egyének pedig akikben az ösztrogénrendszer tulajdonságai nyilvánulnak meg, szintetizálók, holisztikusak, hosszú távú és ötletes gondolkodók, intuitívak, éleslátók, bizakodók, együttérzők, gondoskodók.¹³

Jordan B. Peterson klinikai szakpszichológus egyik rendkívül megosztó állítása szerint a férfi a rendet (ismert), a nő pedig a káoszt (ismeretlen) szimbolizálja. Peterson szerint ennek elsődleges oka nem más, mint hogy amikor férfiről és nőről, szülőről és gyerekről van szó, az emberiséget megelőző kategóriákról beszélünk. A férfi és nő az evolúció során az emberi észlelés megkerülhetetlen „természetes kategóriái” lettek. Ehhez jön hozzá az a tény, hogy az „agyunk a velejéig szociális »társas agy«.”¹⁴

„Az évezredek során az agykapacitásunk nőtt, és kíváncsiságra tettünk szert, egyre többet tudtunk meg és akarunk megtudni a világ természetéről (...). Ám az agyunk régóta koncentrálni másokra. Ezért úgy tűnik, hogy az ismeretlen, kaotikus, nem emberi világot először a szociális agyunk alkotta kategóriákon keresztül kezdtük felfogni. (...) Elménk sokkal öregebb az emberiségnél. A kategóriáink sokkal öregebbek a fajunknál. A legalapvetőbb kategóriáink – mely (sic!) bizonyos értelemben a szexuális aktussal egyidős – a nemi kategória: férfi és nő. Fogtuk ennek a strukturált, kreatív ellentétpárnak az ősi tudását, és mindent ezen a lencsén

keresztül kezdtük értelmezni.”¹⁵ Peterson felfogása szerint a rend és káosz éppoly természetes kategóriák – ha nem alapvetőbbek –, mint a férfi és nő. Amint írja: „a káosz és a rend fundamentális valósága minden élőlényre igaz, nemcsak ránk. Az élőlények mindig olyan helyen élnek, amit uralnak, olyan dolgokkal körülveve és olyan helyzetekbe keveredve, amelyek sebezhetővé teszik őket.”¹⁶ Ebből nem más következik, mint hogy mind a káosz, mind a rend előjel nélküli kategóriák. Számára a túlzott rend éppoly pusztító tud lenni, mint a kontroll nélküli káosz. Mindez azonban fordítva is igaz, felfogása szerint ugyanis a kiegyensúlyozott és virágzó élethez a káoszra is szükségünk van. A káosz számára nem szükséges rossz, ahogy a rend sem a mindenkori válasz – a megoldás a harmónia.

Arra, hogy miért épp a nőhöz társítandó a káosz, egyértelmű választ ad: „Részben azért, mert minden, amit ismerünk, eredetileg az ismeretlenből született, ahogy minden élőlény anyától születik.”¹⁷ Arra a kérdésre azonban, hogy a rendet miért a férfi szimbolizálja, már Peterson is nehezen találja a választ. „Talán azért – írja –, mert az emberi társadalom eredeti hierarchikus szerkezete maszkulin, akárcsak a többi állat esetében, beleértve a csimpánzokat, amelyek genetikailag, és (vitathatóan) a viselkedésükben a legközelebb állnak hozzánk.”¹⁸ Ez az elgondolás¹⁹ talán még nem nevezhető biologizmusnak, de kétségtelenül megkérdőjelezhető, ugyanis, amint látni fogjuk, Joseph Campbell is rámutat, az egykori eltérő emberi társadalmak és kultúrák szerkezetére nemegyszer épphogy a feminitás volt a jellemző.

Joseph Campbell kultúrtörténeti szempontból jóval korábbiól kezdi a férfiasság és nőiesség szimbolikájának felfejtését, mint Peterson. Az istennőkről tartott különböző előadásából összeállított könyv²⁰ az őskortól egészen a romantikáig követi nyomon a női istenképek alakulását. Az emberek az őskortól egészen az újkőkorig vadászó-gyűj-

12 ibid.

13 Helen Fisher: Personality. <https://helenfisher.com/personality/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 09. 11.)

14 Peterson, Jordan B.: *12 szabály az élethez*. (trans. Horváth M. Zsanett) Budapest: XXI. Század Kiadó, 2018. pp. 74–80., 75.

15 ibid. pp. 75–76.

16 ibid. p. 79.

17 ibid. p. 76.

18 ibid.

19 Az idézet elején álló „talán” rendkívül fontos.

20 Campbell, Joseph: *Goddesses – Mysteries of the Feminine Divine*. Novato, California: New World Library, 2013.

tögető életmódot folytató kisebb ösközösségeket alkottak. Életmódjuk szoros kapcsolatban állt kultúrájukkal: szokásaikkal, hiedelmeikkel, rituáléikkal, művészetükkel. A növények és állatok háziasítása előtti időkben ezen közösségek rendkívül ki voltak téve a természeti körülményeknek. Mivel a természet nem mindenütt ugyanolyan, hanem a bolygón való elhelyezkedés fényében változik, ugyanez mondható el a korai emberi kultúráról. Bizonyos helyeken a vadászat és az állatterelés volt az élelem elsődleges beszerzési módja, máshol a bogyók, növények, gombák gyűjtögetése.²¹ Ennek fényében két világszemlélet vált meghatározóvá. A főként az északi féltekén jellemző vadásztörzsekben a maskulin erényekre tekintettek elsődlegesként, míg az egyenlítői övnél az individuális teljesítmény magasztalása nem volt jellemző, hiszen bárki képes a termés leszedésére. Ennek következtében a vadászközösség mitológiai férfi, míg a gyűjtögetőké nőorientáltak.²² Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ezekben a közösségekben a nőiség jelentéktelen lett volna, épp ellenkezőleg. Ezen hosszú időszak során a nő a szüléssel és a neveléssel (ahogy a férfi a bátorsággal és a gyilkolással) elválaszthatatlanul összekapcsolódott, a természet mint nő képzelete is ebből a megfeleltetésből ered. A természet, akár a nő, életet ad, s így a nő volt az első *imádottság*.²³

Erre a régészeti leletekből is következtetni lehet. A legismertebb ilyen leletek talán azon Vénusz-szobrocskák, amelyeket ezen közösségek menedékeinek, alvóhelyeinek környékén találtak. Ezen szobrocskákra három dolog jellemző: arc nélküliek, meztelenek és nagy hangsúlyt kapnak a mellék és a nemi szerv. A nemi jelleg kihangsúlyozása a szülés és táplálás (gondozás) metaforája. Az arc hiánya a rejtély, a titok megjelenítése. A meztelenség pedig nem más, mint a nő önmagában, „*saját természetében*” történő ábrázolása. Ez utóbbi tanulmányom szempontjából kifejezetten fontos, hiszen ezzel szemben a férfiakat felruházva és/vagy sámánmaszkban, cselekvés közben ábrázolták. A férfi ilyen ábrázolása pedig társadalmi szereppel ruházza fel alakját.²⁴

Campbell egy kevésbé ismert jelenségre is kitér. Ezen társadalmakban a férfiak az elejtett vad vérét egy barlangba vitték, ahol felajánlották, mintegy visszaadták a természetnek. Ugyan nők a barlangba nem teheték be a lábukat, ezen a különleges helyen elvégzett gyakorlat szintén a nőiség és természet kapcsolatát hangsúlyozza, sőt azt bizonyos mértékben meg is haladja. A barlang már önmagában is a méhet és a szülőcsatornát idézi meg, a férfiak ide hozzák vissza az élethez szükséges energiát adó leölt állatot, hogy felajánlják a Földanyának. Ilyesformán a nő nemcsak az életért, de a halálért is felel. Azaz nemcsak az első (testi), de második (lelki, spirituális) születésünkért is felel.²⁵ Azaz a női a kapocs a világok között: élet és halál, ember és állat, társadalom és természet között.

Campbell egy rendkívül érdekes elemzésen keresztül ismerteti az istennőkultusz időszámításunk előtt 4–3. ezred közötti aranykorát, ami a földművelő társadalmakra volt jellemző. Ennek ismertetése meghaladja jelen tanulmány kereteit, ezért az elemzésem szempontjából ezen témát érintő legfontosabb történelmi eseményre, az istennőkultusz letörésére és következményeire térek ki.

Időszámításunk előtt nagyjából kétezer évvel a földművelő társadalmak területére elkezdtek beáramlani vadászterelő életmódot folytató indoeurópai és szemita népek, akik hozták magukkal férfiorientált mitológiájukat és társadalmi berendezkedésüket. Ezen népek szemében, akik istenségükre mint az e világin kívüli entitásra tekintettek, a helyi istennők veszélyt, démont testesítettek meg. Helyüket tehát Zeusz, Thor, Jahve (és még sokan mások) igyekeztek átvenni. Az idők során azonban ezen kultúrák egymásra rétegződtek, a maskulin istenségek lassan magukévá tették a helyi istennők jellemzőit, ami lehetővé tette az istennőkultusz részleges, átalakult formában történő visszatérését, felszínre emelkedését, többek között a nimfák, múzsák és moirák képében.²⁶

21 ibid. p. 3.

22 ibid. p. 4.

23 ibid. p. 8.

24 ibid. pp. 8–11.

25 ibid. pp. 5–6.

26 ibid. pp. 57–69.

	Feminin	Maszkulin
Fisher	szintetikus, holisztikus, hosszú távú és ötletes gondolkodó, intuitív, éleslátó, bizakodó, együttérző, gondoskodó	analitikus, logikus, direkt, döntőképes, szkeptikus, keményfejű, érzelmileg visszafogott, rangorientált, kompetitív, kísérletező
Bem	gyengéd, vidám, gyermeki, együttérző, nem használ durva szavakat, hajlik a fájó érzelmek csillapítására, feminin, hízelgő, gyengéd, hiszékeny, szereti a gyerekeket, hűséges, mások szükségleteire érzékeny, félénk, lágybeszédű, rokonszenvező, gondoskodó [tender], megértő, szívélyes, engedékeny	vezetőként viselkedik, agresszív, ambiciózus, analitikus, asszertív, sportos, kompetitív, meggyőződését megvédő, domináns, erőteljes, vezetői képességekkel rendelkezik, független, individualista, könnyen döntést hoz, maszkulin, önállót, önálló, erős személyiség, állásfoglalásra hajlandó, kockázatvállalásra hajlandó
Campbell	természet élet-halál szülés, nevelés múzsza	társadalom individualitás gyilkolás, bátorság cselekvés
Peterson	káosz / ismeretlen	rend / ismert

1. táblázat: A feminin és maszkulin kategóriáinak összehasonlító táblázata Fisher, Bem, Campbell és Peterson értelmezései szerint

Az én XX. századom (1989)

Enyedi férfi főszereplőinek vizsgálatakor két kérdést kell feltennünk. Először is elmondható-e az adott szereplőről, hogy a rendet reprezentálja, testesíti meg, jelöli? Amennyiben a válasz igen, mennyire stabil, kiegyensúlyozott az egyénisége, szilárd a pozíciója? Ezután pedig érdemes a film női főszereplőjéhez való viszonyát megvizsgálni.

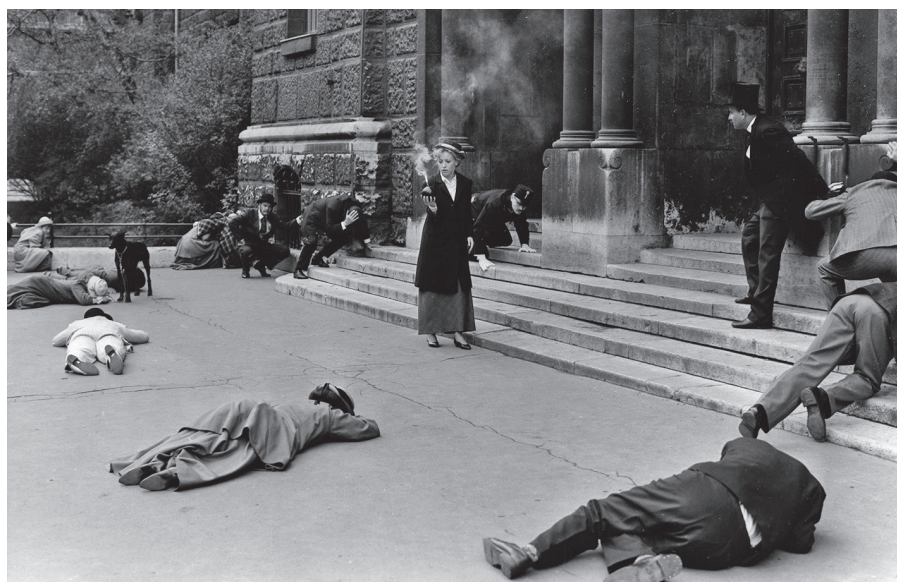
Mennyiben reprezentálja tehát Z., *Az én XX. századom* férfi főszereplője, a rendet? Enyedi későbbi nagyjátékfilmjeivel összevetve itt ez még visszafogottabb, de még így is kellő bizonyítékot lehet felmutatni amellett, hogy a rendet képviseli. Z. ugyanis nem több, mint a status quo egyszerű haszonélvezője. Nem arisztokrata államférfi és nem hivatását teljesítő rendőr, egyszerű polgár, aki sem a rend fenntartásában, sem annak megingatásában nem érdekelt. Ugyan azt nem igazán tudni, hogy mivel is foglalkozik²⁷, de megengedheti magának, hogy bejárja a világot, útja során szolgálatot alkalmazzon, hajóútra menjen, amelynek során magánkajútben szállhat meg, továbbá a kor legújabb technológiai vívmányait bemutató tudományos előadásokon vehet részt. Tudja, miként udvaroljon

egy nőnek, de az ellen sincs kifogása, ha a nő váratlanul felajánlja magát neki. Z. kétségkívül otthonosan mozog ebben a társadalmi, tudományos és kulturális változásokkal teli új században. Világismerete, tájékozódási képessége azonban megbomlani látszik az ikerpárral folytatott viszony tükrében. Amint Forgách András frappánsan rámutat: „Az ikerlétezés csúcspontja három ember érzéki találkozása egy szeretkezésben: a két lány ugyanis a történet más-más pontján lefekszik ugyanazzal a férfival. Így születik meg előttünk a film talán legmulatságosabb jelenete, amikor a félreértések csúcspontján, Z., a férfi azt hiszi, mindent ért, pedig éppen semmit sem ért. Vadászösztönei érthető okokból csődöt mondanak...”²⁸

Amennyire visszafogottan testesíti meg Z. a rendet, annyira erőteljesen ábrázolják a női karakterek az ismeretlent, a felforgató erőt, sőt *Az én XX. századom* esetében talán még a „káosz” kifejezést is használhatjuk. Az ikrek természete ugyan nem is különbözhetne jobban, de bizonyos értelemben mind a ketten veszélyforrásként tűnnek fel. Dóra a kor sztenderdjeihez mérten valóságos céda, nem hűséges feleség, még csak nem is hűséges szerető, aki promiszkuitására támaszkodva tartja fenn magát, épp

27 Minden bizonnyal dzsentri, azaz egy hanyatló/átalakuló rendszer során kialakuló osztály tagja.

28 Forgách András: A besorolhatatlan. In: Zalán Vince (ed.): *Magyar filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004. p. 268.



**Az én XX. századom
(Dorota Segda)**

olyan jól érzi magát abban a közegben, amelyben mozog, mint a férfiak, akiket elcsábít. Dóra ebben az értelemben a morális züllést és elvtelenséget testesíti meg. Nem úgy Lili, az elhivatott (?) szüfrasset, aki a Dóra által reprezentált nőkép ellenében és a társadalmi változás, a regnáló rend megbontása érdekében felforgató akciók végrehajtására is hajlandó. A kiismerhetetlen és/vagy ismeretlen ezen két formájában mártózik meg Z., amely aktus(ok) vezet(nek) dezorientáltságához.

Itt érdemes újra elővenni Forgách esszéjét, aki egy ponton Erdély Miklóst idézi: „Az iker-gondolathoz kívánczik rögtön egy mondat Erdély Miklós Ismétléseleméleti téziseiből, 1973-ból, a 10. pont: »Az emberi duplikátum, az ikrek létezése lehangoló nonszensz, az individuális tudat számára metafizikai botrány, mert a véletlenszerűség érzetét fokozza.«²⁹ Az „individuális tudat számára metafizikai botrány”, akárcsak a maszkulin orientációjú mitológiák számára az istennőkultusz.

Ezen sajátos „érzéki” háromszögben azonban nemcsak az ikerlét telítődik jelentéssel, éppolyan fontos az ikerpár mint ellentétpár. Amint Joseph Campbell rámutat az ellentétpárok különös jelentőséggel bírnak az ősi kultúrák

szimbolizmusában. Egy példájában említi, hogy az embernek két egymással szembeálló párdúc (hím és nőstény) között kell áthaladnia, hogy elérjen az istennőhöz. Az istennő tehát ebben az esetben az ellentétpáron túli világot szimbolizálja. Meg kell haladnunk tehát a dualista gondolkozást annak érdekében, hogy újjá születhessünk, és egy teljesebb életet élhessünk. „Az ellentétekről való tudásunk miatt űzettünk ki az édenkertből” – írja.³⁰ Enyedi filmjében nem a nemiség, hanem a lényük közti meghaladhatatlan különbség révén válik Dóra és Lili szimbolikusan is ellentétpárrá. Ennek fényében *Az én XX. századomban* egy olyan történet látszik kibontakozni, amely Z., a férfi, azaz az addig „ismert”, a társadalmi „rend(szer)” átalakulását, meghaladását, emberibbé válását szimbolizálja.

Mindez nem marad meg a fabula értelmezésének szintjén, a csodadramaturgia alkalmazása révén az „ismert”, a kiszámítható meghaladása a filmformában is megnyilatkozik: „De az igazság szerint a film minden egyes mozzanata ilyen »csoda«-ötletre épül (...), arra, ahogyan a véletlen, a váratlan, a mehökkentő, a meglepetésszerű, a szabálytalan – mintegy a predeterminált, konvencionális sors ellenében – formai elvvé lesz.”³¹

29 ibid. p. 272.

30 Campbell: *Goddesses*. pp. 26–28.

31 ibid. p. 276. (kiemelések az eredeti szövegben – Gy. D. M.) Az idézetben felsorolt jelzők a megelőző fejezetben található összefoglaló táblázat fényében feminin „tulajdonságokként” hatnak.

A múlt rendjének meghaladása a film költői zárlatában konkretizálódik. A tér és identitás tekintetében is dezorientáló, a véletlenszerűség érzetét fokozó „metafizikai botrány” képi megfelelőjeként feltűnő tükörteremből kilépve Enyedi kamerája az ismert társadalmi szintereket maga mögött hagyva, nyílt vízen hajózik tovább az ismeretlenbe. Így Z. az ikerpárral való – számára nem tudatosult – kapcsolatának története, amennyiben azt egy másik létmodalitás kapuját őrző ellentétpáron áthaladásnak fogjuk fel, az archetipikus záróképpel megerősítve egy új időszámítás kezdetét, a rend(szer)változás(á)t sejteti.

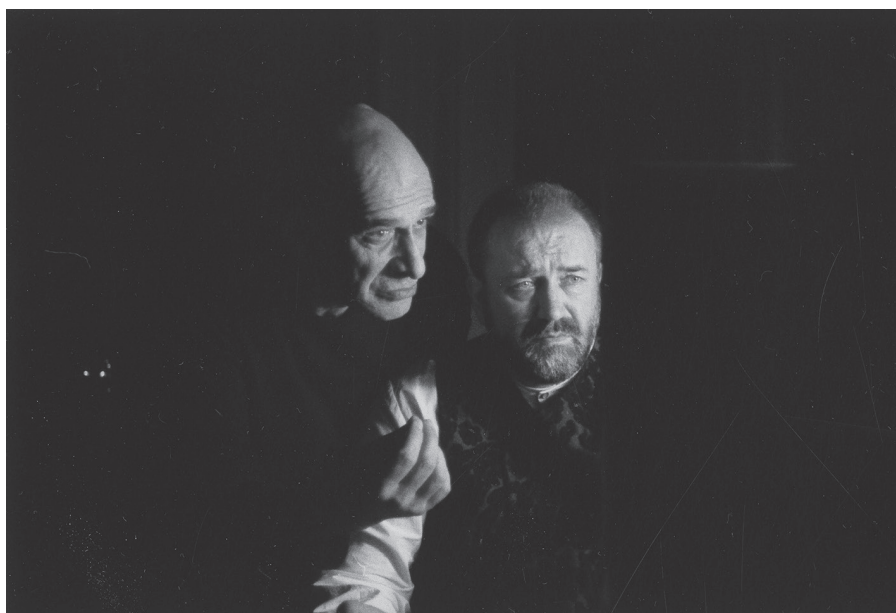
Bűvös vadász (1994)

A *Bűvös vadász* esetében már korántsem olyan „könnyen megfújható” a feminin szerepe, mint *Az én XX. századom* esetében, de kezdjük először a maskulin aspektussal, a férfi jelölővel. Ahogy Enyedi első nagyjátékfilmjében a női, úgy a másodikban a férfiaspektus sokszorozódik. Egyrészt van a férj, Max, aki hivatását tekintve rendőr, mesterlövész, és a szüzsé nyújtotta információk alapján bátran feltételezhetjük, hogy a családban ő az egyedüli kereső személy. Max az expozícióban fatális hibát vét bevetés közben, a megcélzott bűnöző helyett a túszt találja el, ami a munkájába is kerülhet. A férj potenciavesztése így bizonyos fajta egzisztenciális veszélyt hordoz magában. Részben ezért, a rend fenntartása érdekében Max eladja magát az Ördögnek. Másrészt ott van az orosz sztárszakkozó, Maxim, akinek férfiasága sokkal magától értetődőbbnek látszik, mint Maxé. Öltözéke, járása, karaktere egy sokkal klasszikusabb férfiképet idéz, amire foglalkozása csak ráerősít. Maxim nagyobb presztízzsel rendelkezik, mint Max. A sakknagyemester mindig a figyelem középpontjában áll. Egyrészt tömegek figyelik játékát, másrészt tudtán kívül a rendőrség Max személyében testőrt rendel mellé egy esetleges merényletet megelőzendő. Ezzel szemben Max a megfigyelő, akinek szűkös, sötét helyeken rejtőzködve kell szemmel tartania áldozatát vagy védencét. Paradox módon amíg Maxim a tágas, jól megfigyelhető terekben sorra diadalmaskodik, legyen szó sakkjátszmá(k)ról vagy udvarlásról, addig Max a sötétben megbújva veszti el végleg az irányítást karrierje és magánélete felett.

A *Bűvös vadászban* nincs arra utaló jel, hogy a nő (Max felesége, Éva) a káosz vagy a veszély manifesztációja lenne. Ha valamivel, akkor sokkal inkább az otthonnal, a családi fészekkel kapcsolható össze. „[E]z az otthon tökéletes, és a vacsora is, és az odatett, felbontott és visszadugaszolt bor is: rend, szépség és nyugalom, maga az idill uralkodik” – írja Forgách, majd lábjegyzetben hozzáfűzi: „Némileg annak az újeurópai metafizikai giccsnek a stílusában, amelyik Kieslowski és Almodovar (sic!) kései filmjeire is jellemző. Ez egyrészt a világ fenyegetettségét ábrázolja ellenpontként az idill, a széttört idill révén, részben viszont a polgári világ dekadenciába hajló narcizmusa (sic!) is benne van: így élünk, ezen a szinten.”³² Ugyan érvelhetnénk amellett, hogy ezáltal közvetett módon Éva a bomlás sajátos perszónifikációja, de talán érdemesebb elhagyni ezt a gondolatot és egy másik, szimbolikus szemszögből megközelíteni a karakterét.

Amint arra Joseph Campbell rámutatott, szimbolikusan a nőre mint mediátorra, a két világot összekötő kapcsolra is lehet tekinteni. Miként nyilvánul ez meg a *Bűvös vadászban*? Éva nemcsak Max és Maxim kommunikációját teszi lehetővé, amikor a film végéhez közeledve tolmácsol kettejük között, de a néző szeme elé táruló történet is vele kezdődik. Légópincében ő vázolja a mese alapját, az általa kreált féregjárat(ok)nak köszönhetően válik lehetségessé a két univerzum közti utazás, kommunikáció – a történetet hallgató gyermek pedig csak él a lehetőséggel. Azaz az anya és a gyerek személyében a film rétegzett világán belül bizonyos mértékben a film elvont fabulája (az Ördögről szóló mese) és komplex (asszociatív) szüzséje közti viszony inkarnációja történik meg. A közép-, illetve modern kori eseménysor röviddel a mesélés megkezdése után az anya elszakadó gyöngysorával kezdődik, vagyis a film cselekményvilágára úgy is lehet tekinteni, mint a gyerek képzelete által szült asszociációk manifesztációjára. Ilyesformán, a feminin erő – *Az én XX. századom*hoz hasonlóan – a film szervezőelvét alkotja, a gyermeki asszociációs logikával kiegészülve. Emellett Éva a két férfi között is közvetít, nemcsak szóban, hanem pusztán jelenlétével is. Éva a közös pont, ő az, akin keresztül megmutatkozik Max gyengesége és Maxim ereje. Az ő közbenjárásának köszönhetően szűnik meg a megfigyelt és a megfigyelő polaritása, és válik lehetővé, hogy Max

32 Forgách: A besorolhatatlan. p. 279.



Simon mágus
(Halász Péter, Andorai Péter)

és Maxim egy teret foglalhasson el. Ennek, nem pedig a véletlennek, köszönhető, hogy Max jókor van jó helyen, hogy meg tudja menteni a sakkozót a haláltól. Max újra cselekvővé válik (egy jól látható nyilvános térben), sikeresen elvégzi munkáját, azaz erősebb férfivé válik a film végére.

Rejtély számomra, hogy miként is értelmezendő a film utolsó szekvenciája, melyben a Max által kilőtt utolsó varázstöltény az Ördög irányításával Éva felé tart, ám amit a végzetes találat előtt a gyerek állít meg. Valóságos csoda ez, amelyet nem tudok máshogy magyarázni, minthogy ezen a ponton az eddig mesét hallgató gyerek nemet mond a történet szövéseire, és közbeavatkozik – az anyai narráció megtagadásával pedig a gyermeki asszociáció, azaz a film is véget ér. A film vége ezek szerint két szinten, a történet- és a szüzsészöveg szintjén is nemet mond a passzivitásra. Ebben a lázadásban, ha nem is egy optimista, de mindenképpen bizalommal teli és nyugalomra intő jövőképet vélek felfedezni, amennyiben a mesére csak addig volt szükség, ameddig Max visszanyerte a méltóságát. Amennyiben a film férfi szereplőjét mint a társadalmi rend(szer) szimbólumát értelmezzük, ezen filmvégi állásfoglalás egyedi pozícióba helyezi a *Bűvös vadászt*, hiszen készülése korának filmművészetét sokkal inkább a nosztalgikus, illetve az apokaliptikus szemlélet jellemezte.

Simon mágus (1999)

Egy tudományos hitelességre törekvő szövegnek vállalnia kell, hogy bizonyos esetekben nem, vagy csak nehezen tartható az az elképzelés, amit alá kíván támasztani. Ezen a ponton tehát fontos leszögezni, hogy Enyedi 1999-es *Simon mágusa* esetében csak jóval gyengébb és absztraktabb érveket tudok hipotézisem alátámasztására felvonultatni.

A *Simon mágus*ban ugyanúgy jelen van az a fajta dualizmuson alapuló gondolkodás, amely az előző két filmet is jellemezte, sőt mi több, a *Bűvös vadász*hoz hasonlóan, itt is két férfi személyében jelentkezik az ellentétpár. Amiben viszont különbözik az 1994-es filmtől, az az, hogy amíg ott mindkét férfi valamilyen módon a rend(sze)r(t) reprezentálta, addig itt csak az egyik ilyen. Tévedés lenne azt állítani, hogy Simon bármilyen módon a Rend(szer) megtestesítője, nem így Péter.

Péter jól láthatóan élvezi a képességének köszönhető társadalmi státuszt; az anyagi jólétet, az azzal járó luxust, a rajongókat és a média figyelmét. Simon mindennek a szöges ellentéte. Péter egy Bentley-n furikáztatja magát, Simon inkább sétál, Péter egy előkelő apartman ablakában jógázik, Simon ezzel szemben egy olcsó hotelszoba erkélyén cigarettázik, de még erre a szobára sem lenne szüksége, nyugodtan alszik el Péter kanapáján vagy akár az utcán; továbbá Péter úgy úszik a kamerák és mikrofo-

nok tengerében, mint hal a vízben, Simon viszont inkább vagy be sem megy az épületbe, ahol a riporterek rá várnak, vagy a hátsó ajtót választja. A kettejük közti ellenét a képességeikben is megmutatkozik. Simon „képessége nem szerzett, hanem egyszerűen létezik, van. Ezzel szemben Péternél mindez valószínűleg tanult, és van benne egy kis szélhámoskodás is.”³³ Azaz Simon egy természetes empátikus, Péter pedig egy szociális és performatív lény. Simon a kezdetektől önmaga, Péter azonban egy tanult szerepet játszik, amivel visszafordíthatatlanul azonosult. Ez alapján amellet is lehetne érvelni, hogy campbelli értelemben a filmben Simon a feminin megtestesítője Péter maskulin-jával szemben.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a nőnek, Jeanne-nak ne jutna központi szerep, sőt a film legnagyobb talányának megfejtéséhez az ő karakterén keresztül vezet az út. Itt elsősorban Kornis Mihály a film utolsó két percének elbeszélői következtetlenségét megfogalmazó kritikájára gondolok. Kornis jogosan veti fel, hogy ha Simon kiásásakor a mágust holtan találták, akkor a rendőrségnek a holttestet el kellett volna szállítania a helyszínről, nem pedig visszatemetni, ám ha a kiásásakor már nincs a gödörben, akkor a sajtónak ujjongania kéne a sikeres mutatvány láttán. „Ha pedig ez így van, miért mozog a föld a negyedik nap éjszaka a síron [...] ?”³⁴ A szekvenca ábrázolása valóban zavaros, ezen nincs mit tagadni, ám koránt sincs szó kibékíthetetlen ellentétéről. A kiásás pillanatában a média képviselőin és az orvosokon kívül mindössze egy rendőr van jelen, a fiatal, fekete rendőr, aki elkötelezett híve Simonnak, és akitől maga is tanulni akart. A fiatal rendőr miután elolvasta Simon nyilatkozatát és szétoszlatta a tömeget, maga lapátolja vissza a földet. Ebben az értelemben nem a holttest visszatemetése a kérdéses, hanem az, hogy a média miként számol be a történetekről, arról, hogy Simon valóban meghalt-e. Simon a sírban van, ezért mozdul meg a föld. Amint láthattuk, Simon nem szereti a figyelmet, képtelen megjátszani magát, képtelen a társadalmiság maszkját viselni. Míg Péter a kamerák előtt szenved és smúzol, addig ő inkább meghal, mert az a természetes, annak kisebb a hírértéke. Ugyanebből következik, hogy nem azért támad

fel harmadnapon, mert bizonyítani akarja, hogy jobb Péternél, hanem azért, mert „megbeszél” találkozója van Jeanne-nal.

Jeanne és Simon kapcsolata is ezt a társadalmon kívüli, maskoktól megfosztott, természetes létet hangsúlyozza. Amint arra Forgách rámutat: „A Simon mágusban [...] van viszont egy olyan nyelven kívüli találkozás, Andorai és Julie Delarme találkozója és beszélgetése egy párizsi kávéházban, amelynek révén, a fogalmakon és szavakon kívüli világ dimenziója, és egy teljesen ártatlan látószög megeremlödik. Andorai – azaz Simon, aki nem tud franciául – ebben a finoman végigvitt jelenetben csak igennel és nemmel válaszol, korántsem mindig »helyesen«, de ennek nincs jelentősége. [...] A gyilkosság helyszínén álló hatalmas növény »hallgatása« (illetve megszólalása), és Andorai hallgatagsága az egyik lehetséges rím, erre a fogalmakon kívüli érintkezésre. Két lény találkozik: erről szól a jelenet.”³⁵ Ezen aktus miatt tér vissza a halálból Simon. Jeanne a megtestesítője annak, ami igazán fontos, a társadalmi színjátékot feladó valódi jelenlétnek. Mindez a film utolsó beállításában is megfogalmazódik, amikor a feltámadott Simon jelenlétére Jeanne közelijéből következtethetünk. Enyedi nem használja a filmnyelv bevett eszközeit, a beállítás–ellenbeállítás vagy a képen kívüli hangot; nem kommunikál a nézővel, Simon jelenléte mégis érezhető. A híres parafenomén eltűnt, a szerep véget ért, és így a létezés egy emelkedettebb formájára nyílik lehetőség. Harmadszorra is: a film vége valami újnak a kezdete.

Ahogy fentebb említettem, a *Simon mágus* valamelyest kikezdi a tanulmány tézisét, amennyiben a film férfi főszereplője a tanulmány eleji kontextualizáló szövegek fényében feminin(ebb)nek tűnik. Mindazonáltal a korai Enyedi-életműbe is szervesen illeszkedik, ha a férfira mint a társadalmi rend szimbólumára tekintünk, hiszen *Az én XX. századom* új időszámítást sejtető zárata és a *Büvös vadász* talpra álló családapája után a halálból visszatért mágus természetes személyében egy, a bűneitől megszabadulóban lévő, a megváltás felé igyekvő társadalom reménye is megcsillan. A látszólagos ellentmondás feloldása Simon és Péter metafizikai megmérettetésében található. Ugyan Simon ragaszkodik hozzá, hogy nem versenyről van szó,

33 ibid. p. 280.

34 Kornis Mihály: Pont éppen soha. *Filmvilág* 42 (1999) no. 10. p. 11.

35 Forgách: A besorolhatatlan. p. 278.

Péter mégis alulmarad, ha másért nem, a saját maga felé támasztott elvárásaival szemben. Simon „győzelme” (már maga a tény, hogy tovább marad a földben, mint Péter) megkérdőjelezi Péter kompetenciáját. Kettejük megméretetésének kimenetelére tehát úgy is lehet tekinteni, mint a „természetes” társadalmi rend felülkerekedésére az alsóság felett.

Testről és lélekről (2017)

Mennyiben feleltethető meg a férfiszerep az ismert tartományával, a renddel, a társadalomorientált gondolkodással a *Testről és lélekről* esetében? Az én XX. századomban Z. az aranykorát élő patriarchátus képviselője, a *Bűvös vadász* Maxja és Maximja két merőben eltérő férfimodellt ábrázol, a *Simon mágus* címszereplője pedig elutasítja Péter képmutató identitását. Mindannyiukban volt tartás, vagy annak visszaszerzésére törekedtek. A *Testről és lélekről* férfiakra ez már nem jellemző. A bűntény ügyében nyomozó rendőr a maga provinciális módján korrump, Jenő, a HR-es komoly komplexusokkal küzd, a hipermaszkulin, nőcsábász, „falu bikája”, Sándor komolyan vehetetlen. A film férfi főszereplője, Endre karakterét pedig Györfly Iván foglalja tökéletesen össze: „Endrét, a vágóhíd gazdasági igazgatóját meggyötörte az élet, maga mögött hagyott egy családot – lánya felnőtt, olykor még látogatja –, egyedül él, és nem talál örömet benne. Környezetével barátságos, ám felületes viszonyt ápol: évődik munkatársaival, kolléganőivel, elcseveg a pultossal a kisboltban, de célja, úgy tűnik, csupán a jelen idő felgyorsítása az esti öntudatvesztésig a tévé előtt. Lebénult bal karja sokszor hagyja cserben és székelyben, s mivel nincs kibékülve magával, nem hisz mások őszinte vonzalmában sem.”³⁶ A dolgozat témájának szempontjából nem jelentéktelen Endre foglalkozása, vezető pozíciót tölt be egy mikrokozmoszban. Talán ez elegendő ahhoz, hogy a rend(szer) reprezentánsaként tekintsünk karakterére.

Mennyiben testesíti meg Mária az ismeretlent, vagy rendelkezik-e transzformatív erővel? Meglátásom szerint az egyetlen érv, mely felhozható a tézisem mellett, az Mária autizmusa. Ahogy láttuk a *Simon mágus* esetében, a társadalmilag konstruált jelentéssel ellátott szavak csak

másodlagosak lehetnek Enyedi világában. Nem véletlen tehát, hogy Máriát nem értik a kollégái, hogy ferde szemmel néznek rá, vagy kigúnyolják. A két főszereplő jelleméből adódóan képtelen is a kommunikációra, ám ez nem valamiféle lelki, szellemi emelkedettségről, a társadalmi aktusok felett álló természet törvényéből következik, hanem – amint arra Györfly rámutat – valamilyen lelki sérelemből. „[P]árbeszédük hasonló kommunikációs zsákutca, mint Simon mágus és a francia diáklány félreértéses tragikomédiája”.³⁷

A *Testről és lélekről*-ben a korábban említett két lény találkozása lehetetlen, a kapcsolat csak testi jelenlét nélkül, az álmok világában tud kialakulni. És ez a kapcsolat, ez a csoda válik a film szervezőelvévé. Ebben az állításban eddig nincs is semmi meglepő, ahogy láttuk, ez Enyedi összes eddig elemzett filmjére igaz volt. A *Testről és lélekről* esetében azonban egy jelentős attitűdbéli változásnak lehetünk tanúi az ezredforduló előtt készült filmjeihez képest, mely változást a zárókép fedi fel, amikor az álomkép – se nem lassan, se nem gyorsan – fokozatosan kifehéredik. Ez merőben más jelentéssel bír, mint Enyedi korábbi munkáinak zárlatai, amelyek, legyen szó a világot megkerülő üzenetről, deus ex machina szerű közbeavatkozásról vagy feltámadásról, mind egy bizonyos csodával értek véget. Ezzel szemben a *Testről és lélekről* a csoda – a kezdetben közöttük lévő egyetlen kommunikációs csatorna – megszűnésével zárul. Mindez némi pesszimista felhangot is hordoz, hiszen Endre és Mária érzelmeinek alapját az álmok nyújtották. A közös álmok megtapasztalása nem alibi volt a kommunikáció megkezdéséhez – ahogy azt azon filmekről várná el a néző, amikben a férfi és a nő a kezdetektől fogva kerülgeti egymást –, hanem az ok, az egyetlen közös pont. Az álmok kikopása után csak a kérdés marad: ezek után mi lesz Endre és Mária kapcsolatának alapja?

Az elsődleges kommunikációs csatorna ezen megszűnése több, a mélyben megbújó társadalmi reflexiónak is helyet ad. Egyrészt felmerül annak a lehetősége, hogy Enyedi egy általános kommunikációs válságot feltételez. Másrészt, mivel a *Testről és lélekről* a metoo éra kezdetén készült, a zárlat akár úgy is értelmezhető, mint ami a férfiak és nők közötti párbeszéd megszűnésének kommentár-

36 Györfly Iván: *Képpé vált gondolat – Kortárs magyar és világhírművek*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2019. p. 142.

37 *ibid.* p. 143.

ja. Ezen két földhözragadtabb értelmezés mellett további két asszociatívabb interpretáció is lehetséges. Amennyiben a film férfi és nő főszereplőjét Peterson és Campbell dualista kategóriái (férfi: ismert/rend(szer), társadalom; nő: ismeretlen/káosz, természet) mentén kerül értelmezésre, úgy az álmok biztosította kommunikáció eltűnése a jin és jang tartományok találkozásánál létrejövő határvonal hiányára, azaz az egyensúly megszűnésére (a szélsőségek térnyerésére) való utalásként is felfogható. Ugyanezen logika mentén haladva a film zárlatában a társadalom és az önmagában lévő természet harmóniájának bukása is kivehető.

A feleségem története (2021)

Az elemzés szempontjából nem is lehetne jobb „zárófilmet” választani, mint *A feleségem története*, mely Enyedi ez idáig utolsó nagyjátékfilmje. A rendező Füst Milán adaptációját az életmű első nagyjátékfilmjével, *Az én XX. századommal* párba állítva egyértelművé válik a rendezői attitűd állapotváltozása.

A legszembetűnőbb hasonlóság, hogy mindkét film esetében kosztümös, korábbi korszakban játszódó filmről van szó. Ennél azonban talán fontosabb a karakterek egymásnak való, bizonyos szintű megfeleltethetősége. Lizzyről, a feleség karakteréről ugyanis szinte majdnem ugyanaz elmondható, ami *Az én XX. századom* Dórájáról – igaz, viselkedése korántsem annyira kihívó, mint Dóráé. Sőt mi több, amellet is lehet érvelni, hogy Lizzy egy személyben az első film ikerpárjának reinkarnációja. Ez nem úgy értendő, hogy egyszerre immorális opportunistá és elvhű társadalmi aktivista, hanem úgy, mintha a férfi szemszögéből lenne megalkotva, aki egynek hiszi a két személyt. Lizzy ennek fényében az életmű legösszetettebb női karaktere, aki olykor játékos és csábító, máskor hallgató és visszautasító, aki egyik pillanatban hűséges, a másikban hűtlen társ benyomását kelti. Lizzy kiismerhetetlen és irányíthatatlan, mint a tenger – ahogy arra a bevezető monológ oly költőien utal.

Störr Jakab kevésbé feleltethető meg Z. úrnak, már csak azért sem, mert keveset tudni újdonsült kapcsolatát megelőző karakteréről. Ami azonban kiemelendő, hogy foglalkozása és a rangjával járó társadalmi státusza jelentős, illetve, hogy az Enyedi-életmű férfi főszereplői közül

a kapitány reprezentálja a legteljeskörűbben a BSRI és a Fisher által maskulinaként jellemzett kategóriát. Pontosan ez utóbbiból következik a házasságot követő szenvedése – az irányíthatatlan irányítására, a kiismerhetetlen megértésére való vágyból.

Azonban a maskulinitás nemcsak a főszereplő karakterét határozza meg, hanem a film formáját is. Az életmű korábbi filmjeitől eltérően *A feleségem története* esetében a maskulin kategóriákat előnyben részesítő klasszikus elbeszélés mód jóval meghatározóbb. Igaz ugyan, hogy Enyedi első három játékfilmjének viszonylatában már a *Testről és lélekről* is hagyományosabb elbeszélés móddal operált, ám abban még jelen volt az életművön átívelő, Enyedi szerzői kézjegyenek tekinthető csoda motívuma, ami továbbra is megmaradt a film szervezőelvének. Nem így *A feleségem történetében*. A filmből teljes mértékben hiányzik a csoda; ahhoz Störr filmvégi látomása kerül a legközelebb, amikor is látni véli az utcán Lizzyt, aki – mint később kiderül – már évek óta halott, azonban az áttűnés alkalmazásával, amely során a volt feleség fokozatosan eltűnik, a rendező ezt is megtagadja. Ami azonban továbbra is fellelhető a filmben, az annak a mozgásnak a megjelenése, amely során a főszereplő egyik létállapotból egy másikba kerül, más szavakkal élve: az ismert tartományból az ismeretlenbe való átlépés. Azonban ezen motívum is különbözik a rendező legtöbb alkotásától.

Störr a film elején képtelen élvezni az életet (annak olyan apró örömeit, mint az étel – ami akár életenergia-ként is értelmezhető), ezért szakácsa tanácsára megnősül; azt is mondhatnánk, hogy a kapitány az ismert, önmagát ismétlő, szabályokra épülő létezésbe betegszik bele, amit csak az ismeretlenben tett utazás képes orvosolni – a látottak szerint hatásosan. Ezt a Lizzy által megtestesített kimozdító erőt, amint már említettem, azonban képtelen kiismerni, ami szenvedéshez vezet. A káoszba való alámerülés vezet el a végsőig, az öngyilkossági kísérletig, amelyből új emberként emelkedik ki. Amint a film vonatkozó fejezetcíme („Az elengedéstről”) is utal rá, Störr ezután képes lemondani az irányításhoz való ragaszkodásról. Az ezt követő szekvencia egy könnyedebb létállapotot sejtet, kezdve az első bókólástól, a beteg társ ápolásán át egészen a közös hajóút tervéig.

Ezen a ponton mutatkozik meg az az attitűdbéli változás, melyet korábban említettem. A rendező korábbi filmjei ugyanis ezen, azaz az új létállapot tartományába

történő belépés pontján értek véget – ez még a *Testről és lélekről* pesszimistaként is olvasható zárlatára is igaz. A *feleségem történetében* azonban ezt még további két szekvencia követi: Lizzy szökése a részvényekkel, és a válás, illetve a hetedik fejezet, amelyben évekkel később látjuk Störrt. Az utolsó előtti szekvenciában a lebetegedett, kiegyensúlyozottabb létállapot lehetőségét tagadja meg a film, az utolsóban pedig Lizzy megjelenítésével a rendező egyértelművé teszi, hogy Störr számára egy új kapcsolat lehetősége is kérdésessé válik. Ennek folytán a film végére Störr ugyanabba vagy még rosszabb helyzetbe kerül, mint ahonnan elindult, azzal a tudással gazdagodva, hogy esetében a pszichoszomatikus panaszai ellen javasolt gyógymód hatástalannak bizonyult.

Störr kajütablakon kinéző arcképe szöges ellentétben áll mindazzal, amit Enyedi korábbi filmjeinek végén láthattunk. A rendező korábbi filmjei ugyanis mind nyitott végűek, ami alól még a csoda eltűnésével, és így mintegy kérdőjellel záruló *Testről és lélekről* sem kivétel. Az ez idáig utolsó film zárlata azonban már képtelen a jövőbe tekinteni. Ezt nem tudom másként értelmezni, mint egy relatíve konzervatív stílári és formai jegyekkel operáló életműszakasz lezárásaként, ami – a tanulmány és Enyedi gondolatát követve – nem egyenlő a véggel. A kérdés csak az, hogy ezután miféle tartomány következik?

Konklúzió

Enyedi Ildikó filmjeinek esetében a férfi és női karakterek jungiánus alapokon nyugvó, szimbolista értelmezésén keresztül fontos társadalmi reflexiókra és rendezői kommentárookra lehetünk az életmű mélyrétegeiben. Azáltal, hogy filmjeinek középpontjába férfi főhősöket állít, Enyedi Ildikó az adott kor társadalmának változásával kapcsolatos reflexióinak megfogalmazására képes. A változás reflexiója azonban nem korlátozódik a férfi szereplő karakterévére. A társadalmi reflexió egyaránt manifesztálódhat a férfi és női szereplő(k) és/vagy a filmekben megjelenő maszkulin és feminin kategóriák között fennálló viszonyrendszerben. Mindez rendkívül változatos formákat ölt az életműben. Van, hogy a szereplő egy nő hatására vagy érdekében változik meg, van, hogy a hős egy másik férfi ellenében megmutakozó femininitása a meghatározó, és van, hogy a férfi és nő közti kommunikáció változása utal a társadalmi állapotra.

Ugyan az itt elemzett öt nagyjátékfilm bő harminc év alatt készült, az életmű a társadalmi reflexivitást, illetve az Enyedi rendezői hangjában végbemenő változást tekintve is a kontrollvesztés fogalmával foglalható össze. Az életmű első három filmje egy elbizonytalanító időszakban készült, amikor a magyar társadalom és a magyar filmművészet a társadalmi rend radikális átalakulásán ment keresztül, és azt követően a helyét kereste. Megszűnt az ismert rendszer, és valami egészen új és ismeretlen lépett a helyébe. Ilyesformán szól *Az én XX. századom* a szocialista rend(szer) irányvesztéséről, a *Bűvös vadász* a dezorientált új rend(szer) identitáskereséséről, a *Simon mágus* az új organikus rend(szer)nek a régi alságos feletti győzelméről. Enyedi kortársai közül egyesek analízis alá vették az új helyzetet, mások nosztalgiával a múltba, megint mások pesszimizmussal a jövőbe tekintettek. Az elbizonytalanodás Enyedi Ildikó filmjeiben is jelen van, szó szerint azé a szerep. Azonban a rendező nem ijedt meg az ismeretlentől, hanem gyermeki kíváncsisággal, bátorsággal és optimizmussal várta az ismeretlent.

A kontrollvesztéshez való viszonyban azonban változás van az életműben, mely a filmes fogalmazásmódban is tetten érhető. Az 1989–1999 közötti korszak filmjeinek meghatározó szervezőelve a csoda, a filmek kimenetelét figyelembe véve optimista hangnem jellemző rájuk, illetve asszociatív dramaturgiát alkalmaznak. A 2017-ben megkezdődő – és 2021-ig biztosan tartó – periódus filmjeiben a csoda szerepe fokozatosan leértékelődik, a filmek kimenetele egyre inkább pesszimista világlátásról árulkodik, és konvencionálisabb, már-már klasszikus dramaturgiát alkalmaznak. Az életmű második szakaszában tehát a kontrollvesztés új jelentéssel telítődik. A *Testről és lélekről* sokkal inkább a társadalmi egyensúly elvesztését vizionálja. Az ekképpen kontrollvesztett jelen jövőjét már nehéz reménykedve várni. A *Testről és lélekről*-ben Enyedi korai filmjeire jellemző optimizmusát beárnyékolja a pesszimizmus, a *feleségem történetében* pedig megjelenik a nihilizmus.

Martin Györi-Drahos

On Losing Control:

Male characters and the power of the feminine in the films of Ildikó Enyedi

This essay aims to explore the portrayal of male and female characters in Ildikó Enyedi's five feature films to date, under the premise that the male characterizes the known while the female symbolizes the unknown. This premise originates from a contentious and disputed statement by Canadian clinical psychologist Jordan B. Peterson, which is grounded in Jungian principles. In this paper the author introduces two psychological studies that investigate gender differences along with a similar Jungian-based mythological study to refine Peterson's views. These studies lay the groundwork for the analysis of Enyedi's male and female protagonists and films. Applying the mentioned methodology, the author concludes that Enyedi's feature films offer a specific and symbolic representation of the social changes that occurred during the years of their production.



A következő számunk tartalmából:

- Írások, elemzések a rendszerváltás utáni és kortárs sorozatokról
- *A besúgó* és az emlékezetpolitika
- *Válótársak*, *Mintaapák* és a férfikép
- Az *Egynyári kaland* világa
- *A Terápia* és a középosztály
- *A Frici*, a vállalkozó szellem és az Öregberény meg a rendszerváltás

Várható megjelenés
2023 nyara