

MARGITHÁZI BEJA

# RENDSZERVÁLTÁS? A KORTÁRS MAGYAR FILM NŐKÉPÉRŐL

■ „2018 a nők éve volt a magyar filmben” – hirdette több évértékelő szalagcím, és valóban, az elmúlt két-három évben feltűnően sok női alkotó – gyakran erős, női történetekkel – hívta fel a nemzetközi figyelmet is a magyar játék-, dokumentum- és animációs filmre.<sup>1</sup> A hírérték sokatmondóan jelzi: nem ez a hétköznapi gyakorlat, sem a magyar filmszakmában, sem a magyar filmek által megjelenített történetekben. Ebben a tanulmányban elsősorban azt a kérdést vizsgálom, hogy milyen nőképet körvonalaznak a rendszerváltás óta készült magyar nagyjátékfilmek, illetve hogy ez milyen módon mutat eltérést vagy hasonlóságot az államszocializmus utolsó évtizedeiben kialakult praxishoz képest. Ennek érdekében az 1989–1990-es rendszerváltást – az általa elindított politikai, gazdasági és társadalmi folyamatok nyomán – cezúraként tételezve az 1964–1989, illetve az 1990–2015 között készült magyar filmek női karaktereit és történeteit helyezem egymás mellé, az eredményeket egymásra vetítve; az összkép árnyalásához ugyanakkor időnként a női főszereplők helyzetét és körülményeit a férfi főszereplők adataival vetem össze, az eltérő arányok jelentőségére is felhívva a figyelmet. A probléma tárgyalásához először film és társadalom lehetséges kapcsolataira, majd a nőkérdés államszocializmus alatti és utáni helyzetére, illetve a női

Az írás az ELTE Filmtudomány Tanszékén folyó, a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része (azonosítószám: 116708).



... a filmek nem direkt módon visszatükrözik vagy reprezentálják, hanem saját eszközeikkel megkonstruálják a láttatott valóságot.

rendezőik magyar filmtörténetére térek ki röviden, hogy végül a két korszak adatainak áttekintése után amellet érveljek, hogy a kortárs magyar film nőképében nem annyira a korszakok, hanem inkább a szerzői, illetve populáris, műfaji filmek közötti különbségek rajzolnak ki egy „másik rendszert”.

## Film és társadalom

■ Arra, hogy milyen kapcsolat áll fenn egy adott nemzet filmgyártása és társadalmi viszonyai között, többféle válasz adható. Az egyes filmek tematikájára és stílusára nemcsak a történelmi, társadalmi, politikai és kulturális viszonyok gyakorolhatnak hatást, hanem nagy valószínűséggel a nemzeti (szerzői, műfaji) filmtörténeti hagyományok, illetve az adott korszak nemzetközi stílustendenciái is.<sup>2</sup> A társadalmi változások leginkább a filmek tematikus elemeire (pl. szereplők, konfliktusok) lehetnek hatással, de ez a hatás sem mindig azonos erejű és irányú. Másfelől az elkészült filmek különböző esztétikai, kritikai kánonok (fesztiváldíjak, kritikai értékelés, közönségsiker stb.) mentén tagozódnak csoportokba, melynek során kitermelődnek az egyes korszakok „emblematicus” filmjei, melyek mögött elfelejtett, alulértékelt, ritkán emlegetett, de az időszak társadalmi folyamataira akár relevánsabban reflektáló filmek tucatjai húzódnak meg.

A részben ezekre az előfeltevésekre alapozott *A magyar film társadalomtörténete* című kutatásunk másik kiindulópontja az volt, hogy a magyar filmről íródott kritikai szakirodalom nagy része esztétikai, formai és tematikai elemzésekben gazdag és sejtéseken alapuló, azaz mellőzi a szisztematikus módszereket, a statisztikák, átfogó, bizonyító erejű adatok felhasználását, melyekkel ellenőrizhetővé válhatnak a kutatói, elemzői intuíciók. Ennek jegyében egy szélesebb időegységet átfogó, nagy mintával dolgozó, társadalmi szempontból érzékeny indikátorokat figyelembe vevő adatbázist hoztunk létre, az összes 1931 és 2015 között hivatalosan bemutatott, egészestés magyar játékfilm alapján. Ebben az egyes filmek *műfaji*, *szerzői* és forgalmazási adatain (1) kívül információkat rögzítettünk a *cselekmény* helyéről, idejéről és az adott konfliktus típusáról (2), a *karakterek* neméről, életkoráról, foglalkozásáról, társadalmi és vagyoni helyzetéről, valamint a cselekmény során átélt változásairól (3). Az ebben az időszakban készült 1509 játékfilm adatainak szakszerű elemzése, nézettségi és szociológiai statisztikai adatokkal való összevetése nyomán – reményeink szerint – áttekinthetővé válhatnak a magyar film történetének makrotrendjei, többet tudhatunk meg a társadalmi változások és a filmek tematikája közti kapcsolat természetéről, ahogyan szélesebb kontextusba helyezhetővé és ellenőrizhetővé válhatnak a korábbi kritikai szakirodalom állításai is.

A magyar film 1990 utáni nőképének vizsgálatához elsősorban az 1509 játékfilm körülbelül egyharmadát kitevő, 448 rendszerváltás után készült játékfilm adatai jelenthetik a kiindulópontot.<sup>3</sup> Ennek alapján például a női főszereplők életkorán, társadalmi osztályán és vagyoni helyzetén túl vizsgálhatók a megjelenített foglalkozások, szakmák, a filmekben hozzájuk társítható konfliktustípusok, helyszínek, illetve narratív fordulatok, melyek együttesen kirajzolják azt, hogy a kortárs magyar film hogyan látja – és ezáltal láttatja – a nőket, milyen tulajdonságokkal és szerepkörökkel ruházza fel őket a leggyakrabban, hogyan vélekedik társadalmi mobilitásukról, anyagi és társadalmi sikerességükről.

■ A magyar, illetve kelet-európai nők államszocializmus alatti, majd rendszerváltás utáni helyzetével foglalkozó kutatók nagy része egyetért abban, hogy a nemi egyenlőség emancipációs retorikája alapvetően kettős standardot működtetett.<sup>4</sup> Azaz a nyilvános politikai diskurzusban a felszínen propagált jogi és társadalmi egyenlőség ideológiai jelmondata mögött a hétköznapokban, a társas kapcsolatokban a nemi egyenlőtlenség különböző formái termelődtek újra:<sup>5</sup> az egyenlőtlen bérezés, az aszimmetrikus gondozási és házi munkák a hagyományos nemi szerepköröket erősítették tovább.<sup>6</sup> A rendszerváltást követően, némi átmenet után, ez a helyzet tulajdonképpen konzerválódott, amit valószínűleg az is erősíthetett, hogy a nyilvános szférában zajló társadalmi változások a magánszféra és a tradicionális nemi hierarchia stabilizálódása iránti igényt erősítették.<sup>7</sup> A nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdök kétezres évekbeli alakulásáról készült újabb vizsgálat lényegében az államszocializmus idején kialakult és a rendszerváltást követő évek közötti kontinuitást mutatta ki: a nők szerepéről és helyéről való gondolkodásban a különböző generációk és szociális-demográfiai csoportok között nincs számottevő különbség abban a tekintetben, hogy ha „valamelyest növekedett [is] azok aránya, akik flexibilisebben és egalitáriánusabb módon gondolkodnak nők és férfiak társadalmi szerepeiről, addig, ha a családon belüli szerepek megítélésére kerül a sor, a tradicionális attitűdök nem igazán változtak”.<sup>8</sup>

Ilyen értelemben joggal vethető fel az, hogy a kétezres években a nők helyzete szempontjából „posztemancipációs” demokráciáról beszéljünk, melyben a genderhierarchiák mind a nyilvános, mind a magánszférában újbóli megerősítést nyertek.<sup>9</sup> Ez a filmekre nézve olyan kérdéseket vet fel, mint hogy ez a kontinuitás megjelenítődik-e az elmesélt történetekben, és ha igen, hogyan, milyen módon jut kifejezésre. Illetve hogy a rendszerváltás első éveiben tapasztalt változási folyamatok nyomán látható, az addigi trend gyengülésével, átalkulásával kecsegtető, majd mégis újra megerősödő tendenciának ez a hulláma hagy-e bármilyen nyomot a filmekben? Továbbá: milyen női karaktertípusokon, szerepkonstrukciókon, narratív változásokon keresztül foglalnak állást ezekről a folyamatokról a magyar játékfilmek?

## Női rendezők

■ 1989 a magyar filmgyártás számára egyértelmű korszakhatár, mivel a gyártási rendszer teljes átalakulását vonja maga után. A Magyar Mozcókép Alapítvány felállításával a filmek állami támogatottsága nem szűnik meg, de a magánfinanszírozás egyre nagyobb szerepet kap a filmek elkészítésében. Mindezzel együtt az elkövetkező években sem egységes a gyártási rendszer, de nem annyira a korábban hűsbavágóbb cenzurális változások (lásd az 1948–1963 közötti erős, majd az 1964–1989 közötti, a szerzői filmek felfutásával párhuzamosan mérséklődő cenzúrát), hanem az állami támogatás mértékében, illetve az önkormányzatiságban következnek be változások. A 2003 előtt még gyengébb állami támogatás 2011-re fokozatosan megerősödik, hogy az Andy Vajna vezette Filmalap felállításával az addig főleg önkormányzatiságra épülő filmipart egy erősen centralizált, ellenőrzött struktúra váltsa fel.<sup>10</sup>

A magyar játékfilmek rendezésébe a nők viszonylag későn kapcsolódnak be; 1931 és 1945 között mindössze két játékfilmfilmet rendezett nő (Tüdős Klára és Balázs Mária),<sup>11</sup> csak a hatvanas évektől – jellemzően a szerzői film felfutása idején és részben a dokumentumfilmmezés vagy a televízió irányából érkezve – kezdenek a női rendezők életművet építeni (Zsurzs Éva 1963-tól, Mészáros Márta 1968-tól),<sup>12</sup> de így is az 1964–1989 között készült 514 nagyjátékfilmnek mindössze 2,3%-át rendezik. Néhányuk alkotói életművében nem jelent cezúrát a rendszerváltás; de teljesen precedens és folytatás nélküli például Mészáros Márta esete, aki a hetvenes-nyolcvanas években szinte évente rendez játékfilmet (összesen 17-et), és a rendszerváltás után is az egyik legtermékenyebb filmkészítő marad (7 filmmel). A vele induló generáció egyes tagjai (Gyarmathy Livia, Ember Judit, Elek Judit) hozzá hasonlóan, ha kevesebb filmmel is, de folytatják aktív alkotói pályájukat, ahogy az első filmjeiket a nyolcvanas években készítő Szabó Ildikó, Enyedi Ildikó és Deák Krisztina, ha ritkábban is, de önálló filmmel jelentkeznek a következő két évtizedben.

Az 1990–2015 közötti időszakban az előző két és fél évtizedhez képest (12) megduplázódik a rendezőnők aránya (23), de még mindig csak a filmek kb. 10%-át rendezik. A filmek diverzitása viszont növekszik: megjelenik az új stílusban fogalmazó, más hangokat megszólaltató rendezőgeneráció (Incze Ágnes, Kocsis Ágnes, Groó Diána, Goda Krisztina), és sokkal több nő készít nagyjátékfilmet, mint az ezt megelőző két évtizedben, még ha többségük csak egy-egy munka erejéig is. Az (egyelőre) egyfilmes női rendezők (Szederkényi Júlia, Faur Anna, Cserhalmi Sára, Almási Réka, Zomborác Virág, Horváth Lili) számának növekedése egyfelől pozitív változás, de azt is jelzi, hogy a második nagyjátékfilm elkészítése – részben az átalakuló gyártási rendszer következményeként – a nőknek különösen nehezen teljesíthető lépés. Az attitűd is változik: míg korábban Mészáros Márta filmjeit a kritika és ő maga is női témákra specializálódó „nőfilmeknek” titulálta, később nem mondható el a női rendezőkről, hogy csak női témák foglalkoztatnák őket, bár a női főszereplők gyakoriak és hangsúlyosak filmjeikben (lásd például Enyedi, Kocsis, Incze, Groó, Faur Anna vagy Horváth Lili filmjeit). Szembetűnő a szerzői film dominanciájának kontinuitása: a nők (is) elsősorban szerzői filmeket készítettek a rendszerváltás előtti két évtizedben, ennek később is megmaradt egy erős vonulata; ugyanakkor itt is érezhető az elmozdulás: a szerzői mellett műfaji filmeknél is feltűnik a nők neve, egyrészt a korábban is a második leggyakoribbként felzárkózó történelmi filmek mellett, másrészt a kilencvenes évektől a műfaji paletta is színesebb lesz: vígjátékot, melodramát, illetve bűnügyi filmet is rendeznek nők (lásd Goda Krisztina vagy Nagypál Orsi példáját).

## Nők a filmekben: vagyoni helyzet, foglalkozás

■ A magyar játékfilmek nőképét ebben a megközelítésben olyan részletekből állíthatjuk össze, mint a nők reprezentáltsága a főszereplők körében, az általuk lefedett foglalkozásfajták, vagyoni és társadalmi helyzetek, illetve a cselekmény során megjelenített pozitív vagy negatív változások. Ezen belül külön kiemelhető, és a meglévő adatokból jól felmérhető kérdés nők és nyilvánosság kapcsolata, azaz hatáskör és önkifejezés azon spektruma, melyeket a filmek terek, szerepkörök, tevékenységek és foglalkozásfajták formájában női szereplőkhöz társítanak. A továbbiakban a kortárs magyar film nőképét a rendszerváltás után készült játékfilmek

női főszereplőinek vizsgálatával tekintem át. A hősnőről lehívott adatok egy részét a rendszerváltást megelőző bő két évtized (1964–1989) játékfilmjeinek adataival hasonlítom össze, hogy az időbeli trendekről, illetve a kontinuitásról kapjunk képet; más esetekben a rendszerváltás utáni játékfilmek férfi főszereplőinek hasonló adataival azért vetem össze, hogy a nemi egyenlőség, illetve hierarchia szempontjából válhasson áttekinthetővé az adatok kontextusa.

A magyar játékfilmek főszereplőinek nemi megoszlása a számokat tekintve nem nevezhető sem kiegyensúlyozottnak, sem a társadalmi nemi arányokat követőnek. Bár a magyar társadalomban a nőtöbbség a 20. század folyamán fokozatosan nőtt,<sup>13</sup> az 1931–2015 között készült 1509 film mintegy 60%-ának van női és 88%-ának férfi főszereplője (az átfedéseket is ideértve). Az 1990 utáni játékfilmekben ehhez az összesített átlaghoz képest a női főszereplők aránya mindösszesen a filmek felére, 50%-ra csökken: 448 filmnek mintegy felében, 222 filmben jelenik meg összesen 270 női főszereplő, miközben a filmek 84%-ának van férfi főszereplője (378 filmben 575 karakter). Ha közelebb lépve megnézzük, hogy milyenek ezek a főszereplők, azt láthatjuk, hogy az 1990 utáni filmekben az életkor, társadalmi réteg és vagyon szerinti megoszlást nézve felülreprezentáltak a felnőttek, illetve a fiatal, átlagos jövedelmű középosztálybeli nők. A filmek több mint felében szereplő középosztálybeliek mellett a szereplők negyede az alsó társadalmi osztályból kerül ki; vagyoni helyzet tekintetében a leggyakoribb „átlagos” után majdnem egyforma arányban szerepelnek szegények, illetve jómódúak, ami utalhat a piactudásra való áttérés meggazdagodásra és elszegényedésre egyaránt precendenst szolgáltatató következményeire.<sup>14</sup>

Ha alsóbb társadalmi rétegek gyakran meg is jelennek, a mélyszegénység továbbra is nagyon ritka, éppen ezért fontos, hogy egyáltalán megjelenjen. A kommunizmus egalitarianizmust és a társadalmi javak egyenlő elosztását hirdető ideológiájával ellentmondásban álló, ezért az államszocializmus éveiben tabunak számító szegénység megjelenítését a játékfilmek is kerülik; míg 1964 és 1989 között például mindössze kétszer volt példa mélyszegény női főszereplőkre, akik ráadásul mindkét esetben kiskorúak voltak (egyikük az *Árvácska* adaptációjának címszereplője). Ugyanebben az időszakban 10 mélyszegény férfi főszereplő fordult elő, egy részük szintén adaptációban (*Kincskereső kisködmön*, *Kakuk Marci*), de talált vagy megírt történetekre is van példa (*Cséplő Gyuri*, *Koportos*, *Jób lázadása*). Meglepő módon 1990 után szintén csak alig néhány film jelenít meg mélyszegény főszereplőt, jellemző módon ezek is szinte kizárólag szerzői filmek (*Sztálin menyasszonya*, *Gyerekgyilkosságok*, *Iszka utazása*, *Csak a szél*). Itt is gyakori tehát a gyerekszereplőben megtettesülő mélyszegénység, de új az, hogy esztétizálás vagy önegotizálás kíséri, a realista hangvételtől függetlenül (*Iszka utazása*, *Csak a szél*).<sup>15</sup>

A rendszerváltás utáni filmek női főszereplőinek foglalkozásai között a leggyakrabban a „diák, eltartott gyerek” (15%) jelenik meg, amely ebben az esetben egyértelműen az életkorra is utal, rögtön utána az esetek 10%-ában a „háztartásbeli (feleség, rokon)” státusz következik, amely azokra az esetekre vonatkozik, amikor a nő szereplőről a foglalkozása nem, de feleség, anya vagy egyéb családtag státusza egyértelműen kiderül. Bár a kilencvenes évekre társadalmi szinten a korábbi adatokhoz képest a sokszorosára nő pl. a női orvosok és ügyvédek száma,<sup>16</sup> a magyar filmekben feltűnően alacsonyan reprezentáltak a nők körében a klasszikus értelmiségi szakmák (jogász, orvos, tudós, újságíró), illetve még kevésbé a vezető pozíciók (gyár- vagy bankigazgató), sok viszont a művész (pl.

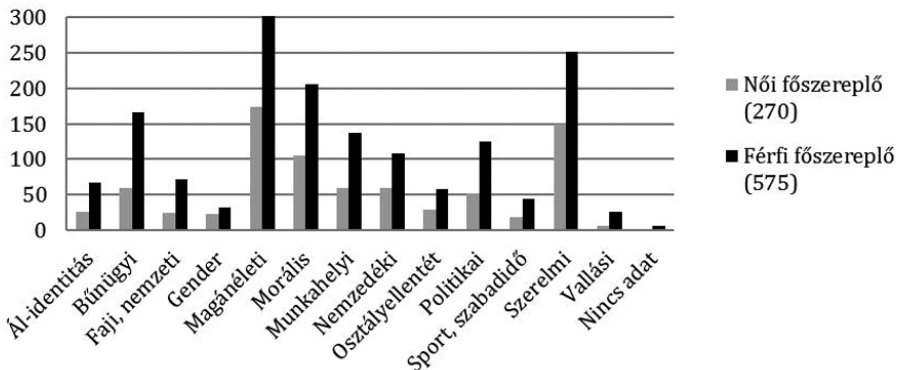
A *turné, Kalózok, Casting minden*), illetve a pedagógus (*Édes Emma, drága Böbe, Csókkal és körömmel, Montecarlo, Poligamy, Swing*). A legmagasabb számban a „nincs erre vonatkozó információ” kategória képviselteti magát, ami azt jelenti, hogy az esetek 20%-ában a teljes történet során sem derül ki a főszereplőről, hogy mi a szakmája, mi a foglalkozása, ami arányaiban mintegy kétszer olyan gyakran van így, mint a férfi főszereplők esetében. A rendszerváltás egyes következményei leolvashatók ennek az időszaknak az 1965–1989 közti évtizedekkel való összevetéséből: a női főszereplők foglalkozásaiban beállt változásokat olyan látványosabb tendenciák jellemzik, mint a munkások radikálisan csökkenő (49-ről 9-re), ugyanakkor a munkanélküliek megnövekedett száma (1-ről 9-re);<sup>17</sup> egyre magasabb, sőt a legmagasabb lesz a női főszereplők körében a szolgáltatóipari alkalmazottak (pincérnő, taxisofőr, titkárnő, kozmetikus, boltoslány stb.) és a szórakoztatóipari munkások (táncosnő, tévés, sztár, színész, modell, műsorvezető, akrobata stb.) száma (kb. 10%), ahogyan megjelennek a (magyar filmben korábban főszerepben alig látható) prostituáltak is (*Légyfogó, Aranyváros, Majdnem szűz*).

### Helyszínek, konfliktusok és társadalmi mobilitás

■ Eltérés látszik abban, ahogy a filmek a női, illetve férfiszereplők mozgásterét, helyét, és problémáit megjelenítik. Tipikus nemi szerepkörökre utal az, ahogy a szereplőkhöz társítható tér-, illetve konfliktusfajtaik gyakorisága a két nem nyilvánosságához, illetve privát szférához való viszonyát polarizálja. Ha a rendszerváltás utáni filmek 270 női főszereplőjéhez társítható térfajtaikat például az 575 férfi főszereplő hasonló adataival vetjük össze, az látszik, hogy miközben az iskola, illetve a szórakozóhely azonos arányban jelenik meg mindkét nemhez kapcsolódóan, az otthon (privát szféra) – mely értelemszerűen a filmek egyik legtöbbször megjelenő helyszíne – gyakrabban jelenik meg a női főszereplős filmekben, míg a hivatal, illetve a gyár (nyilvános szféra) valamivel nagyobb arányban a férfi főszereplőjű filmekben.

A filmek cselekményében megjelenő legtöbb konfliktusfajta egyenlő arányban fordul elő a két nemhez kapcsolódóan (morális, nemzedéki). A főszereplők számát és a konfliktustípusok gyakoriságát tekintve az arányok tekintetében el-

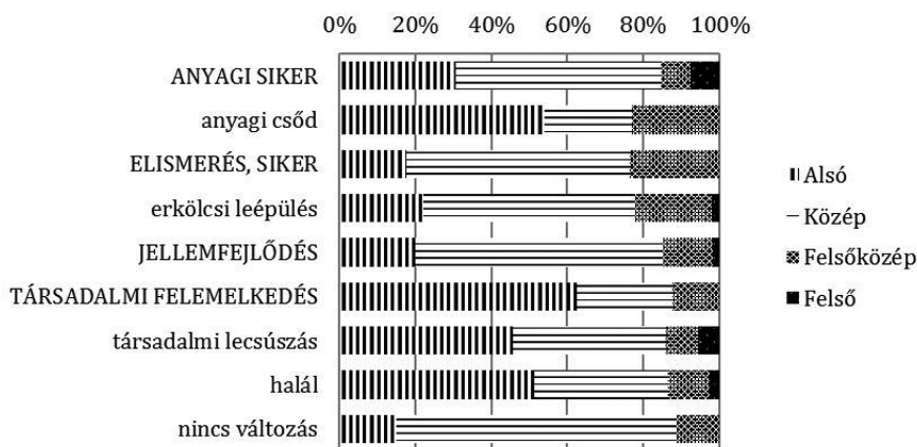
**Főbb konfliktustípusok gyakorisága  
1990–2015**



térések látszanak: bűnügyi, politikai, faji, nemzeti és vallási konfliktus (nyilvános szféra) gyakrabban fordul elő férfiszereplőkhöz társítva, míg a nőket a filmek gyakrabban jelenítik meg gender-, magánéleti és szerelmi konfliktusok résztvevőiként (privát szféra).

Az összképhez hozzátartozik a hősök cselekedeteinek jellemzése, az, hogy a filmek története során milyen állapotváltozás asszociálható a női főszereplőkhöz. Egyes általunk jegyzett változók a szereplők pozitív mobilitását, felemelkedését mutatják (pl. anyagi siker; elismerés; jellemfejlődés; társadalmi felemelkedés), mások negatív mobilitást, lecsúszást (lásd anyagi csőd; erkölcsi leépülés; társadalmi lecsúszás). A következő adatsor ennek társadalmi osztályokkal való együttváltozását, összefüggéseit mutatja, százalékos megoszlásban. Ebből látható, hogy néhány pozitív változás különösen gyakran fordul elő középosztálybeli szereplőkhöz társítva (anyagi siker; elismerés; jellemfejlődés), másfelől a negatív értékű „erkölcsi leépülés” és a történet végére beálló „változatlan állapot” is ezt a réteget jellemzi leggyakrabban a filmekben.

### Női főszereplők változása a cselekmény során 1990–2015



A játékfilmekben viszont feltűnően nagy arányban társul negatív mobilitás (anyagi csőd; társadalmi lecsúszás és halál) az alsóbb társadalmi osztálybeli hős-nőkhöz, kiegészülve azzal, hogy ugyanakkor a társadalmi (tehát nem anyagi) fel-emelkedés arányaiban minden egyéb osztállynál (és változónál) nagyobb száza-lékban fordul elő ennél a társadalmi rétegnél.

### Műfajiség, szerzőiség és a nők társadalmi mobilitása

■ Ha az eddigi adatok nagy vonalakban a társadalmi folyamatokat követik, nem a sztereotípiákat és nemi hierarchiát igazolnak vissza, a filmfajták szétválasztásával az adatok árnyaltabb megoszlására láthatunk rá. Feltűnő, ugyanakkor nemzetközi és magyar vonatkozásban sem meglepő adat, hogy a nők mobilitásának megjelenítésében egyértelmű különbség, sőt ellentétes tendenciák látszanak a szerzői, illetve a műfaji filmek esetében. A rendszerváltás utáni filmek női fő-

szereplői valamivel ritkábban jelennek meg szerzői (41%), mint műfaji filmben (59%). A szerzői filmek hősnőinek (111) viszont csak mintegy 27%-a jelenít meg pozitív mobilitást, a cselekményben megmutatkozó elismerést, sikert vagy jellemfejlődést, míg a hősök 45%-ánál társadalmi lecsúszás, erkölcsi leépülés és halál jelentkezik, önmagában vagy ezek különböző kombinációjában (pl. *A részleg*, *A szerencse lányai*, *Szép napok*, *Lányok*, *Ópium*, *Friss levegő*, *Iszka utazása*, *Womb*, *Csak a szél* stb.). Anyagi csőd ugyan mindössze 4 esetben, negatív mobilitási értékekkel társulva jelenik meg, de ami a legfontosabb, a pozitív mobilitási tényezők közül ezekben a filmekben a hősnők egyetlen esetben sem érnek el anyagi sikert, gazdagodást, és alig 2-3 esetben társadalmi felemelkedést.

A műfaji filmekben (bűnügyi, dráma, gyerek-, ifjúsági, melodráma, történelmi, vígjáték) ez az arány szinte fordított: a megjelenő 159 hősnő csak 28%-a mutat a cselekmény végére negatív mobilitási értéket, anyagi csődöt, erkölcsi leépülést, társadalmi lecsúszást, halált (önmagában vagy különböző kombinációikban), 41%-uk viszont pozitívan mobilizálódik: anyagi siker, gazdagodás vagy elismerés, siker, jellemfejlődés vagy társadalmi felemelkedés formájában (pl. *Csak szex és más semmi*, *Lora*, *9 és 1/2 randi*, *Castig minden*, *Liza*, *a rókatünder*, *Swing* stb.). Az anyagi sikert is másképp kezelik a nők vonatkozásában a műfaji filmek: a szerzői filmekből hiányzó anyagi siker, gazdagodás 10 esetben pozitív mobilitási értékekkel (elismerés, jellemfejlődés) és 3 esetben negatívakkal társul (erkölcsi leépülés, halál); ugyanakkor az anyagi csőd is megjelenik itt, sőt 7 esetben társadalmi lecsúszás, erkölcsi leépülés, míg 2 esetben jellemfejlődés kíséri.

## Konklúzió

■ Az adatokból kirajzolható nőkép alapján a magyar filmben a kilencvenes években többféle hatás érvényesül: egyfelől folytatódik a felnőtt vagy fiatal, középosztálybeli, átlagos vagyoni helyzetűek már a harmincas évektől megfigyelhető felülreprezentáltsága, miközben bizonyos indikátorok (vagyoni helyzet, foglalkozás) a rendszerváltás társadalmi, gazdasági folyamatait is jelzik. A nemi hierarchia szempontjából a női főszereplők továbbra is alacsonyabb száma, a nyilvánossal szemben inkább a privát szférához, terekhez, illetve magánéleti konfliktusokhoz való társítása, gyakran háztartásbeliként vagy szakmát, foglalkozást nélkülözőként való megjelenítése az előző rendszerben kialakult hagyományos értékrend kontinuitását mutatja. A mobilitási tényezőkre viszont erősebben hatnak a filmfajták belső logikája szerinti narratív sémák: a szerzői filmek inkább kudarc-, a műfaji filmek inkább sikertörténetek főszereplőivé teszik meg a nőket.

A számadatok alapján itt kirajzolt makrotrendek ugyanakkor különböző stílusban elmesélt, többféle tanulsággal szolgáló egyedi történetek sokaságát egyszerűsítik le. Ezért ilyen formában nem messzemenő következtetések levonására, hanem inkább további kérdések megfogalmazására ösztönöznek, és az egyes filmek konkrét, az egyedi narratív, stílári és műfaji jegyeket is tekintetbe vevő esettanulmányaival kiegészítve finomhangolhatóak. Így válhat láthatóvá az is, ahogyan a filmek nem direkt módon visszatükrözik vagy reprezentálják, hanem saját eszközeikkel megkonstruálják a láttatott valóságot; a bennük megjelenő társadalmi viszonyok így csakis abban a keretben és kontextusban nyernek értelmet, amelyet a készülési idejük, kulturális, gazdasági és társadalmi körülményeik együttesen jelölnek ki a számukra.

## ■ JEGYZETEK

1. 2018-ban a rendezők közül a játékfilmet rendező Szilágyi Zsófia (*Egy nap*), a dokumentumfilmes Zurbó Dorottya (*Könnyű leckék*) és Tuza-Ritter Bernadett (*Egy nő fogságban*), valamint Szamosi Zsófia színésznő (*Egy nap*) több hazai és külföldi díjat nyert el; az előző évben Enyedi Ildikó *Testről és lélekről* (2017) és a film főszereplője, Borbély Alexandra gyűjtött be rangos elismeréseket. Az utóbbi hónapok figyelemre méltó nézettséget produkáló magyar vígjátékai közül hármat is nők rendeztek (Nagypál Orsi: *Nyitva*; Goda Krisztina: *BÜ-ÉK*; Dobó Kata: *Kölcsönlakás*); Bucsi Réka és Andrasev Nadja animációs filmjei évek óta A kategóriás fesztiválokon szerepelnek. A tavalyi év filmkészítőinről lásd Vincze Teréz: *A nők éve. Filmrendezőnők a magyar filmben*. Filmvilág 2019. 4. sz. 4–6.
2. A kutatás alapelveiről részletesebben lásd Kovács András Bálint: *Műfajok a magyar filmtörténetben*. Apertúra 2018. tavasz. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/>
3. További 13 filmet egyéb okokból (pl. többrendező s keccsfilm) leszámítva.
4. Donna Harsch: *Communism and Women*. In: Stepien A. Smith. (ed.): *The Oxford Handbook of the History of Communism*. Oxford Handbooks Online, 2014.
5. Susan Gal – Gail Kligman: *Introduction*. In: Uők (eds.): *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life After Socialism*. Princeton University Press, 2000. 3–19.
6. Erről részletesen ír Susan Zimmermann: *Gender Regime and Gender Struggle in Hungarian State Socialism*. *Aspasia* 2010. 4. 1. sz. 1–24.
7. Adamik Mária: *How Can Hungarian Women Lose What They Have Never?* In: Feischmidt Margit – Magyar-Vincze Enikő – Zentai Violetta (eds.): *Women and Men in East European Transition*. Editure Fundaței Pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 1997. 42–61.
8. Gregor Anikó: *A nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdök a 2000-es években Magyarországon*. *socio.hu* 2016. 6. 1. sz. 89.
9. Beata Hock: *Sites of Undoing Gender Hierarchies: Women and/in Hungarian Cinema (Industry)*. *Media Research. Croatian Journal for Journalism and Media* 2010 16. 1. sz. 23.
10. Lásd Kovács András Bálint: i. m., illetve: Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. L'Harmattan, Bp., 2016.
11. Az etnográfus Riedl Klára dokumentumfilmje (*Isten tenyéréen*, 1940) sajnos elveszett. Bővebben lásd Gergely, Gábor: *Women Directors in Hungarian Cinema 1931–44*. *Studies in Eastern European Cinema* 2016. 7. 3. sz. 258–273.
12. Korábban erről lásd még Szilágyi Erzsébet: *Filmrendezőnők a magyar és egyetemes filmtörténetben*. *Szabadpart* 7. sz. <http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/szam7/komm/szilagyi.htm>
13. Részben a háborúk, részben a férfiak magasabb halálzási aránya miatt. Lásd Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris, Bp., 2001. 38. (A továbbiakban Valuch 2001.)
14. A kilencvenes évektől a felső osztályok jövedelmének fokozatos emelkedéséről és az elszegényedés növekvő tendenciájáról összefoglaló adatokat közöl Romsics Ignác: *Magyarország a XX. században*. Osiris, Bp., 2010. 409–416.
15. Sággy Miklós: *Szegénységfilmek, mint exportcikk*. *Élet és Irodalom* 2013. 38. sz. 13; valamint Strausz László: *Visszabeszélés és önegzotizálás. A posztkoloniális filmelméletek kelet-európai alkalmazhatóságáról*. *Pannónhalmi Szemle* 2014. 1. sz. 104–119.
16. Míg pl. az orvosok között 15%-ról (1961) 48,8%-ra (1997) emelkedik a nők aránya, a női ügyvédek aránya 1973 és 1997 között 10%-ról 38,9%-ra nő. Lásd Valuch Tibor: i. m. 160–164.
17. A munkanélküliség drasztikus emelkedéséről lásd Romsics Ignác: i. m. 409.

