

Nagy Eszter

„Ez egy új szerep volt, beleértem”

Kortárs magyar férfiközpontú romantikus-

komédia-sorozatok: elbeszélés, család és férfiszerepek a *Válótársakban* és a *Mintaapákban**

A romantikus komédiák világától nem idegenek a különböző áruhák, szerepjátékok, maszkviselések, színlelések – már a műfaj olyan Shakespeare-től eredeztethető alapdarabjaiban, öspéldányaiban, mint a *Sok hűhó semmiért*, *A makrancos hölgy*, az *Ahogy tetszik* vagy a *Vízkereszt, vagy amit akartok* is megtalálhatóak voltak magukat a hön áhitott pár elnyerése érdekében férfinak kiadó nők, szolgálónak kiadó urak és úrnak kiadó szolgálók. Nincs ez másképp a műfaj kortárs mozgóképes darabjaiban sem: egy dinnye szalad át fejvesztve a városban a *Mintaapák* (2019–2021) nyitányában, egy magába zuhant indián áll egyedül az iskola előtt a *Válótársak* (2015–2018) második epizódjában. Hasonló expozíciója két hasonló sorozatnak. Azonban ezek a férfiak nem azért öltenek magukra nevetséges maskarákat, hogy egy bonyolult udvarlási játszma részeként közelebb kerüljenek a meghódítandó nő szívének elnyeréséhez: apákat látunk, az apaszerepben görcsösen helytállni kívánó, mégis felelőtlen, sőt gyerekesen viselkedő elvált apákat, akik legnagyobb igyekezettel próbálnak továbbra is jelen lenni gyerekeik életében, bármi áron a kedvükre tenni, még ha közben megalázó szituációkba keverednek is.

48

Ezen nyitómozzanatok már jelzik is számunkra a fenn említett kortárs magyar romantikuskomédia-sorozatok elmozdulását a műfaj hagyományaitól: nem a pár-ra találás, hanem a párhoz való visszatalálás, nem a családalapítás, hanem a család egybetartása, nem az esküvő, hanem a válás kerül ugyanis a középpontba. Az áhitott pár kiérdeklése, elnyerése felé tartó filmes történetek lineáris célorientáltságával szemben a sorozatok mellérendelése, epizodikusabb elbeszéléstechni-

kája több, különböző párkapcsolati szakaszban álló, nem feltétlenül egy egyértelműen bekövetkező boldog befejezés felé tartó szerelmespár életét követi nyomon akár hosszú hónapokon, éveken át, a hangsúlyt sokkal inkább egyfajta folyamatiságra helyezve, melynek tétje: képesek lesznek-e a különböző párok a kortárs folyamatosan változó, heterogén párkapcsolati szintéren és szerelmi kultúrában a megpróbáltatások ellenére is visszatalálni egymáshoz, vagy végleg kiadják egymás útját, és új társ után néznek. Ennek a tanulási, önkeresési, reflexív folyamatnak különböző figyelemre méltó aspektusai is felmerülnek a sorozatok előrehaladtával, így az identitás, ezzel összekapcsolódva a műfaj hazai mintáinak erőteljes férfiközpontúsága miatt a maszkulinitás, valamint a család és a gyerekek szerepének kérdése is. Érdemes lehet tehát a *Válótársak* és a *Mintaapák* karaktereinek, karakterfejlődéseinek, valamint narratív íveinek közelebbi feltárásával megvizsgálni a sorozatokra jellemző narratív sajátosságokat (úgy mint a több egyenrangú, mellérendelt cselekményszál párhuzamos mozgatása, az epizodikusság, a hosszan fenntartott cselekményvilág, a történet előrehaladása helyett a karakterek közötti viszonyra irányuló fókusz és a gyengébb célorientáltság) kihasználva mit állítanak ezek az alkotások kortárs párkapcsolatokról, házasságról, maszkulinitásról és férfiszerepekről, valamint a család fontosságáról.

*A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig* című kutatás keretében készült.

Kortárs magyar romantikus-sorozat-határozó

A magyar sorozatok már a hazai sorozatgyártás hőskorától számítva fontos terepül szolgáltak a műfaji filmtermés színésítésére: ami ugyanis a szerzői film hegemoniája miatt kiszorult a mozivásznakról, az képes lehetett sorozatformátumban tovább élni. Míg azonban az 1960-70-es években induló sorozatok valóban színes műfaji palettával is dolgoztak – animációs alkotásoktól kezdve a kosztümös irodalmi adaptációkon át akár sci-fi-próbálkozásokig is –, addig a 2010-es évek sorozatreneszánszának rohamtempóban felfutó, többnyire kereskedelmi televíziós gyártásban készülő darabjai a magas nézőszámok reményében szinte kizárólag a magyar filmgyártás hajnala óta töretlen népszerűségnek örvendő vígjáték és a kortárs sorozatkulturában legnagyobb számban jelen levő bűnügyi műfajok variációi mentén mozognak.

A kortárs sorozatszínter két vezető műfaja gyakran kombinálódik is, ahogy a csetlő-botló hősök a törvényes keretektől egyre távolodó, alvilági alakok útját keresztező kalamajkába keverednek (*Keresztanyu* (2021–2022), *Jófiúk* (2019)), de a vígjáték műfaján belül több alkategória is kirajzolódni látszik. A két legmeghatározóbb vígjátékalműfaj tehát *A mi kis falunk* (2017–) népszerűségét meglovagoló, a vidékiek ügyeskedéseiben rejlő helyzetkomikumokra építő falusi vígjátékok (*Drága örökösök* (2019–2020), *Bödörék* (2020), *Doktor Balaton* (2020–2022)), valamint a családi-párkapcsolati tematika mentén szerveződő különböző romantikuskomédia-variációk. Ez a két jelentős vígjáték-tendencia tökéletesen tükrözi a műfaj ezredforduló utáni nagyjátékfilmek darabjainak alapvariánsait, visszatérő közegeit és jellegzetes karaktertípusait is: úgy az ügyeskedéseiket ügyetlenkedésbe fordító, alsóbb társadalmi rétegeket képviselő férfikompaniák, kisközösségek (*Üvegigris* [Kapitány Iván – Rudolf Péter, 2001], *Argo* [Árpa Attila, 2004]), mint a felső középosztály kozmopolita miliójéhez tartozó, individualista romantikus párok (*Csak szex és más semmi* [Goda Krisztina, 2005]), *S.O.S. szerelem!* [Sas Tamás, 2007]) történeteit. Azonban a romantikus komédia műfajával dolgozó sorozatok a filmekben látottaktól elszakadva képessé váltak arra, hogy letérjenek a műfaj mozifilmes képviselői által

kijelölt útról, és valóban árnyalják a filmtermés által kialakított műfaji tendenciákat, műfaji jegyeket.

A sorozatok között ugyanis találkozhatunk tematikai újdonságokkal: ifjúsági, coming-of-age történetekkel, például az *Egynyári kaland* (2015–2019) Balatonnál nyaraló, később a budapesti felnőttéletben helytállni igyekvő fiataljainak szerelmi kalandjain keresztül, vagy éppen az egymásra találás helyett fő mozgatórugóként a választ működtető történetekkel, mint az *Ízig-vérig* (2019) házastársi és gasztronómiai csatározásai, vagy a *Csak színház és más semmi* (2016–2019) színházi bemutatójának színpalái mögött húzódó magánéleti válsága. De a műfaj hazai változatainak férfiközpontúságától elszakadva női főhősök is sokkal nagyobb teret kaphatnak: ide sorolható például a klasszikus esküvőtopossal játszó *Oltári csajok* (2017–2018), a Bridget Jones-féle szingli létformát megragadó *200 első randi* (2018–2019), vagy a formabontóbb idősebb nő-fiatalabb férfi közti kapcsolatot tematizáló *Korhatáros szerelem* (2017–2018). Továbbá, mivel a sorozatformátum lehetőséget ad több pár és történet-szál párhuzamos mozgására, így még egy férfi főhős mellett is hangsúlyosabb lesz a női szemzőg jelenléte, mint ahogy például az *Apatigris* (2020–) lányait egyedül nevelő, középkorú címszereplőjének párkapcsolati próbálkozásai mellett lányai is önálló személyiségként, önálló történet-szálakkal vannak jelen.

A tematikai újdonságokon túl a sorozatformátum nyújtotta elbeszélésmódban is rengeteg olyan lehetőség rejlik, amelyek képesek lehetnek színésíteni a nagyjátékfilmek romkomok által megalapozott műfaji palettán. Annak bizonyítására, elemzésére, hogy milyen új utakat nyit meg a sorozatbeszélés a magyar romkomok előtt, érdemes azt a két sorozatot mintául véve megvizsgálni, amelyek legközelebb állnak a nagyjátékfilmeken tapasztalathoz. A magyar romantikus komédiákat illetően gyakran találkozhatunk ugyanis azzal a kritikai észrevétellel, hogy a mintaadó hollywoodi romantikus komédiákkal szemben a hazai változatok ezt a hagyományos női nézőközönséget célzó, női főhöst és annak női nézőpontját középpontba állító műfajt a magyar nézői elvárásoknak megfelelően olyan férfiközpontú vígjátékmintázatok mentén fogalmazták újra, amelyek leginkább a férfi célközönség igényeinek kielégítését tartják szem előtt¹ – ennek

¹ Részletesebben a témában: Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 66–79.

a férfiközpontúságnak pedig a leghűségesebb televíziós továbbélései a 2010-es évek sorozathullámának egyik nyitódarabja, a *Válótársak* és az évtized végén indult napi sorozat, a *Mintaapák* lesznek.

A 2019-től 2021-ig futó *Mintaapák* egy naponta jelentkező családi vígjátéksorozat, melyben a nézők négy, egymással szoros kapcsolatban álló család életét követhetik nyomon, középpontban a címszereplő négy mintaapával: Gézával, a nagycsaládos, válás szélére sodródó, konzervatív exfocistával, Mikivel, a két család között ingázó, jószándékú mamlással, Szabival, a felelősségtől irtózó, sármos sztárügyvéddel, és Tamással, a megözevgyült, egyedülálló állatorvossal. Mind a négy központi karakternek akad egy-egy számára kirendelt női társa is, akik egyszerre működnek önálló akarattal, önálló személyiséggel és önálló történetzással rendelkező, önmagukban is érdekes saját egyéniségekként, és egyszerre a férfikarakterek tanulási folyamatát előremozdító, ösztönző tényezőkként is.

A 2015-ben indult, majd 2018-ban végéhez érő *Válótársak* három párkapcsolati válságba jutott férfi életét és megpróbáltatásait mutatja be: a csapodár Bálintot állandó hűtlenségét megelégedő felesége hagyja el, Dávid elhidegült házassága miatt kénytelen elköltözni otthonról, Joci pedig a családalapítási lázban égő barátnőjétől menekül. A három férfi közös otthonba kényszerül, hogy egymást támogatva próbálják átvészelni a mindhármuk életében bekövetkező zavaros, átmeneti időszakot – azonban hamar rájönnek, a szabad férfilét talán még kecsegtetőbb is számukra, mint visszatérni a monogám párkapcsolat béklyói közé. A *Válótársak* tehát a *Mintaapák*hoz képest közelebb esik az ezredforduló után felfutó, angolszász mintájú romantikus szexkomédiákhoz² (mely alműfajban a komé diaelemeket főleg a – gyakran félreértett vagy viszonzatlan – túlfutott szexuális vágyból eredő helyzetkomikumok szolgáltatják, valamint visszatérő elem a férfibarátságban rejlő értékek győzelme a heteroszexuális szerelem fölött), ezzel párhuzamosan pedig a hazai romkom-gyártás még kendőzetlenül szexistább korai darabjaihoz is: hiszen a romantikus szex komédiák sajátossága éppen a férfiközpontúság, ami a magyar romantikus komédiákat illetően nemhogy kuriozitás, de méginkább alapvetés. A *Mintaapák* erős, kidolgozott és komplex jellemű női karakterei-

hez képest a *Válótársak* sokkal felszínesebb, sablonosabb nőalakokkal dolgozik, akik vagy a párkapcsolati elköteleződéstől rettentik el hőseinket, vagy csak vágykielégítés céljából meghódítandó, egyszer használatos szextárgyként szolgálnak számukra. Így míg a *Mintaapák*ban a családi értékek állítottak előtérbe, addig a *Válótársak*ban a férfiak közötti homoszociális kapcsolat, a saját férfiasságuknak túlhangsúlyozása, és ennek legfőbb eszköze, a szex kerül a középpontba.

Első ránézésre a két sorozat tehát több elemében is kapcsolódik a hazai nagyjátékfilmekben látott romantikus komédiákhoz, a sorozatformátum hordozta narratív sajátosságok azonban új, komplexebb ábrázolások felé mutatnak.

Egymás mellé rendelve

A 2000-es évektől elszaporodó romantikus komédiáink, majd őket a 2010-es években követő televíziós társaik nem meglepő módon alapvetően ugyanarról a töről fakadnak: hiába mindkét sorozat külföldi (a *Válótársak* holland, a *Mintaapák* pedig argentin–szlovák) adaptáció, a történeteket hazai környezetre, magyar viszonylatokra átültető alkotógárdák könnyen az elődökhöz hasonlatossá formálták őket. A *Válótársakat* jegyző Köbli Norbert forgatókönyvíró neve kapcsolható olyan korai romkomelemekben is bővelkedő alkotásokhoz, mint az *S.O.S szerelem!*, a *9 és ½ randi* (Sas Tamás, 2008) vagy a *Made in Hungária* (Fonyó Gergely, 2009), a *Mintaapák* vezető dramaturgja a hazai romantikus komédiák mintaadó alapművét, a *Csak szex és más semmit* író és rendező Goda Krisztina, de a forgatókönyvírók között pár epizód erejéig feltűnik még Orosz Dénes is, akihez a műfaj nagyjátékfilmes darabjai közül a *Poligamy* (2009), a *Coming out* (2013) és a *Seveled* (2019) köthető. A sorozatok cselekményeit előregördítő és bonyolító írógárda mellett a főszerepben látható színészek is többször megfordultak már a műfajba sorolható hazai alkotások valamelyikében, így a magyar színészek által behozott intertextuális háló miatt is működhetnek a sorozatok a külföldi liszensz ellenére a magyar filmekhez viszonyított relációban. A *Mintaapák* esetében példá-

² Thompson, Lauren Jade: A Subject for the Noughties: An Unmarried Man. In: Thompson: *Becoming What Women Want: Formations of Masculinity in Postfeminist Film and Television*. Coventry: University of Warwick, 2012. pp. 272–366. id. h. p. 282.

ul Fenyő Iván Gézája megidézi a színész faragatlanabb, figyelmetlenebb, saját férfiasságát mindennél többre becsülő, a nőkkel meglehetősen érzéketlenül viselkedő romkomszerepeit (*S.O.S szerelem!*, 9 és 1/2 randi), Mészáros Béla továbbviszi a *Seveled* kissé szétszórt, jószándékú hazugságokkal lavírozó főhősét Miki karakterében is, Szabi a Klem Viktortól gyakran látott (*Kölcsönlakás* [Dobó Kata – Gulyás Buda, 2019]) gazdag, öntelt, nőcsábász romkomférfi megtestesítője – egyedül Szabó Kimmel Tamás lesz a négy főszereplő közül, akitől a romantikus-komédia-elemeket is tartalmazó zenés filmjeitől (*Made in Hungária*, Pappa Pia [Csupó Gábor, 2017]) eltérő típust, a merész és aktív individualista helyett egy szelíd, megbízható jófiút láthatunk Tamás személyében. Azonban a sorozat alapfelállását érdekesen bonyolító körülmény, hogy az előbbieken ismertetett, induló szereplőgárda a második évadra szinte teljes mértékben lecserélődik: Géza a csökönyös alfahímiből Kamarás Iván alakításában szigorú, elvhű apafigurává válik, Makranczi Zalán elegáns sármja komolyságot és felelősségteljeséget kölcsönöz Szabinak, a nyugalmat és biztonságot sugárzó Száraz Dénes pedig a Szabó Kimmel Tamásban rejlő lobbanékonysággal, nyughatatlansággal szemben visszatereli Tamás karakterét az első évad végi megingások után a sorozat elején felvázolt pozitív irányba.

A hasonló alkotógárda hasonló történetvezetést is eredményez. A hazai nagyjátékfilmek romantikus komédiák által megalapozott történeteséma némi változtatásokkal, de továbbél a férfiközpontú sorozatokban is: egy megállapodni, megkomolyodni nem tudó és nem is akaró, döntései mellett nehezen elköteleződő, sodródó szívtipró férfikarakter találkozik egy számára ideális társként feltűnő, a korábbi kalandjai közül kiemelkedő, nehezebben megszerezhető nőkarakterrel, ennek a találkozásnak hatására kimozdul nyugalmi állapotából, és rájön, hogy változtatnia kell egy alapvető, de negatív személyiségjegyén, értékrendjén, életmódján annak érdekében, hogy kiérdemlje az áhított nőt, és méltó, felelősségteljes társa lehessen. A filmek lineárisabb történetvezetésével és egyértelműbb célorientáltságával szemben azonban a sorozatok több szempontból is képesek kissé megbolygatni a filmekben

megalapozott sémákat, melyekkel a tárgyalt sorozatok képessé válnak új utakat nyitni a hazai férfiközpontú romkonnarratívákban.

Amikor az ezredforduló körül felütötte a fejét Magyarországon a romantikus komédia mint legújabb népszerű vígjátékvariáció, a mintaadó angol-szász területeken már évtizedes hagyománnyal, megszilárdult formákkal és visszatérő hősnőtípusokkal rendelkezett, mint például az erős, független karrierista vagy a csetlő-botló szingli. Ehhez képest itthon nemhogy mostanáig sem sikerült egyik sztereotipikus női hőst sem méltó módon átörökíteni³, de mire mi a műfaj alappilléreinek lerakásáig eljutottunk, addigra a nyugaton már az *Igazából szerelemmel* (Richard Curtis, 2003) fémjelzett többszereplős, több párhuzamos szálon futó romkomok váltak meghatározókká. Ezekben a filmekben a shakespeare-i, majd leginkább Woody Allen-i hagyományokat követve több különböző pár kapcsolatának alakulását követhetjük nyomon – a korai darabokban a szereplőket még baráti viszony vagy rokoni kapcsolat fűzi egymáshoz, a 2010-es évekre azonban sokszor már csak a pusztán véletlen műve, ha történetszálai keresztezik egymást, miközben a különböző életkorú és élethelyzetű hősök próbálnak a kortárs szerelem útvesztőiben boldogulni. Ez a forma – bár az operetthagyománynak köszönhetően romkomjainkban gyakran végigkísérhetjük két kapcsolat, egy hősszerelmes és egy komikus pár közötti érzelmek alakulását, valamint beszélhetünk olyan többszereplős kísérletekről is, mint a *Nejem, nőm, csajom* (Szajki Péter, 2012), a *BÚÉK* (Goda Krisztina, 2018) vagy a *Kölcsönlakás*, de – igazán a sorozatoknak köszönhetően tudott itthon is megvalósulni. Így a többszereplős romkomok mintáinak feleltethető meg a *Válótársak* és a *Mintaapák* is: mindkét sorozatban egy hasonló élethelyzet, a gyakori explicit szexuális tartalmak miatt magas korhatári besorolást kapó *Válótársak* esetében a feleségüktől való menekülés, a napi családi sorozatként futó *Mintaapák*ban pedig a szoros családi kötelékek, valamint a gyerekek nevelődési élettere az alapja a középpontban levő férfitársaságok szerveződésének és történetszálai összefonódásának.

A többfős szereplős narratíva egyfajta diverzitás ígéretét is magában hordozza a főszerepben több különböző életkorú, társadalmi osztályú, szexualitású, etnikumú pár

³ A kísérletekről Havas Júlia ír bővebben: Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* (2010) no. 1. pp. 66–79.



Mintaapák
(Vida Bálint, Kamarás Iván)

bemutatásával, azonban sem a *Válótársak*, sem a *Mintaapák* nem él ezzel a lehetőséggel. Bár a nagyjátékfilmes romkomok szinte kizárólag szórakoztatóiparban dolgozó hőseihez képest nagyobb foglalkozásbeli változatosságot tapasztalhatunk, a karakterek többsége mégis jómódú, közép- vagy felső középosztályhoz tartozó, középkorú, családos ember egy-két gyerekkel, így mindegyik pár esetében ugyanazt a heteroszexuális szerelmet megtámogató narratívát láthatjuk. Némi sokféleséget egyedül az eltérő párkapcsolati szakaszok ábrázolásában tapasztalhatunk. A *Válótársak* esetében míg Dávidék és Bálinték is hosszú házastársi viszonyt és két gyereket tudhatnak maguk mögött, addig Jocinak Szonja az első kapcsolata, így az ő esetében a sorozat tétje éppen az lesz, hogy akar-e ő is oda jutni, ahova Dávid és Bálint jutottak a többéves házasság és a gyerekek után – vagy azt látja inkább tőlük, hogy nem érdemes elköteleződni egyetlen nő mellett, mert az úgyis csak váláshoz vezet?

A *Válótársak* és a *Mintaapák* esetében a több párhuzamos családi és párkapcsolati szituáció azt is eredményezi, hogy míg a narratív fókusz valóban a férfi főhős hódítási kísérletein és önértékelésén lesz, mégis a nagyjátékfilmekben látottaktól eltérő alapszituációkkal találkozhatunk:

a két sorozatban ábrázolt párok esetében ugyanis nem annyira a párra találás, sokkal inkább a párhoz való visszatalálás, a házasság megmentése, a hibák belátása és az egymásért való fejlődés lesz a szerelmi történetek motorja. A (külön)válás tiszta lapként szolgálhat a romantikus pár számára, akik az individuálisan végigjárt tanulási folyamatok után immáron megerősödve újra egyesülhetnek.⁴ Tekinthejtük úgy is, hogy a sorozatok bizonyos értelemben ott kezdődnek, ahol a filmek véget érnek: a filmekben ugyanis addig követjük a párkapcsolat alakulását, amíg a férfi hős be nem bizonyítja, hogy el tud engedni olyan rossz tulajdonságokat, világnézeteket, ideákat, amikhez addig görcsösen ragaszkodott, a nő elnyerése érdekében kiállja a identitásfejlődés próbatételeit, és ezáltal készen áll a családalapításra – az azonban már nem derül ki a néző számára, milyen is lesz a központi pár közös élete, hogyan is működnek már megalapított családként, miután már levetkőzték az udvarlási fázis során a másíknak imponáló, minél jobb oldalukat kidomborító viselkedésmintákat.

A két sorozat házasságkrízis-tematikája tehát ráirányítja a figyelmet arra, hogy nemcsak a párkereső fázisban kell igyekezni és önvizsgálat gyakorlására hajlandóságot mutatni, hanem még az esküvő és az esetleges gyerekvál-

⁴ Ruiz Pardos, Manuela: Divorce in Contemporary Hollywood Romantic Comedy: Gender Issues are Taken to Court. *Bells* (1998) vol. 9. pp. 163–168. id. h. p 163.

lás után is.⁵ A romkomhős párkapcsolatba való belekényelmesedése behozza a többszereplős romantikus komédiák kapcsán gyakran tárgyalt átalakuló szerelemfelfogások, a kortárs heterogén és ellentmondásos szerelmi kultúra kérdését is. Ezen elemzések szerint a kor embere, és ezáltal az angolszász romkomok főszereplője is úgynevezett „érzelmi nomád”, aki rövid távú kapcsolatok között vándorol az „örökké” helyett az „egyelőre”-t kergetve, az érzelmileg már nem kielégítő kapcsolatokról könnyedén továbblépve, a folyamatos változás állapotában sodródva céltalanul a „boldogan éltek, amíg meg nem haltak” befejezés lehetősége nélkül.⁶ A sorozatok elbeszélés módja egyrészt jobban lehetőséget ad arra, hogy egy karakter több lehetséges párkapcsolatban is kipróbálhassa magát az egyre egyszerűbbé váló továbblépés miatt: a *Mintaapák*ban Tamást követhetjük nyomon, ahogy megpróbál lányának ideális pótanyát és magának ideális társat találni, a *Válótársak*ban pedig a nem épp tartós párkapcsolati szándékkal kezdett alkalmi viszonyok mellett látjuk Jocit és Dávidot is, ahogy kipróbálják magukat a számukra a sorozat epizódjában kijelölt párokon kívül más nőkkel is. Másrészt pedig, bár alapvetően mind a *Mintaapák*, mind a *Válótársak* azt a nézetet képviseli, hogy nem új partner után kell nézni, hanem a már meglévő partnerrel kell helyrehozni a dolgokat, éppen az átalakuló szerelemfelfogás lesz az a tényező, ami a hősöket arra sarkallja, hogy a sikeresen zárult udvarlási fázis után is folyamatosan fenntartsák a párkapcsolatra való szándékukat – ha ugyanis nem teljesítenek megfelelően, nagyon könnyen lecserélhetővé válnak. A férfitársaknak tehát aktivizálniuk kell magukat – mindkét sorozat felhívja a figyelmet arra, milyen elvárásokkal kell a férfi hősöknek szembe-

nézniük a kortárs párkapcsolati kultúrában, illetve min kell változtatniuk ahhoz, hogy fenntartsák a partneri állapotot.

Az (ideális férfivá) válás transzformatív ereje

A két sorozat férfi főhőseinek aktivizálódása, valamint a számukra kirendelt női karakterek megtartása és visszahódítása nagyban összefügg korábbi értékrendjük felülvizsgálásával, egyfajta önértékelési, önvizsgálati folyamattal. Ahogy ugyanis a kortárs párkapcsolati térben gyakrabban és könnyebben változnak a romantikus, szerelmi viszonyok, úgy válik az identitás, ezzel szorosan összekapcsolódva pedig a maszkulinitás is stabil, rögzült tulajdonság helyett fluid, változékony, megváltoztatható tényezővé.⁷ Hiszen a maszkulinitás a férfiaság olyan absztrakt ideája, amely mentén minden egyes férfi megítélésre kerül, amelynek minden egyes férfinak meg kell felelnie⁸ – miközben éppen emiatt a rugalmatlan, életidegen modell miatt az egyes egyének valós maszkulinitása mindig performatív lesz, ami aszerint változik, amit a környezet leginkább megkíván.

Az érdekesége a 2000-es évek közepén kibontakozó magyar romantikuskomédia-hullámnak, majd televíziós örökösöknek is, ahogyan éppen férfiközpontúságuk miatt a narratíva középpontjába kerülő tanulási, fejlődési folyamat a hazai romkomokban szorosan összekapcsolódik a hősök férfiaságával, az általuk eszményinek tekintett férfikép megingásával, illetve a hegemon maszkulinitás koncepciójának felülvizsgálatával.⁹ A női szemszög szinte

5 Thompson: A Subject for the Noughties: An Unmarried Man. p. 351.

6 Részletesebben a témában: Azcona, María del Mar: Love is a Many-Person'd Thing: Multi-Protagonist Tales of Contemporary Desire. *Bells* (2008) vol. 17. pp. 1–13.; Ostrowska, Elzbieta: Corporations of Feelings: Romantic comedy in the age of neoliberalism. In: Mazierska, Ewa – Kristensen, Lars (eds.): *Contemporary Cinema And Neoliberal Ideology*. New York–London: Routledge, 2018. pp. 185–201.

7 Glenn, Cerise L.: White Masculinity and the TV Sitcom Dad. Tracing the „Progression” of Portrayals of Fatherhood. In: Jackson II, Ronald L. – Moshin, Jamie E.: *Communicating Marginalized Masculinities. Identity Politics in TV, Film, and New Media*. New York–London: Routledge, 2013. pp. 174–188. id. h. p. 174.

8 Akthar, Iqbal – Hynes, Deirdre: Desperately Becoming a Father: Representations of Fatherhood in Desperate Housewives. In: Glapka, Ewa – Braid, Barbara: *Gender under Construction: Femininities and Masculinities in Context*. Leiden–Boston: Brill, 2018. pp. 115–132. id. h. p. 119.

9 Varga Balázs: Többszörös szorításban. Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 40–56. id. h. p. 46.



**Mintaapák
(Stohl András)**

teljes kiiktatása ugyanis nem egyenlő a hegemon maszkulinitás diadalával. A magyar romantikus komédiáknak éppen férfiközpontúságuk ad lehetőséget arra, hogy rávilágítsanak a posztfeminista világ sérülékenyebb maszkulinitásaira és a férfiasságkonceptiókat jellemző ambivalenciákra.¹⁰ Így ezeknek a filmeknek téje klasszikusan éppen az lesz, hogy főhősünk képes-e szembenézni a ténynyel, hogy az általa eszményinek tekintett hegemon maszkulinitás hosszú távon elérhetetlen és élhettetlen, képes-e elköteleződni a hosszú távon is jövedelmező monogámia mellett a korábbi, csak rövid távú örömeke okozó nőcsábász életmód helyett, valamint képes-e a szerelem transzformatív erejének hatására feladni korábbi életstílusát, „szabadságát”. A romantikus komédia műfajának ugyanis egyik fő tényezője az olyan konzervatív eszmények, mint heteroszexualitás, klasszikus férfi-női szerepek, a házasságban és a társadalomba való integrálódásban rejlő boldogság mellett a szerelem transzformatív ereje is, melynek

segítségével az egyén összhangba kerülhet a saját énjével, identitásával, ezáltal pedig képes lehet őszinte kapcsolatot és kötődést kialakítani a másikkal is.¹¹

A romantikus komédiák férfi hőseinek ezen tanulási folyamatok során meg kell tanulniuk levetkőzni azokat a saját maguk számára kiszabott szerepeket és férfiasságperformatívásokat, melyek valójában nem mások, mint egy ideológia és a hozzá kapcsolódó viselkedési kódok cselekvésen keresztüli replikálására tett, eleve kudarcra ítélt kísérletek, melyekkel elképzelt ideákhoz próbálnak igazodni.¹² Ahhoz azonban, hogy a kiszemelt nők számára ideális partnerré tudjanak válni, le kell bontaniuk ezt a hosszú távon élhettetlen és tarthatatlan kulturális elképzelésekhez igazodó görcsös megfelelési kényszert – ennek legnagyobb nehézsége pedig, hogy e filmek hősei nehezen tudják elengedni a hegemon maszkulinitás mintáit.¹³ A magyar romantikus komédiákban a leggyakoribb módon ez azon történetében mutatkozik meg, amelyben

¹⁰ Varga: Többszörös szorításban. id. h. p. 40.

¹¹ Részletesebben a témában: Deleyto, Celestino: *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2009.

¹² Alberti, John: Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy. Gender and/as Genre. In: Alberti: *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre*. New York & London: Routledge, 2013. pp.1–24. id. h. p. 16.

¹³ Varga: Többszörös szorításban. id. h. p. 46.



Mintaapák
(Fenyő Iván)

a „szíve mélyén monogám” férfi¹⁴ a szerelem és az őszinte érzelmek hatására lemond korábbi, az expozícióban még irigylésre méltóan, a film cselekményének előrehaladtával azonban egyre terhesebbé váló, egyre kevésbé fenntartható, egyre elítélendőbb módon ábrázolt promiszkuitásáról, és lehorgonyzik a választott nő mellett.

Mintaapák

A legnagyobb és legdrasztikusabb jellemfejlődési utat a *Mintaapák*ban a sorozat elején még akár negatív karakternek is tekinthető Gézának kell bejárnia. Az első két évadban a férfinak ugyanis volt feleségét, Klárát kell tudnia visszaszerezni azáltal, hogy megtanul nemcsak a nemi szerepekhez és társadalmi elvárásokhoz való görcsös ragaszkodás szerint élni, hanem figyelembe venni néha Klára igényeit is, és megbecsülni a feleségként, anyaként és háziasszonyként végzett kemény munkáját. Mindkét sorozatot tekintve ez az egyetlen olyan történet, ami nem a férfiközpontú hazai romkomhagyományokat követi, hanem az angolszász, női típusú mintákhoz igazodik:

a nők számára a patriarchális társadalom által tradicionálisan kirendelt pozíciók és feladatok helyett Klára a poszt-feminista időkben megnyíló új lehetőségek felé fordul, a háziasszonyi szerepkört hátrahagyva munkába áll, és családjától egy kis időre elszakadva megpróbálja újradefiniálni önmagát, megpróbál visszatálatni saját, feleség- és anyaszerepétől független önálló identitásához.¹⁵ Kezdetben Géza nem is igyekszik különösebben visszaszerezni feleségét, inkább Klárától vár valamiféle bocsánatkérést azért, hogy egyedül hagyta a férfit a három gyerekkel és a háztartás vezetésével, a sorozat előrehaladtával azonban folyamatosan enyhülni kezd. A karakter akkor indul el igazán a pozitív jellemfejlődés és hibái belátásának útján, amikor a színészcsere is megtörténik, a harmadik évadra Klára tragikus halálával pedig elkezdődik Géza korábbi toxikus maszkulinitásának fokozatos teljes lebontódása is. Korábbi munkahelyén vezetői pozícióját feladva, immáron egyedülálló apaként leköltözik a vidéken élő nagyszülőkhöz, ahol meg kell tanulnia egymaga ellátni egyaránt az anyai és apai teendőket is, gondoskodni a négy gyerekeről, és felismerni, hogy segítségre van szüksége Klára elvesztésének feldolgozásában.

14 Varga: Többszörös szorításban. id. h. p. 48.

15 Ruiz Pardos: Divorce in Contemporary Hollywood Romantic Comedy. id. h. p. 164.

Géza sógora, Kovács Miklós képviseli az elvált, majd nála fiatalabb élettársával újra családot alapító apa típusát Mézsáros Béla alakításában. Ő az egyetlen a négy főszereplő közül, akinél nem történik színészváltás, ugyanakkor ő járja be a legkisebb utat a jellemfejlődést illetően is – hiszen Miki nem egy klasszikus romantikuskomédia főhőstípusa, akinek a cselekményt mozgó próbatételek során kell egyik pontból a másikba eljutnia, sokkal inkább egy comic relief karakter, aki a romantika helyett a komédiát szolgáltatja a történetben. Bár a második évadban sikerül különösebb erőfeszítések vagy önvizsgálat nélkül elérnie, hogy valóban újra összeházasodjanak volt feleségével, Verával, Miki néha ügyetlenkedésbe átforduló ügyeskedései ugyanúgy a sorozat egyik fő humorforrásai maradnak: hiába látja be hibáit, néha azzal is csak árt, ha megpróbálja azokat helyrehozni.

A Szalai és a Kovács család közeli jó barátja dr. Bartha Szabolcs, a nagymenő ügyvéd, kezdetben Klem Viktor, később Makranczi Zalán alakításában. Szabi a klasszikus nőcsábász romkomférfi megtestesítője, egészen addig a pontig, amíg a sorozat elején be nem állít hozzá egy kislányt, akinek állítólag Szabi az apukája. Így a férfi kénytelen lesz feladni korábbi kicsapongó életmódját, és megkomolyodni, hogy lelkiismeretes, felelősségteljes egyedülálló apaként tudjon gondoskodni újdonsült fiáról. Szabit nemcsak fia váratlan felbukkanása, a szabad, független férfilétből hirtelen az egyedülálló apaságba csöppenése, valamint a kolléganőjének, a kitartó és türelmes, de elvárásainál alább nem adó Emmának való udvarlása, de a harmadik évadban bekövetkező anyagi veszteségei is még inkább abba az irányba terelik, hogy meglássa, mi az igazán fontos és az igazán értékes az életben, és képes legyen saját önző, felszínes szükségletei kielégítése helyett másokra is odafigyelni, másokról is gondoskodni.

A negyedik főszereplő, a sorozat expozíciójában Gézáék szomszédságába költöző dr. Molnár Tamás, megözvegyült, egyedülálló lányos apuka és állatorvos, az első évadban Szabó Kimmel Tamás, a folytatásban pedig Száraz Dénes alakításában. Tamás képviseli a szelíd, megbízható jófiú jól ismert karaktertípusát, aki felelősségteljesen teljesíti felesége halála után a ráháruló szülői teendőket, aki kitartó és hűséges a nővel szemben, és becsületes a munkájában. Túlzott pozitív jellemvonásai miatt Tamás karaktere sokáig csak lánya óvónőjével,

Lindával (akinél szintén színészváltás történt az első évad után: Kovács Patríciát váltotta Szávai Viktória) való kapcsolata által vált meghatározottá, amivel a sorozat érdekes módon kiforgatta a hazai férfiközpontú romkomok jellemzőit. Míg általában a női karakter szokott pusztán a férfi főhős kiegészítőjeként szolgálni önálló történetzsal és saját szemszög hiányában, addig a *Mintaapák* első szakaszában Tamás csak passzív félként várta, amíg a döntésképtelen Linda elhatározta magát, hogy enged-e anyja nyomásának, és a biztonságos, de egyszerű házasságot választja barátja Janó mellett, vagy mer lépni, és végre otthagyja Janót Tamásért. Tamás esetében tehát kevésbé hangsúlyos a nőalakkal és a szerelemmel összekapcsolódó tanulási, jellemfejlődési folyamat, kevesebb dolgozónivalója van önmagán a maszkulinitáskonceptióit, férfiszerepeit illetően, hiszen már gyakorlott egyedülálló apukája lányának, szülőként és partnerként is megbízható és felelősségteljes, valamint Lindára is szinte a végtelenségig türelemmel vár.

A *Mintaapák* napisorozat-jellege tehát lehetőséget ad arra, hogy a két jelzővel könnyedén leírható típusok helyett komplexebb jellemek tudjanak kialakulni, és ne elkapkodottan, egyik jelenetről a másikra menjenek keresztül drasztikus jellemfejlődésen, hanem akár hosszú hetek, hónapok, sőt évek kelljenek ahhoz, hogy belássák hibáikat és elkezdjenek dolgozni önmagukon.

Válótársak

A *Mintaapák* karaktereihez és azok jellemfejlődéseikhez képest a *Válótársak*ban sokkal nagyobb bizonytalanságokkal és ambivalenciákkal találkozhatunk. Míg a *Mintaapák* évről évről fejlődnek egy egyértelműen pozitív cél és végeredmény felé haladva, addig a *Válótársak* identitása és értékrendje is sokkal képlekenyebb, könnyebben befolyásolható, nem annyira egyértelmű se a cél, se az odáig vezető út, sokkal inkább körkörös mozognak a saját rossz szokásaik és tulajdonságaik öröki körében.

A különválás mindhárom férfi életében olyan indítóeseményként funkcionál, ami egy a saját maszkulin mintáik, saját férfieszményeik felülvizsgálásával járó tanulási folyamatra indítja őket. Ennek a folyamatnak kitüntetett helyszíne a felújítás alatt álló családi ház, a „kanlak”, amelybe a sorozat expozíciójában a három férfi beköltö-



Válótársak
(Scherer Péter, Stohl András,
Lengyel Tamás)

zik.¹⁶ A ház ugyanis belakatlanságával, átmenetiségével egyfajta liminális térként tiszta lapot jelent a férfiak életében is¹⁷, hiszen, elég didaktikus módon, de ők maguk is igencsak rászorulnak egyfajta lelki, identitásbeli felújításra, újjáépítésre. Olyan tér ez, ahol a férfiak végre „igazán önmaguk” lehetnek, ahol gondtalanul sörözhetnek, ahol kiszakadhatnak a monogám házasetel béklyóiból, ahol egymást váltják a vonzóbbnál vonzóbb alkalmi szeretők: „Nők azok kellene. Kinek kell feleség?” – hangzik is el a Bálintot alakító Stohl András szájából a kijelentés. A romantikus szexkomédia műfajához igazodva a sorozatban tehát kiemelt fontosságú lesz a szex, mint a férfiak egyetlen célja és vágya, a maskulin identitásuk, dominanciájuk és fiatalságuk megőrzésére szolgáló legfőbb eszköz.¹⁸ A három férfikarakter között állandó diskurzus

is zajlik arról, milyen az igazi férfi, mi számít férfiasnak, hogyan kell egy férfinak viselkednie, mi a férfi dolga, és hogyan is kell férfimódrá kiélvezni az életet – ebből pedig egyértelműen következik, hogy ahogyan sok más magyar romantikus komédiában, úgy a *Válótársak*ban is kitüntetett figyelem irányul a férfiasságkonceptiók áttárgyalására, illetve a maskulinitás-válság a feldolgozására.

A három férfi közös otthonának hipermaskulin értékrendjéért leginkább a Stohl András által alakított Bálint a felelős: ő az, aki a szexen és egyéb károsan maskulin rituálékön, szokásokon keresztül próbál önbizalmat nyerni, és gyengeségei miatt kompenzálni, valamint ő az, aki identitásukban, céljaikban és értékrendjükben megingott társait is erre, a számára is csak látszatsikerekkel és látszatdominanciával szolgáló útra terelgetné. Bálint

16 A sorozatban felbukkanó összes lakás hasonlóan allegorikusan működik a karakterekre és lelki állapotaikra vonatkoztatva: Joci volt barátjának, Szonjának lakása tele van a hollywoodi hőskorszak idealizált szerelmespárjainak posztereivel, tükrözve a családalapítást és a romantikus pár egységét illető naiv elképzeléseit; Dávid és volt felesége, Tamara otthona hiába fényűző, ha nélkülöz minden otthonosságot – sokatmondó az is, ahogy gyakran ülnek egymással szemben a hosszú étkezőasztal két végén, a köztük húzódó áthidalhatatlan távolsággal; Zsófi és Bálint otthonának fő éke pedig egy olyan transzparens üveglak, amelyet a szakirodalom fő jellegzetességként éppen hogy a nőhajhász férfiak agglagénylakásának szoktak tulajdonítani, ezzel is jelképezve, hogy Bálint a családi házban is playboyként él (lásd például Lauren Jade Thompson írása: Lauren Jade Thompson: Mancaves and Cushions: Marking Masculine and Feminine Domestic Space in Postfeminist Romantic Comedy. In: Gwynne, Joel – Muller, Nadine (eds.): *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2013. pp. 149–165.).

17 Thompson: A Subject for the Noughties: An Unmarried Man. id. h. p. 337.

18 Alberti: Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy. id. h. p. 14

olyan görcsösen ragaszkodik ehhez az önbizalomnövelő függőségéhez, hogy kicsapongásaival és kalandjaival tönkreteszi a családja életét is: ami a nagyjátékfilmekben látott romkómhősöknél a tanulási folyamat lelegején még elfogadható, sőt irigylésre méltó férfias kedvtelésnek tűnt, a *Válótársak* Bálintjánál egy olyan káros szenvedélyt jelent, amivel nemcsak saját magának, de szerető feleségének, Zsófinak és két gyerekének is árt. Így tehát könnyen egyértelművé válik, hogy Bálintnak igencsak lenne min dolgoznia, hogy méltó társa legyen a kiegyensúlyozott és felelősségteljes Zsófinak, azonban a sorozat három évada alatt nagyjából semmilyen fejlődési ívet nem tapasztalhatunk nála: hiába ígérget mindenfélet, nem tanul semmiből és nem képes megváltozni sem.

A Lengyel Tamás által alakított, stabil, tisztességes és hűséges Jocinak Bálinttal szemben és a *Mintaapák* Tamásához hasonlóan nincs is különösebb tanulási folyamatra szüksége, sőt egy női főszereplős romantikus komédiában a hősnőnek kéne érte fejlődnie és küzdenie, hogy kiérdemelhesse, hogy méltó legyen hozzá – és lényegében ezzel próbálkozik barátnője, Szonja is. Ahogy azonban a lány megpróbálja mindenáron magához láncolni, éppen az ellenkezőjét éri el Jocinál, aki a Szonjával közös családalapítástól való félelmében menekül a három válótárs közös otthonába. Míg tehát a *Mintaapák*ban a Földes Eszter által alakított Petra kísértetiesen hasonló módszereivel és karakterjegyeivel azt a narratív célt szolgálta, hogy Mikit akaratlanul is, de elüldözze magától, és a korábbi családjához való visszatérés irányába terelje, addig a *Válótársak* Szonjája éppen a monogám párkapcsolat melletti elköteleződésről fest elrettentő képet. Joci kanlakba kerülését követően mégiscsak elindul egyfajta jellemfejlődési úton, ahogy Bálint és Dávid fokozatosan elbizonyítják eddigi értékrendjében, és elkezdik alkalmi szexuális együttlétekbe sodródásokon keresztül Jocit is efelé az idealizált, hipermaszkulin eszménykép felé terelgetni, amit kezdetben ugyan nem érez magáénak, de az évadok előrehaladtával megtanul egyaránt megfelelni a Bálint által erőltetett, káros ideáknak és a saját, becsületes erkölcsének is.

Az elhidegült házasságából menekülő Dávid Scherer Péter alakításában még Bálintnál is sokkal önbizalomhiányosabb, és még Jocinál is sokkal könnyebben befolyásolható. A sorozat elején egy ideálisnak tűnő, gondoskodó, figyelmes férj és féltő apa, azonban elkényeztetett, anyagias felesége, Tamara mást vár tőle: a házias, odaadó

„kasztrált pandamackóból” Dávidnak domináns alfahím-mé kell válnia – legalábbis ezt sugallja felé mind Tamara, mind pedig legjobb barátja, Bálint is. A *Válótársak* három évadán keresztül nyomon követhetjük, ahogy Dávid fokozatosan veszt el identitását és értékrendjét, miközben próbál mindenki elvárásainak megfelelni, megcsalásokba és félrelépésekbe bonyolódik, már-már alkoholizmusba sodródik, a feleségétől sem tud végérvényesen elszakadni, az élet minden területét illetően válótársaitól vár tanácsot, valamint a gyerekei nevelése is kicsúszik a keze közül – holott Joci és Szonja esetéhez hasonlóan inkább Tamarának lett volna fejlődni valója, hogy kiérdemelje Dávidot.

Mindhárom központi karakter esetében láthatjuk tehát, maszkulinitásuk milyen bizonytalan lábakon áll, mennyire performatív: a „kanlakban” való együttélés során egymást hergelik bele olyan viselkedési mintákba az elképzelt hegemon maszkulin ideák mentén, amelyeknek egyikük sem tud maradéktalanul megfelelni, emiatt pedig egyre csak nő önbizalomhiányuk, és egyre jobban bizonytalanodnak el korábbi, a válás miatt már eleve megingott identitásukban. Legjobb példa erre talán Dávid, aki Tamarával való viszonyában próbál a nő kívánságára domináns alfahím lenni, de mégsem sikerül maradéktalanul magáévá tenni ezt a szerepet, ahogy Dalmával, a kardiológusával való viszonyában sem sikerül a nő számára maradéktalanul megértő, türelmes, gondoskodó lelki társsá válni. A sorozat által képviselt értékrend tehát meglehetősen ambivalensnek tekinthető: sokszor nem egyértelmű állásfoglalása azt illetően, hogy egyetért-e a Bálint által képviselt toxikus maszkulin eszmével, vagy éppen elítéli azokat. Ahogy az se olyan bizonyos, hogy a három férfi számára az expozícióban kijelölt nők visszaszerzése lenne-e a fő cél, vagy éppen a tőlük való végleges elszakadás. Egyvalami azonban kétségtelen: mindannyiuk fejlődési útja hangsúlyosan összekapcsolódik egyfajta maszkulinitásválsággal. Bálint képtelen lemondani az idealizált nőcsábászi életmódjáról, olyan görcsösen úgy érzi, hogy a szex és a nők felett gyakorolt dominancia, a nők birtoklása az egyetlen dolog, amit őt identitásában meghatározhatja; Joci ugyan stabil identitással érkezik a kanlakba, de a többiek őt is megingatják férfiasságában; Dávid pedig folyamatosan alkalmazkodik, és próbálja magát lépten-nyomon úgy formálni, hogy mindenkinek meg tudjon felelni és minden társadalom által rászabott férfiszerepben helyt tudjon állni.



Válótársak
(Lengyel Tamás, Scherer Péter)

A sorozatformátumhoz kitűnően illeszkedő fejlődésfókuszú narratívák mellett azonban a sorozatok befejezésére egyik karakter sem kap feloldozást, egyikük esetében se beszélhetünk egyértelmű sikertörténetről vagy beteljesített végcélról. Mind a *Mintaapák*, mind a *Válótársak* befejezése jól illeszkedik tehát a sokszereplős romkomok zárlataihoz: a „boldogan éltek, amíg meg nem haltak” végkifejlet helyett a cselekmény adott pillanatban való elvágása a kortárs párkapcsolati tér változékonyaságára, instabilitására, sodródó jellegére is reflektálhat.

Családi körben

A két sorozat példáján keresztül láthatjuk, milyen változásokban tud továbbélni a 2000-es évek óta nagyjából meggyökeresedett hazai férfiközpontú romantikuskomédia-hagyomány a 2010-es évek sorozatreneszánszában. Láthatjuk, hogy szinte mind a hét főhőst a szerelem transzformatív ereje mozgatja, legyen szó a csökönyös alfahímről, az önbizalomhiányos szexfüggőről vagy a konfliktuskerülő mamlaszról, amely transzformációs folyamat mindannyiuk esetében szorosan összefügg korábbi értékrendjük és maskulin viselkedésmintáik felülvizsgálatával. Azonban mindkét sorozat, míg igazodik bizonyos hazai romkotredekhez, elvárásokhoz, sok tekintetben el is tér

azoktól. Egyrészt azzal a már a bevezetőben is tárgyalt sajátossággal, hogy míg a nagyjátékfilmek romantikus komédiák tétje az ideális partner megtalálása, az esküvőig való eljutás¹⁹, addig a két általam kiemelt sorozatban sokkal inkább az ideális partner megtartása, a köztük levő egység visszaállítása, egyfajta újra egymásra találás lesz a cél. Másrészt pedig azzal, hogy éppen emiatt a körülmény miatt, hogy a sorozatok esetében már többéves házasságokról és többgyerekes apákról beszélhetünk, felértékelődik a család szerepe is: főhőseinknek önismereti-tanulási folyamatokkal nem pusztán az áhított nő elnyerése, hanem a család társadalmi intézményébe való reintegrálódás, a család egybetartása, valamint gyerekeiknek a lehető legjobb életkörülmények biztosítása is feladata lesz.

A családi vígjátéksorozatok és szitcomok angolszász területeken már a kilencvenes évektől kezdődően fontos szerepet játszanak abban, hogy pozitív apafigurákat mutassanak tévénezők ezreinek. A minél szélesebb közönség megszólítására törekvő, de kiemelten mégiscsak női nézőket vonzó műfajok ugyanis olyan apa- és férfikaraktereket igyekeznek bemutatni, akik a nők számára megszerzésre és megtartásra érdemesként tűnnek – ezek az apareprezentációk pedig segíthetnek a hegemon maskulin ideák lebontásában, módosításában is.²⁰ A sorozatok képesek lesznek annak sugalmazására, hogy attól, hogy férfi hőseink a gyerekeik felé gondoskodó magatartást tanúsítanak, még nem

¹⁹ Bár a magyar filmekben ez is elég ambivalens, lásd: Varga Balázs: Többszörös szorításban.

²⁰ Akthar–Hynes: *Desperately Becoming a Father*. id. h. p. 124.

veszítenek se férfiaságukból, se dominanciájukból. A sorozatokban bemutatott apák bár gyakran ügyetlenkednek, gyakran nem tudják, pontosan hogyan is bánjanak gyerekeikkel, mi lenne számukra a legjobb, sőt gyakran ők maguk is meglehetősen gyerekesen viselkednek – de legalább próbálkoznak jó apákká válni, még ha ez elsőre nem is a legegyszerűbb feladat.²¹ Gyengédségük kimutatása mellett domináns pozíciójukat sem kell túlzottan féltetniük, sokkal könnyebben alkalmazkodnak, adaptálódnak ugyanis az otthoni, nők által uralt terekben elvárt gyengéd gondoskodáshoz, ha közben a nyilvános terekben megőrizhetik dominanciájukat: Dávid cégvezetőként, Joci a tradicionálisan maskulin kétékezi munkájában, Szabi ügyvédi irodájában, Géza pizzériatulajdonosként és konyhafőnökként.²² Így bár az a sztereotipikus szereposztás, hogy a nők feladata a háztartás vezetése, a gyerekekről való gondoskodás, míg a férfiak a fő kenyérkeresők, erőteljesen átalakulóban van, a nőkhöz kapcsolt, és a férfiakhoz társított nyilvános terek felosztása azonban mindkét sorozatban megmarad. A *Mintaapák*ban bár a női karakterek is kiveszik részüket a munka világában, az esti kikapcsolódás, az állandó törzshelyen való közös sörözés látványosan csak a férfiaknak adatik meg. A *Válótársak* pedig maradéktalanul eleget tesz a privát és nyilvános terek nemi sztereotípiák szerinti felosztásának: míg a nőket csak otthonaikban láthatjuk, addig a férfiakat nyomon követhetjük munka közben is, valamint közös „kanlakjukat” is az otthonosság helyett hamar a szórakozás félnyilvános terévé alakítják.

Mindegyik kapcsolat esetében tehát a szerelem transzformatív ereje helyett a gyerekek és a családi egység transzformatív ereje az, ami hangsúlyosabb lesz, amihez fel kell nőnie a főszereplőknek. A *Mintaapák*ban Klára halála után Géza vissza kell, hogy vegyen a károsan maskulin értékrendjéből, hogy négy gyereknek számára tudjon két szülő helyett is példát mutatni; Mikinek volt feleségét és gyerekei anyját, Verát kell visszaszereznie (és megtartania) azáltal, hogy belátja, hiba volt egy csinos, fiatalabb nővel folytatott kalandért otthagynia a biztos, szerető családját; ahogy Szabi és Tamás szerelmi ügyei is mindig akörül szerveződnek, ki tudna gyerekeik számára a legmegfelelőbb pótanya lenni, aki segítséget nyújthatna az egyedül-

álló apák számára. A *Válótársak*ban Joci az újszülött ikrek érdekében tart ki az egyre elviselhetetlenebbé váló Szonja mellett; Dávid és Tamara is a családi egység fenntartása miatt húzza-halasztja három évadon keresztül a válás kimondását, a gyerekek érdekében folytatják véget nem érően a se veled, se nélküled játszmájukat; ahogy Bálint és Zsófi a sorozat befejező epizódjában belengetett újraegyesülése is kizárólag a szülők közötti állandó vitáktól megzavarodott gyerekek korábbi normális életrendjének visszaállítása érdekében történhetne meg. A fejlődési folyamatok során a *Válótársak* férfiainak továbbá olyan tradicionálisan feminin munkák elvégzésére kényszerülnek, ironikus módon éppen az általuk csak „kanlakként” hivatkozott újdonsült otthonuk miatt, mint takarítás, rendrakás, főzés, bevásárlás, sőt a harmadik évadban gyakran vigyáznak hármasban Joci újszülött ikergyerekeire is, amelyek talán a legnagyobb leckét jelentik számukra a maskulinitáskonceptióik felülvizsgálását illetően – ahogy a *Mintaapák* főszereplői közül is a négyből hárman egyedülálló apákká váltak, arra kényszerülve, hogy egyedül lássák el az apai feladatok mellett az anyai teendőket is.

Ennek következtében mindkét sorozatról elmondható, hogy egyszerre konzervatív és egyszerre haladó szemléletű (ahogy ez az ingadozás, ez az ambivalencia általánosságban is gyakran elmondható a romantikus komédiákról²³). A *Mintaapák* egyrészt egyértelműen a kortárs aktuálpolitikai légkör, a konzervatív értékeket (férfiközpontság, keresztény értékrend, gyerekvállalás fontossága, szoros családi hálózatrendszer kitétetett szerepe, heteroszexuális kapcsolatok eszménye) és a nukleáris család fontosságát hangsúlyozó kormánypropaganda terméke. Másrészt azonban több módon, még ha finoman is, de szembemegy mindezekkel. A négy főszereplő közül ilyen-olyan okokból kifolyólag hárman is egyedülálló apákká válnak: Tamás a sorozat kezdetétől fogva egyedül neveli lányát, a gyereket felelőtlen módon hátrahagyó anya miatt Szabinak is egyedül kell az életébe hirtelen becsöppenő fiával boldogulnia, és Géza is egyedül marad Klára halála miatt négy gyerekével. Ráadásul nemcsak a hagyományos családfelállásokkal, de a hagyományos nemi szerepekkel is szembemegy, ahogy Klára a toxikusan alfahím férje mellett fellázad, és korábbi

21 Glenn: White Masculinity and the TV Sitcom Dad. id. h. p. 185.

22 Glenn: White Masculinity and the TV Sitcom Dad. id. h. p. 183.

23 Alberti: Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy. id. h. p. 4.

háztartásbeli szerepkörét hátrahagyva, a saját maga érvényesítésére koncentrálna visszatér a munka világába, ahogy Mikiéknél sokkal inkább Vera funkcionál fő kenyérkeresőként és ideális családfőként, és ahogy a férfikaraktereknek is meg kell tanulniuk hátrahagyni és felülvizsgálni bizonyos általuk korábban gyakorolt maskulin viselkedési mintákat és férfiprivilegiumokat egy egészségesebb és harmonikusabb családi élet érdekében. A *Válótársak* ezzel szemben a férfiak a házasság béklyóiból megszabadulván főleg alkalmi szexuális kapcsolatokon keresztül történő önmegismerési folyamatát ábrázolja, a „kanlakban” kialakult, szabályok nélküli sajátos életkörülményeket idealizálva – azonban, mint láthattuk, a látszat ellenére a *Válótársak* hősei is belátják, hogy a családi egység fenntartása még az önbizalmukat és férfiasságukat simogató kalandok nyújtotta pillanatnyi élvezetnél is fontosabb. A szabadosabb történetek ellenére a *Válótársak* így talán még a *Mintaapák*nál is konzervatívabb értékrendet képvisel: annak ellenére, hogy explicit szexuális tartalmak, tabudöntögetése és szókimondása frissítően hathat, éppen ezek miatt a szexuális tartalmak miatt lesz sokkal visszamaradottabb is, mert ezzel akaratlanul is egy olyan értékrendet állít fel, amely még a notóriusan szexista nagyjátékfilmes romkomokhoz képest is extrém mértékben hirdeti a nők férfiaknak való alárendeltségét, a férfiak szolgálatában állását, önálló döntési lehetőségeik hiányát – amely értékrend még akkor is meglehetősen káros, ha a sorozat szereplői elé állított fő kihívás éppen az, hogy sikerül-e felülvizsgálniuk ezt a fenn tarthatatlan, hegemon maskulinitást hirdető ideológiát.

Összegzés

A sorozatnarratívák mellérendelő, epizodikus, időben jobban elnyújtható elbeszélésmódja lehetőséget biztosított a romantikus komédia diverzifikálására, mellyel a vizsgált sorozatok a maguk módján éltek is: több egyenrangú párkapcsolat bemutatásán keresztül beszélhettek a kortárs, átalakulóban levő, gyorsan változó szerelmi térben túlélni igyekvő házasságokról, az egyre labilisabbá váló maskulinitásokról, és a családról, mint az egyetlen lehetséges stabilitást nyújtó tényezőről. A *Mintaapák* és a *Válótársak* markáns ambivalenciáit adják azonban, ahogy egyszerre több különböző elvárásnak akarnak eleget tenni. Az angolszász romantikus komédia formáit, jellegzetes cselekmény- és karaktertípusait

próbálják a hazai, konzervatívabb légkörű televíziós formákra adaptálni; a hazai nagyjátékfilmes előképeket megidézve próbálnak lehetséges új utakat keresni; a magyar célközönség igényeit szem előtt tartva próbálnak aktuális reflexiót adni a kortárs társadalmi, nemi szerepekről: a konzervatív értékek hangsúlyozása és a férfi hősök erőteljes szexizmusa mellett az egyre károsabbá váló hegemon maskulin értékrendek vizsgálatára kényszerítik férfi főhősöket, ágenciát adva a női szereplőknek is. A *Mintaapák* és a *Válótársak* tehát heterogén vegyületei lesznek különböző családmódelleknek és apatípusoknak, konzervatív értékeknek, klaszikus férfiszerepeknek, valamint azok lebontódásának, a kortárs magyar romantikus komédia televízióra való adaptálódása révén új utakat felmutató, de a hagyományokhoz továbbra is erősen igazodó képviselőiként.

Eszter Nagy

“It was a new role, I got into it”

Masculinity in contemporary Hungarian romantic comedy series: narrative, family and male roles in *Válótársak* and *Mintaapák*

The TV series boom of the 2010s in contemporary Hungarian television may not have brought significant genre innovations, yet it was able to introduce fresh elements into well-established genres. For example, by analyzing the television adaptations of romantic comedies, we come across distinctive thematic and narrative features brought forth by the series format. The inherent format of series allows for deeper character development, redirecting the focus from the central question of finding a partner to themes of reuniting with a partner, engaging in essential self-examination and personal growth, and, above all, upholding the unity of a family. Studying how genre patterns and character types observed in films persist in TV series provides a valuable opportunity to analyze Hungarian male-centric romantic comedies represented on the small screen by series like *Mintaapák* (*Dear Daddies*, 2018–2022) and *Válótársak* (*Divorcees*, 2015–2018). These series strike a balance between conforming to the conservative, and at times harmfully sexist traditions established by films within the genre while also critically addressing the notions of masculinity portrayed by the characters. As a result, this study not only explores how the Hungarian male-centric romantic comedy traditions of the 2000s continue in the TV series renaissance of the 2010s, but also places a strong focus on thematic aspects within these two series, such as identity, masculinity, various male roles, the contemporary landscape of romantic relationships, and the representation of family.