

Nagy Viktor Oszkár

## **A romantikus komédia védelmében**

Doktori értekezés

Mestermű: *Ultra* című nagyjátékfilm

Témavezető: Szirtes János

MOME Doktori Iskola, 2020

## TARTALOMJEGYZÉK

A témaválasztás indoklása / 3

Bevezető / 4

A romantikus komédia definíciója / 7

A romantikus komédia története / 11

screwball comedy / 13

szex komédiák / 17

a radikális romantikus komédia / 18

neo-tradicionális romantikus komédia / 21

a magyar romantikus komédia / 23

*Ultra* esettanulmány / 26

a konfliktus / 30

a cselekmény / 32

karaktértípusok / 38

komikum/érzelem / 40

realizmus/stilizáció / 42

Összefoglaló / 44

Irodalomjegyzék / 45

Eredetiségi nyilatkozat / 47

Absztrakt / 48

Portfólió / 49

## A TÉMAVÁLASZTÁS INDOKLÁSA

Az *Ultra* című nagyjátékfilmem<sup>1</sup> legnagyobb hozadéka, hogy a filmkészítői pálya, egy, az addigi munkáimhoz képest szokatlan, új világa tárult fel előttem. A műfaji filmezés szigorú követelményrendszere elsőre ijesztőnek tűnt, hiszen a magammal szemben felállított minőségi elvárások mellett egy jóval összetettebb (megrendelői, piaci) szempontrendszernek is meg kellett felelnem, mely rossz kompromisszumok rémképével fenyegetett. A romantikus komédiáról, mint műfajról keveset tudtam, de összhangban a filmes szakmával és kritikával, én sem tartottam igazán sokra, felületes ismereteimet az a néhány közismert film emléke jelentette, melyekkel a zsánert azonosítani szokás.

A négy éven tartó munka tapasztalataival a hátam mögött, azonban be kellett lássam, a műfajjal szembeni tartózkodásom és előítéleteim nagyrészt alaptalanok voltak. Ez a személyes alapélmény áll a témaválasztásom háttérében.

---

<sup>1</sup> rendező: Nagy Viktor Oszkár, producerek: László Sára és Gerő Marcell. Gyártó: Campfilm Stúdió. A filmet a Magyar Nemzeti Filmalap (azóta a jogutód: Nemzeti Filmintézet) finanszírozta. Várható mozi premier: 2020 novemberében. Tervezett nemzetközi bemutató: Karlovy Vary filmfesztivál (2020)

## BEVEZETŐ

A romantikus komédia, ahogy sokan emlegetik a "romkom", a hangosfilm feltalálása óta az egyik legidőtállóbb narratív játékfilmes alműfaj, melynek népszerűsége a közönség körében mind a mai napig töretlen.<sup>2</sup> Rögtön felmerül a kérdés tehát, vajon miért szorulna bárminemű védelemre?

A választ valahol abban az intézményesített és közmegegyezéssel véleményben kereshetjük, mely szerint a romantikus komédia a műanyag, kiszámítható, sablonos, gagyi, felszínes szórakoztatás szinonímája, melynek kizárólagos rendeltetése, hogy szerelmi ábrándokkal tömje tele az egyszerű népek, leginkább a szexuálisan elhanyagolt női közönség fejét. A bőséges termés ellenére szembetűnő a filmek kritikai elismerésének alacsony mértéke<sup>3</sup> és összevetve a piaci felülreprezentáltságával kevés a műfajt elemző tanulmányok száma is.<sup>4</sup> Tamar Jeffers McDonald ezt a következőkkel magyarázza: "...a romantikus komédia szerkezete annyira nyilvánvalónak hat, hogy azok komponensei nem érdekesek az elemzésre"<sup>5</sup>. Leger Grindon szerint a romkomokat könnyű félresöpörni azzal a címkével, hogy pusztán futószalagon gyártott szerelmi propagandák.<sup>6</sup> A romantikus komédiát éppen „a benne rejlő ne-vedd-komolyan” mutatja súlytalannak, ideológiai elemzésre méltatlannak, állítja Geoff King.<sup>7</sup> Sőt még a *Pretty Woman* világhírű rendezője, Garry Marshall is cinikus kétértelműséggel nyilatkozik a zsánerről: "I like to do very romantic, sentimental type of work...It's a dirty job but somebody has to do it"<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> Az alábbi infografikán jól látható hogy a romantikusfilmek és komédiák népszerűségi mutatója, mely az adott években megjelenő filmek adatait vette alapul: <https://nofilmschool.com/Film-Genre-Popularity-Infographic>

<sup>3</sup> Sokatmondó az az adat, miszerint a romantikus komédiák közel 100 éves történetéből mindössze öt film nyerte el az Oscar díjat: *It Happened One Night* (1934), *You Can't Take it With You* (1938), *The Apartment* (1960), *Annie Hall* (1977), *Shakespeare in Love* (1988) in: Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p.1.

<sup>4</sup> Az utóbbi évtizedben azonban egyre növekvő figyelem fordult a műfajt elemző írásokra. Tamar Jeffers McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London: Wallflower, 2007, Celestino Deleyto: *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2009. Claire Mortimer: *Romantic Comedy*. London: Routledge, 2010. Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. Malden: Wiley — Blackwell, 2011.

<sup>5</sup> Tamar Jeffers McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, p10 (saját fordítás)

<sup>6</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p.1.

<sup>7</sup> Geoff King: *Film Comedy*. London–New York: Wallflower Press, 2002. p. 55. in: Buglya Zsófia: *Humor által homályosan, a lakásvígjátéki filmszéria mint kora Kádár-kori műfaji kísérlet* in: *Metropolis* (2014) <http://metropolis.org.hu/humor-atal-homalyosan-1>

<sup>8</sup> In: *New York Times* (1990) <https://www.nytimes.com/1990/03/23/movies/at-the-movies.html>

Az *Ultra* című mesterművem készítése közben - mely vállaltan a romantikus komédia műfaji hagyományaival dolgozik - az a sejtésem támadt, hogy a műfaj nem csupán annyi, aminek elsőre látszik. A zsáner legjelentősebb filmjeinek beható vizsgálata során felfedeztem, hogy a szórakoztatáson túl, szándékosan vagy akaratlanul, univerzális emberi vágyak és társadalmi ideológiák lenyomatai. A műfaji eszköztár pedig, mely elsőre szegényesnek tűnik, valójában egy rugalmasan variálható, évtizedekig csiszolt sablon, melyhez ha megfelelő képzelőerő társul, egy izgalmas, többretegű művészi alkotás alapja lehet.

Értekezésem célja tehát, hogy rehabilitáljon egy megbélyegzett, előítéletek által sújtott filmes műfajt. Mivel Magyarországon a műfaji filmek, ezen belül is a romantikus komédia felfutó trendje érzékelhető, hasznosnak véltem egy olyan tanulmány megszületését, mely magyarázó és értelmező segítséget nyújt a művek befogadásához, és amely segít megválaszolni mitől működik az egyik és mitől nem a másik. Eszközeim a következők lesznek:

1. Támaszkodva a témában született legjelentősebb tanulmányokra<sup>9</sup>, megkísérlem definiálni a romantikus komédia műfaját.
2. Bemutatom kialakulásának történetét, okait, majd felvázolom a műfaj evolúcióját. Itt elsősorban a hollywoodi romantikus komédiák fejlődéstörténetéről esik szó<sup>10</sup>, de mellette nagyobb lélegzetű betekintést nyújtok a 'komikus románc' hazai filmgyártásban betöltött szerepére is.
3. Megkülönböztetem a filmtörténeti korokhoz köthető domináns alműfajokat, melyek formajegyeit az adott időszak társadalmi, filmgyártási és ideológiai folyamatai alakították ki. Rövid filmes példák segítségével demonstrálom miként válik a romkom a társadalom és psziché tükörképévé, az elfojtások és feloldások eszközévé.

---

<sup>9</sup> Kiemelten McDonald és Grindon fent említett írásaira.

<sup>10</sup> Ennek két oka van: az egyik, a fellelhető és általam elérhető írások főleg ebben a tárgykörben születtek, a másik, hogy az amerikai mozi kitüntetett vizsgálata azért is célszerű, mert a lokális, kisebb nemzeti filmek ezer szállal kötődnek hozzájuk, leginkább ezt a formulát másolják, ilyen értelemben a hollywoodi, angol-szász romkom-felfogás reprezentatív mintának számít.

4. A mesterművem alkotói folyamatának leírása és alapos elemzése kapcsán részletesen foglalkozom a műfaj működési mechanizmusaival. Kiemelem a legfőbb, sajátos jegyeket a szerkezet, karakterek, cselekményépítés és a vizuális megjelenítés tekintetében. A szabályrendszer konvencióinak ismeretetésén túl rámutatok, hol és miként hágja át a filmem ezeket a hagyományokat, úgy, hogy közben végig a műfaj keretein belül marad. Ezzel kívánok rávilágítani milyen kreatív lehetőségek rejlenek a romantikus komédia műfajában.

Az értekezés végén reményeim szerint közelebb kerül az olvasó/leendő filmkészítő a műfaj alaposabb megértéséhez és kihívás elé állítja a műfajjal szemben táplált ellenérzéseit. Komoly eredménynek tekinteném azt is, ha dolgozatom újabb diskurzust nyitna meg, ezzel is elősegítve a műfajjal kapcsolatos hazai tanulmányok további megszületését.

## A ROMANTIKUS KOMÉDIA DEFINÍCIÓJA

Mint látni fogjuk, a lenti műfaji definíció-kísérletek nem tudnak explicit, a műfaj összetett mítoszát egészében lefedő meghatározást adni. Megtörténhet, hogy amit - például egy adott filmet - az egyik kizár, azt egy másik megközelítésből származó definíció képes integrálni. Ezért a legcélravezetőbb eljárásnak azt tartom, ha számba veszem a műfajjal mélységében foglalkozó kutatások eredményeit. Ezek összessége révén talán pontosabb képet kapunk a romantikus komédia mibenlétéről.

Mi szükség van filmes műfajok meghatározására? Egyésszről nyilvánvaló marketing szerepe van, amennyiben segít szelektálni a nézőnek a rázúduló filmek sokasága között. Egy műfaj megnevezés ugyanis óhatatlanul elvárásokat ébreszt. A műfaj tehát ebben az értelemben egyfajta konszenzusként, szerződéskötésként is értelmezhető, amit a filmkészítő/forgalmazó és a közönség egymással megköt. Másrészről a műfaj, a készítői oldal felől nézve mintaként szolgál az akotói munkában, ezekhez azonban szükséges annak eldöntése és meghatározása, mit értünk egy adott műfaj alatt.

A filmes 'zsáner' kifejezés, ami a francia "fajta" szóból ered, az általános diskurzusban bizonyos mértékig negatív konnotációval bír, amennyiben a "művészfilm" vagy "szerzőifilm" ellenpárjaként fogjuk fel<sup>11</sup>. A zsánerek kialakulása, majd széleskörű elterjedése és dominanciája Hollywoodból ered. Az európai magas kultúra évekig lenézően tekintett a felszínes, sablonokból építkező, szórakoztatóipari tömegtermékekre, ám a francia újhullámnak, később a hollywoodi újhullámnak és a zsánerrel behatóan foglalkozó filmesztétáknak köszönhetően bizonyos műfajokat már korábban rehabilitáltak.<sup>12</sup> Kivéve talán egyet, a romantikus komédiát. Csak egy sokatmondó példa: a filmtörténészeket megszégyenítő alapismerettel rendelkező és a filmrajongó Martin Scorsese arról híres, hogy minden műfajban alkotott, a musicaltől a horrorig, kivéve a romantikus komédiát.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 7.

<sup>12</sup> A western, gengszterfilmet és a thrillert a francia újhullám előszeretettel használta fel. Truffaut Hitchcock tanulmányai révén a magas kultúra is megértette a műfajok nagyszerűségét. Scorsese, Brian De Palma, Lucas, Spielberg és Coppola később, az európai szerzőfilmes importtal élesztik fel újra a hollywoodi műfajokat, mellyel letették a modern műfaji filmek alapjait. A filmesztéták közül e téren kiemelhető Thomas Schatz műfajevolúciós elmélete és David Bordwell munkássága.

<sup>13</sup> Kis túlzással ide lehet venni az *Alice Doesn't Live Here Anymore*-t (1973) amit bár az egyik Scorsese interjúkötet következetesen romantikus komédiának titulál (Martin Scorsese: *Interviews*, edited by:

Az elhanyagolás okai részben a műfaj definiálásának nehézségeiből fakadnak. Steve Neale zsánerelméleti írásaiban a műfajok hibriditásának kérdéseit feszegeti, és utal rá, hogy a probléma abban áll, hogy a *szerelemi szál*, mint lehetséges generikus jegy, többé kevésbé az összes fellelhető filmes műfajra alkalmazható építő elem.<sup>14</sup> A műfaj tūpontos meghatározásának alapvető akadályja, írja Geoff King is, épp az, hogy mind a romantika mind a humor túlságosan gyakori alkotórésze a tömegfilmeknek.<sup>15</sup> Másképpen: a túlságosan elcsépeelt romantikus alaphelyzet (*a srác összejön a csajjal, a csaj szakít a sráccal, a srác újra összejön a csajjal*) méltatlanná teszi a műfajt a figyelműnkre, és mivel az alaphelyzet voltaképpen minden fikciós filmműfajra igaz, egyszerre bonyolulttá is teszi az elkülönítését a többitől.<sup>16</sup>

A filmes komikum legfőbb hazai kutatója, Szalay Károly, *A Geg nyomában* című tanulmánykötetében, bár nem használja a romantikus komédia kifejezést, színháztörténeti példákat használva, összekapcsolja a két lényegi összetevőt, a komédiát és a románcot: "*Vígjáték, ifjú szerelmesek nélkül alig képzelhető el. Sőt a vígjátéki alaphelyzetet az adja meg rendszerint, hogy az ifjú szerelmesek egyesülésének akadályja van.*"<sup>17</sup> Erre a megállapításra rímel az Amerikai filmintézet 2008-as felmérése is, aminek eredménye szerint a romantikus komédia legjellemzőbb vonása az, hogy a "*szerelemi kapcsolat kialakulása komikus helyzetek sorát hozza.*"<sup>18</sup> Leger Grindon akinek elemzésében kulcskifejezést kap az *udvarlás (courtship)*, kifejti, hogy a romantikus komédiákban "*amíg a humor felelős a hangnemért, az udvarlás szolgáltatja a cselekményt*", a történetek fő mozgatóerejét pedig a házasság/hosszútávú kapcsolat iránti vágyaink adják.<sup>19</sup> Forgatókönyvíró tankönyvében Billy Mernit a romkomok alapvető mondanivalóját *a szerelem átalakító*

---

Peter Brunette, University Press of Mississippi 1999), a másikban a rendező világosan leszögezi, hogy filmje melodráma. (*Scorsese on Scorsese*, edited by: David Thompson and Ian Christie. Faber and Faber 1996) pp. 49-51.

<sup>14</sup> Steve Neale: *Genre and Hollywood*. London:Routledge 1988 p. 2.

<sup>15</sup> Geoff King: *Film Comedy*. p. 51. 'Defining romantic comedy as a clear-cut genre is difficult, because of the prevalence of both its constituent terms in popular film.

<sup>16</sup> David Shumway: *Modern: Love: Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. New York and London: New York University Press 2003 p.157.

<sup>17</sup> Szalay Károly: *A geg nyomában*. Magvető 1972 pp. 311-314. A többi eddig említett szerző műfaji elemzései is rendre visszanyúlnak a romantikus komédia ősi forrásához, a shakespear-i és a görög - római vígjátékokhoz, ahol jól tetten érhetőek a romkomok által kedvelt és használt típuskarakterek és cselekményépítések.

<sup>18</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p. 1. (ford: Nagy Viktor Oszkár)

<sup>19</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* pp. 1-2.



erejében látja,<sup>20</sup> míg a történet mindenkori tétjét a "vajon összefognak jönni a végén?" - kérdés felvetésben sűriti.<sup>21</sup>

Összehasonlító megoldását választ Gerald Mast, amikor a filmdráma (*melodrama*)<sup>22</sup> ellenpólusaként tekint a romantikus komédiára és megállapítja, hogy a cselekményben tulajdonképpen gyakran ugyanazzal az elmélyültséggel, komolysággal dolgozzák fel a párválasztás buktatóit, a különbség a hangnemben (humoros/melankolikus) és a várható (pozitív/negatív) végkifejletben rejlik.<sup>23</sup>

Claire Mortimer egy hosszabb lélegzetű, elemző meghatározásban fejt ki a romantikus komédia lényegét, miszerint az „*olyan történetet mutat be, mely a párkapcsolat fejlődését állítja a középpontba [...] A romkomnak jól megkülönböztethető narratív szerkezete van: a fiú találkozik a lánnyal, különböző akadályok gátolják meg, hogy együtt legyenek, véletlen egybeesések és komplikációk következnek, míg végül a pár felismeri, hogy egymásnak teremtették őket. A komédia szabályai szerint a történet happy enddel, a pár végső egyesülésével zárul. A fő téma a 'nemek csatája', amely a műfaj központi dinamikáját biztosítja. A narratíva legtöbbször a központi pár körül forog, akik kezdetben ellenségesek egymással, de aztán felismerik, hogy ellenszenvük, vagy gyakran kölcsönös utálatuk ellenére menthetetlenül egymáshoz illenek.*"<sup>24</sup>

E fenti gazdag meghatározás rövidebb, de pontosabb változata: "*A romantikus komédia egy olyan filmtípust takar, melynek központi elbeszélő motorja a szerelemkeresés, amit vidám, könnyed formában tálal és ahol ezt a keresést szinte mindig siker koronázza*"<sup>25</sup> McDonald a biológia nemek szándékos elhagyásával azt is sugalmazza, hogy a romkomok nem elkerülhetetlenül heteroszexuális szerelmi történeteket dolgoznak fel. Definíciója rámutat dolgozata erősségére: szélesebbre tárja a műfaj határait.<sup>26</sup> A meghatározás másik újszerű megközelítése az addig kötelezőnek

---

<sup>20</sup> Mernit, Billy: *Writing the Romantic Comedy*. New York: HarperCollins, 2000. p. 95.

<sup>21</sup> Mernit, Billy: *Writing the Romantic Comedy*. New York: HarperCollins, 2000. p. 13.

<sup>22</sup> A filmdráma angolszász nyelvterületen a 'melodrama'. Ezt a kifejezést ugyan a magyar nyelv is átvette, de nálunk hozzátapad egy pejoratív asszociáció, ezért terjedhetett el inkább a 'filmdráma' kifejezés.

<sup>23</sup> Gerald Mast: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*, second edition. Chicago: University of Chicago Press (1979) pp. 9–13.

<sup>24</sup> Claire Mortimer: *Romantic Comedy*. London–New York: Routledge, 2010. p. 4. Ford: Vajdovich Györgyi in: <http://metropolis.org.hu/vigjatekvaltozatok-az-1931-1944-kozotti-magyar-fimben-1>

<sup>25</sup> McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 9. (ford: Nagy Viktor Oszkár)

<sup>26</sup> McDonald érzékletesen írja le, hogy a romkomok milyen meglepő gyorsasággal reagálnak társadalmi folyamatokra és dolgozzák fel/használgják fel az embereket érintő változásokat. Az egyik ilyen elem épp a homoszexualitás, amit már a '70-es évek radikális romantikus komédiái is tematizáltak. A téma hazai változata Orosz Dénes *Coming out* (2013) című filmje.

számító *happy end* megkérdőjelezése. Állítása szerint, az olyan filmek esetében például mint az *Annie Hall* (1977)<sup>27</sup>, melyek a pár szakításával zárulnak, de a filmek átfogó pozitív érzelmi tónusa nem változik, a romantikus komédia család tagjainak számítanak, amennyiben a többi kritériumnak megfelelnek.<sup>28</sup>

Érdekes még megemlíteni azt a praktikus, átfogóbb nézőpontot, mellyel a romantikus komédiát (és tulajdonképpen minden más, jól körülírható filmzsánert), mint az orientáció, konvenciók és elvárások folyamatábrájaként írja le a Krutnik és Neale szerzőpáros.<sup>29</sup> Ezt úgy kell elképzelni, hogy a filmipar (megrendelő és forgalmazó) *orientálja* a nézőt például a címválasztással pl. *Megdönteni Hajnal Timeát*<sup>30</sup> és a műfajhoz kapcsolható tipikus sztárok szerződtetésével, csak hogy magyar példánál maradjunk pl. *Csányi Sándor, Fenyő Iván, Hámori Gabriella, Dobó Kata*. Orientálja továbbá az alkotót is, mint ahogy látni fogjuk a saját esettanulmányomban, hogy készülő filmjét az adott műfaj mentén fejlessze. A *konvenciók* adaptálása, vagyis a műfaji elemek hatásos és sikeres működtetése a filmkészítő feladata, annak kivitelezése erősen függ az alkotó egyéni ízlésétől, szuverén látásmódjától, érzékenységétől. Az *elvárás* pedig az, mely alapján a nézők, a műfajtól (romantikus komédia) várható élmények tudatában (pl. klasszikus fordulatok, szerelmesek perlekedő flörtölése, érzelmes-humoros hangulat) kiválasztják a megnézendő filmet.

A műfaj, több irányból, más-más szempontok szerinti és különböző korokból idézett definíciói tehát jól rávilágítanak arra a tényre, hogy korántsem egy homogén, mérnöki módon körülhatárolható jelenséggel állunk szemben. Az összegzés eredményeképpen világosan látható, hogy a romantikus komédia mindenkit érintő és mindenkit foglalkoztató emberi konfliktusokkal operál, anyagát eképpen a valós életből veszi, és még ha nem is áll szándékában, akkor is szociális környezetünk és pszichénk lenyomatai, tükörképei lesznek, melyek érdekesebbek az alaposabb vizsgálatra.

---

<sup>27</sup> r: Woody Allen

<sup>28</sup> McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p.72.

<sup>29</sup> Steve Neale and Frank Krutnik: *Popular Film and Television Comedy*. New York: Routledge 1990 pp. 136-149.

<sup>30</sup> r: Herczeg Attila

## A ROMANTIKUS KOMÉDIA TÖRTÉNETE

A romantikus komédia történetét Grindon az egyes filmes ciklusok emelkedésének és bukásának történeteként aposztrofálja. Hangsúlyozza, hogy a filmek hasonlóságuk alapján történő csoportokba gyűjtése, az ún. prototípusok felállítása segíthet megérteni a műfaj gyakorlati működését, a nézőjében keltett várakozás pszichológiáját, miközben bizonyítja a műfaj variabilitásra való nyitottságát.<sup>31</sup> A fentiek fényében érdemes tehát figyelmet szentelni arra, hogy a romantikus komédia miként fejlődött és újult meg az elmúlt közel száz év során, hogyan épültek bele adott korszakok domináns formái a gyűjtőfogalomba, állandóan gyarapítva a műfaj eszköztárát és formanyelvét.

A hagyományok ismerete alkotói szempontból nézve is döntő jellegűek lehetnek, hiszen olykor egy elképzelést a régiek újra felfedezésével, új köntösbe öltöztetésével tudunk eredeti módon megvalósítani. A hagyományok variálása a jelen idő társadalmi áramlataival gyakran új lendületet adhatnak eltemetett műfajoknak. Jól látható ez a folyamat, elég ha csak a westernt vesszük: a *The Great Train Robbery* (1903) a *High Noon* (1952), az *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) a *Unforgiven* (1994) és a *The Revenant* (2015)<sup>32</sup> című jól ismert filmeket.

A műfajok evolúciójával együtt a nézői szem/értelmezési készség is fejlődésen megy keresztül. Ezáltal a filmkészítő is egyre szélesebb palettából dolgozhat, mely kreatív alapot és bátorságot biztosít számára, hogy újjal próbálkozhasson vagy elvegyen/újat adjon a bevett formulától(hoz). A magyar játékfilmes hagyomány, a hollywoodi fősodortól való majd' 50 éves letérésének<sup>33</sup> eredményeképpen, tulajdonképpen egyetlen műfaj tudott eljutni abba a fejlődési szakaszba, amit hívhatunk kísérletezési vagy önreflexív stádiumnak<sup>34</sup>, és ez a romantikus vígjáték.

---

<sup>31</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p. 73.

<sup>32</sup> r: Edwin S. Porter, r: Fred Zinnemann, r: Sergio Leone, r: Clint Eastwood, r: Alejandro G. Inarritu

<sup>33</sup> 1945-1990 közötti időszakról van szó.

<sup>34</sup> Ezt a gondolatot erősíti meg Varga Ákos értő tanulmányában: "A romantikus vígjátékon kívül a magyar film többi műfaja azonban csak időszakos kísérletek szintjén van jelen, így aztán a többi zsáner, amennyiben az evolúciós műfajelméletet (főképp Thomas Schatz rendszerét) vesszük alapul, el sem juthatott abba az önreflexív, a formát előtérbe helyező stádiumba..." <http://uj.apertura.hu/2016/nyar/varga-zsanerek-utvesztojebenmufajok-es-mufaji-elemek-a-kortars-magyar-filmben/>

Miközben műfajok tűnnek el és támadnak fel tetszhalotti állapotukból, a romantikus komédiát mintha beoltották volna a pusztulás ellen.<sup>35</sup> Ugyanakkor Grindon hozzáteszi, hogy bár a romkom meglehetősen időtálló szerkezet, hiszen gyökerei Shakespeareig nyúlna vissza<sup>36</sup>, konstans népszerűségének feltétele azonban a rugalmasság és az állandó adaptálódási készség.<sup>37</sup>

Ahogy látni fogjuk a romantikus komédia, a hangos film feltáralása óta számtalan alakot (alműfajt) vett már fel, mindig igazodva a kurrens társadalmi valósághoz, sikerének titka azonban mégis örök konzervativizmusában keresendő. Legtöbb kritikus épp ez a belső ellentmondást teszi meg céltáblává. A romantikus komédia alapsémája szerint ugyanis a szerelmesek mindig egyben lázadók is, akik, az egyesülés érdekében áthágják az őket körülvevő uralkodó, merev társadalmi konvenciókat. Miközben saját korlátaikat is átlépik, személyiségük jelentős fejlődésen megy keresztül, valami újat tanulnak meg önmagukról, és új énükkel kitöltik választott párjuk fél-lélek részét, azzá válnak, ami a másiktól hiányzott. A szerelemük előtt tornyosuló akadályok áthágásával járó, az udvarlás sikere érdekében felvett extrém magatartás, mely leleplezi a körülöttük lévő világ képmutató álszentségét, végül társadalmilag elfogadott viselkedési formává szelidül.<sup>38</sup> Ezzel az utolsó gesztussal, ami jellemzően házasság vagy legalábbis egy örök életre szóló hosszútávú kapcsolatban manifesztálódik, azonban legtöbbször épp azt a fennálló rendet erősítik meg, ami ellen, szerelmük beteljesüléséért küzdöttek.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p. 73.

<sup>36</sup> Grindon elsősorban itt Northrop Frye-ra hivatkozik, aki lerakta a modern romantikus komédia kutatás alapjait. Elsősorban irodalmi rokonosításon közelíti meg a műfaj leírását. A romantikus komédia ősképét Shakespeare vígjátékaiban, pl. *Ahogy tetszik, Szentivánéji álom* és a francia színház, leginkább Molière komédiáiban találja meg. A központi konfliktusok és a cselekményszinten megragadható jellegzetesek (pl. ödipális konfliktusok) kiragadásával vázolja fel, hogy vándorol tovább ez az őskép a moziba, és veszi fel a romantikus komédia mai alakját. Ez a megközelítés egyre jobban háttérbe szorult a modern műfajkutatásokban, melyek inkább politikai, társadalmi kontextusaikban vizsgálják a műfajokat. in: Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* pp. 67-70. Magyar viszonylatban Szalay Károly munkássága vethető össze ezzel a filozófiával, aki folytonosságot fedez fel, Shakespeare, a Commedia del Arte és a mai vígjátékok humorkoncepciójában.

<sup>37</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p. 24.

<sup>38</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p. 32.

<sup>39</sup> Jellemző példákat lehet találni a '30-as évek magyar filmjeiben, ahol a független nőtípus karaktere ugyan rávilágít környezete retrográd képmutató attitűdjére, ám végül a forgatókönyvírók jóvoltából be kell lássa, hogy a házasságban, a feleségszerepben találhatja csak meg az élete értelmét. Pl. *120-as tempó* (1937) r: Kardos László. A *My Man Godfrey* (1936) című filmben (r: Gregory La Cava) a kapitalista társadalom ellen küzdő főhős problémájára végül maga a rendszer ad megoldást, amikor a végkifejletben megmaradt bevételéből felépíti, az ötven fő számára munkahelyet biztosító, éjszakai bárt, ezáltal legitimizálva a fennálló rendet.

## SCREWBALL COMEDY

"Az emberi természet szabadulni akar a kötöttségektől, a ránehezedő depresszióktól. Éppen a fájdalmas helyzetei, a fájdalmas érzések kívánják meg a leginkább, hogy komikumban oldódjanak fel" - állítja Szalay Károly a komikum természetrajzáról szóló esszékötetében.<sup>40</sup> A romantikus komédia történetét is a nagy gazdasági világválság borzalmas utóhatásainál kell kezdeni.

A műfaj első megjelenési formája a *screwball comedy*<sup>41</sup> volt. A műfajt életre keltő körülmények és sikerének kulcsa szorosan kötődik az egész világot megrázó válság utáni depresszióhoz (*Great Depression*). A világ legatyásodása közepette különös módon a mozilátogatók száma egyáltalán nem csökkent. A mozi alapvető emberi szükséglet, napi betevő lett, köszönhetően azoknak a filmeknek, melyek valós problémákon győzedelmeskedő karaktereket ábrázoltak. Az ekkor készült legsikeresebb filmek (*It Happened One Night*, 1934, *20th Century*, 1934)<sup>42</sup> erkölcsi üzenete a következő volt: a szegény morálisan előrébbvaló mint a gazdag.<sup>43</sup>

A *screwball comedy* kialakulásában azonban több tényező is szerepet játszott: a hangosfilm technikai vívmánya, mely a burleszk halálát és a pergő dialógok diadalát jelentette, illetve az újonnan bevezetett Gyártási kódex (*Motion Picture Production Code*), mely korlátozta a szexuális tartalmak ábrázolását, ezzel megágyazva a szellemes, kétértelmű nyelvhasználat eltéréjének.<sup>44</sup>

Ken Dancyger és Jeff Rush a *screwball comedyt* egy agresszív és fizikai műfajnak tartják, mely emellett azonban eszméletlenül dinamikus és kegyetlenül vicces. Tulajdonképpen a korszak másik domináns műfajának, a *film-noirnak* az ellentétpárja. A mai forgatókönyvírók rendkívüli módon félnek bevetni a *screwball* eszköztárát, mert úgy érzik, túl sok kockázattal járna (agresszivitása és a férfidominancia elleni nyílt támadása révén, sok nézőt veszthet) Az utána következő

---

<sup>40</sup> Szalay Károly: *A geg nyomában - 1. A filmkomikus anatómiája, fejezetek a filmvígjáték történetéből* - Mundus Novus könyvek 2015, Érd p. 65.

<sup>41</sup> Magyar megfelelője nincs. A szó egy baseballban használatos kifejezés, ami egy olyan típusú labdadobást jelöl, melynek kiszámíthatatlan csavarása könnyen megtéveszti az ütőjátékost. in: McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 23.

<sup>42</sup> r: Frank Capra, r: Howard Hawks

<sup>43</sup> McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 21.

<sup>44</sup> Lakatos Gabriella „*Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit*” a magyar *screwball comedy* 1931 és 1944 között. <http://metropolis.org.hu/en-olyan-rettenetesen-gyulolom-ahogy-meg-nem-szerettem-senkit-1-1>

korok és a kortárs romantikus komédiák<sup>45</sup> azonban így több elemet átvettek és beépítettek a repertoárjukba.<sup>46</sup>

A screwball comedy legjellemzőbb vonásai a következők:

- Főhőse belső (bizonytalanság saját férfiasságában, szexuális elfojtás) és külső (anyagi, szociális) problémákkal küzdő, irányvesztett férfi.
- A domináns nővel történő találkozása fenekestül felforgatja a férfi életét.
- A férfi és nő különböző társadalmi osztály (kizárólag közép vagy felső osztály) képviselői, gyakran a film kezdetekor már házastársak.
- Úgy fejezik ki szerelmüket, hogy büntetik és megalázzák a másikat.
- A fizikai és verbális agresszió a szexuális vágy manifesztációja.
- Az agresszió a humor forrása.
- A végkifejlet mindig pozitív töltetű, a pár (újra) egymásra találásával zárul.

A screwball ciklus nyitófilmjét az *It happened one night*-ot egy évvel az amerikai bemutató után már a magyar mozik is másorra tűzték<sup>47</sup> *Ez történt egy éjszaka* címmel. A hatások viszonylag gyorsan lecsapódtak, így a magyar hangosfilm első korszakának uralkodó formája csak úgy mint az Egyesült Állakokban, a vígjáték lett, melyek azt az ideológiai üzenetet közvetítették, hogy a szerény polgári lét erkölcsösebb mint a nagyburzsua lét. "...a harmincas évek glamúrfilmmel kombinált boldogságmitológiája a szerénység örömeit vezeti be divatos sikerreceptként. A kisemberek kis boldogsága a korideál." írja Király Jenő.<sup>48</sup>

Egy válság sújtotta országban, mely még az első világháború elvesztését, Trianon megrázkódtatásait sem heverte ki, de már a közeledő következő háború szorongó atmoszférájában élt, szükségszerűen a vígjáték, azon belül is amerikai mintára, a screwball vált a legnépszerűbb, húzó ágazattá a szórakoztatóiparban.

---

<sup>45</sup> pl. *Shampoo* (1975) r: Hal Ashby, *Mujeres al borde de un ataque de "nervios"* (1988) r: Pedro Almodóvar, *Flirting with disaster* (1996) r: David O. Russell, *There's Something About Mary* (1998) r: Bobby Farrelly, Peter Farrelly, *Intolerable Cruelty* (2003) r: Joel Coen

<sup>46</sup> Ken Dancyger and Jeff Rush: *Alternative Scriptwriting, Beyond the Hollywood formula* 2013 Focal Press pp. 110-111

<sup>47</sup> [https://www.imdb.com/title/tt0025316/releaseinfo?ref=tt\\_dt\\_dt](https://www.imdb.com/title/tt0025316/releaseinfo?ref=tt_dt_dt)

<sup>48</sup> Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona Kiadó, 1998. p. 60.

A magyar screwball comedy egyik nagy eltérése az amerikai mintától, hogy nem meri bevállalni a "gyenge" férfi karaktert.<sup>49</sup> A női karakterek dinamikusak ugyan, de határozott fellépésük inkább hisztérikusnak, ezáltal nevetségesnek tűnnek. Emancipációra való törekvésük, sorra egy hagyományos férfi-női modellen alapuló kapcsolatba fullad, az erős, irányító férfi jótékony közreműködésével.<sup>50</sup>

Szalay Károly felhívja a figyelmet, hogy a magyar vígjáték ebben az időszakban formai megoldásaiban is elamarad a kor elvárásaitól. Az amerikai romantikus komédiának, melynek előfutára a filmburleszk, "*Keaton, Harold Lloyd és Chaplin alakjaiban a hősszerelmes egyben az első számú komikus szereplő is*"<sup>51</sup>. A magyar filmvígjátékban azonban, kivált a Kabos-filmekben, ez az összetett szerepkör kettéválik. Ennek az oka az lehet, hogy a magyar filmtípus, a kabaré, az operett és a polgári színjátékok világát kísérelte meg mozivásznonra adaptálni, melynek eredményeképp a szerelemi szál és a humor nem szervülnek egybe a cselekményszövevényeskor.<sup>52</sup> Szalay másik kritikája szerint a kor filmvígjátékaiból hiányoznak a mániákus, rögeszmés szereplők, melyek a valódi komikum alapfeltételei volnának.<sup>53</sup> Ha vannak is rögeszmés alakok, azok rögeszméi csak egyszerű tévedésekből fakadnak, nem pedig jellemhibák.<sup>54</sup>

Az ebben az időszakban készült komikus románcokra általánosan jellemző a politikamentesség és a társadalomkritika teljes hiánya.<sup>55</sup> A kor uralkodó ideológiáját őrző állami cenzúra mellett a szűkös anyagi lehetőségek, a maximum két hetes

---

<sup>49</sup> "A gyenge férfitípus szerepeltetésétől való tartózkodás oka lehet a korszak konzervativizmusa. A magyar screwball comedyk nem szerepeltetnek gyenge férfikaraktereket, ehelyett egy, a férfi irányító szerepét megerősítő mechanizmust működtetnek." in: Lakatos Gabriella „*Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit*” a magyar screwball comedy 1931 és 1944 között. <http://metropolis.org.hu/en-olyan-rettegetesen-gyulolom-ahogy-meg-nem-szerettem-senkit-1-1>

<sup>50</sup> "...bár eléggé atipikus, de azért találni a tárgyalt korszakban olyan filmeket, melyekben a nő dominanciájával zárul a történet (Márciusi mese; Nászút féláron; A tökéletes család; Házassággal kezdődik)." in: Lakatos Gabriella „*Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit*” a magyar screwball comedy 1931 és 1944 között. <http://metropolis.org.hu/en-olyan-rettegetesen-gyulolom-ahogy-meg-nem-szerettem-senkit-1-1>

<sup>51</sup> Szalay Károly: *A geg nyomában*. Magvető 1972 p. 270.

<sup>52</sup> Vajdovoch Györgyi: *Vígjátékvaltozatok Az 1931-1944 Közötti Magyar Fimben* <http://metropolis.org.hu/vigjatekvaltozatok-az-1931-1944-kozotti-magyar-fimben-1>

<sup>53</sup> A "komikus rögeszme mindig egy helyes kiindulópontból ered. S akkor válik rögeszmévé, ha ez a kiindulópont elveszti az értelmét, s meghatározza a jellemet. És akkor válik komikussá, ha úgy veszti el az értelmét, hogy egyfelől fölöslegessé válik, másfelől önmaga ellentétévé fajul. A takarékoságnak tehát esztelen pazarlással kell fajúlnia, miközben takarékoság látszatát kelti" in: Szalay Károly: *A geg nyomában*. p. 281.

<sup>54</sup> Vajdovoch Györgyi: *Vígjátékvaltozatok Az 1931-1944 Közötti Magyar Fimben* <http://metropolis.org.hu/vigjatekvaltozatok-az-1931-1944-kozotti-magyar-fimben-1>

<sup>55</sup> Lakatos Gabriella „*Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit*” a magyar screwball comedy 1931 és 1944 között. <http://metropolis.org.hu/en-olyan-rettegetesen-gyulolom-ahogy-meg-nem-szerettem-senkit-1-1>

forgatási idő, a kritikusabb hangvételű filmek (pl. *Mai lányok, Családi pótlék* 1937)<sup>56</sup> elleni lejárató médiakampányok sem kedveztek a műfaji kísérletezésnek. A korszak második felében azoban jól tetten érhető elmozdulás történik a modern romantikus komédiák irányába<sup>57</sup>, mely, hazánkban, a mai napig egyedülálló módon magvalósuló tömegtermeléssel és az egyéb műfajok, mint a bűnügyi film vagy melodráma előretörésével biztosíthatta volna a műfaji filmezés további fejlődését, ám a második világháború derékba törte ezt a történelmi lehetőséget.

A következő évtizedekben más pályát jár be a magyar filmgyártás, az új politikai világrend kialakulása következményeként a hollywoodi "befolyásoltság" helyét a sematikus propagandafilmek később a modern szerzői filmek vették át.<sup>58</sup> Ezzel együtt elmondható, hogy ez a bő évtized a klasszikus műfaji filmek tekintetében mindenképpen a legtermékenyebb, legmarkánsabb időszak a hazai filmgyártásnak. Az ekkor készült sikerfilmek (*Hyppolit a lakáj* 1931, *Meseautó* 1934, *Egy szoknya egy nadrág* 1943)<sup>59</sup> referenciaként szolgálnak majd a rendszerváltást követő, újraéledő műfaji filmgyártásnak.<sup>60</sup>

A szexről, szerelemről és a házasságról folyó társadalmi diskurzus és az azokat övező közvélekedés formálódásán keresztül, annak a filmtípusokra, filmnyelvre való hatását vizsgálva állítja fel McDonald a romantikus komédia screwball utáni korszakait:

- szex komédiák
- radikális romantikus komédiák

---

<sup>56</sup> r: Gaál Béla, r: Csepreghy Jenő

<sup>57</sup> "...megváltozik a filmek társadalomképe, ezek a darabok már nem a polgári (legtöbbször kispolgári) réteg szublimált felemelkedési vágyát testesítik meg, hanem a társadalom sokkal változatosabb csoportjaiból származó hősök vágyát a megfelelő pár megtalálására. Ez egyes esetekben egyfajta emancipálódási történetté is válik, amikor a történet tétje férfi és nő egyenrangúsága, és az a kérdés, hogy a nő uralma alá tudja-e hajtani a film végére az öntörvényű és büszke férfit". in: Vajdovoch Györgyi: *Vígjátékvaltozatok Az 1931-1944 Közötti Magyar Fimben* <http://metropolis.org.hu/vigjatekvaltozatok-az-1931-1944-kozotti-magyar-fimben-1>

<sup>58</sup> "Az 1945-ös, a társadalmi, politikai, ideológiai, gazdasági és intézményi feltételrendszer alapján megváltoztató korszakváltás természetesen nem kerüli el a magyar filmművészetet sem.(...) A korábbi, a társadalmi jelentést közvetetten megjelenítő műfajiság ugyanis – éppen a közvetlen, nyílt és direkt társadalmi jelentés igényéből fakadóan – háttérbe szorul, s átadja helyét előbb a sematikus propagandafilmnek (1948–1953), majd egy hosszú és tagolt átmeneti korszak után (1954–1962) a modernista szerzői filmnek." in: Gelencsér Gábor: *Csend és kiáltvány. A dokumentarista forma hagyománya* <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/>

<sup>59</sup> r: Székely István, r: Gaál Béla, r: Hamza D. Ákos

<sup>60</sup> A fent említett filmek midegyikéből készült remake az ezredforduló környékén: *Hyppolit* (1999), *Meseautó* (2002), *Egy szoknya egy nadrág* (2005), és bár kritikai fogadtatásuk nem volt épp átütő, a pénztáraknál rendre jól teljesítettek.



- neo-tradicionális romantikus komédiák<sup>61</sup>

A következőkben ezeket a típusokat kívánom részletesebben bemutatni.

## SZEX KOMÉDIÁK

A *szex komédiák* ciklus elnevezése kicsit becsapós, hiszen valódi szexuális aktust nem igazán láthat itt a néző, de mivel a film cselekménye mindig a beteljesülésre váró fizikai vágy körül forog, mely aztán kissé hamisan, de a néző számára megnyugtató módon (vállalva azt az állítást, hogy a nők is akarják a szexet, de csak biztos lábakon álló kapcsolat keretein belül), a házasság révén teljesülhet, az elnevezés találó.<sup>62</sup> Az '50-es '60-as években virágzó domináns alműfaj kialakulásában három érdekes tényező játszott szerepet. Az egyik egy bizonyos Alfred Kinsey nevű biológus-szexológus kutatásához kapcsolódik. A nők szexuális viselkedését kutató reprezentatív mintájából kiderült, hogy a férjes asszonyok több, mint fele a házassága előtt élt már nemi életet.<sup>63</sup> A nyilvánosságra hozott adatok szinte sokkolták az amerikai népet. A másik jelentős esemény a Playboy újság első megjelenése volt 1953-ban, a harmadik pedig a *The Moon is Blue* (1953)<sup>64</sup> című romantikus komédia, melyben, valódi jelentésében, először hangzott el a "szűz" szó, és ennek ellenére mégis a mozikba került.<sup>65</sup>

A szexualitással kapcsolatos tartózkodás fokozatos enyhülése révén a szigorú cenzúra (*Hayes-kód*)<sup>66</sup> végül engedélyezte a szexuális tartalmak megjelenítését, de csak szigorúan verbális formában. Az újdonság erejével ható *Pillow talk* (1959), *Come September* (1961), *Sunday in New York* (1963) vagy részben a ritka kivételként több éves csúszással Magyarországon is bemutatott *Some Like it Hot* (1959)<sup>67</sup> a romantikus komédia újabb sikerkorszakát hozták el.

Összefoglalva a legjellemzőbb stílárís jegyeket:

---

<sup>61</sup> Mcdonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*

<sup>62</sup> Mcdonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 51.

<sup>63</sup> A kutatás eredményét *Sexual Behavior in the Human Female* címen közölte.

<sup>64</sup> r: Otto Preminger

<sup>65</sup> Mcdonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* pp. 38-41.

<sup>66</sup> Will H. Hayes politikus nevéhez kötik, aki a filmforgalmazók és producerek szövetségének elnöke volt, több mint húsz évig. A Hayes-kód kisebb-nagyobb változásokkal egészen 1968-ig volt érvényben, amikor a "cenzúrát" felváltotta a korhatáros besorolás.

<sup>67</sup> r: Michael Gordon, r: Robert Mullian, r: Peter Tewksbury, r: Billy Wilder

- A helyszínek kortárs környezetben játszódnak, de megjelenítésükben inkább a stilizáció érvényesül (a társadalmi státusz díszletszerű szépeltése), mintsem a valóságghú ábrázolás.
- A karakterek, csak úgy mint a screwballban, jellemzően a középosztály és a felső középosztály tagjai.
- A férfi szexet akar házasság helyett, a nő házasságot a szex előtt.
- Míg a screwball párja között, az ütök-kapok ellenére, mindvégig a baráti kapcsolat a jellemző, a szex komédiában első látásra gyűlölik egymást.
- A szereplői erős kritikákat fogalmaznak meg a házasság intézményrendszerével szemben, ám végül kapcsolatuk konfliktusa a házasságban oldódik fel.
- Még nagyobb hangsúlyt kap a romantikus komédia talán legeredetibb, legtipikusabb szituációja az *álarcosbál*, vagyis amikor a szereplők valaki másnak adják ki magukat. A screwball comedy filmjeiben a pár többnyire összejátszik és inkább a külvilággal szemben vesz fel álszerepet, a szex komédiában azonban már a másik megtévesztése céljából bújnak álöltözékbe, vesznek fel valamilyen álidentitást. (Jellemzően a férfi teszi, abból a célból, hogy ágyba vigye a nőt.) A jeleneteket suspense hatással teszik izgalmasá. (*a nő nem tudja, hogy... a férfi azt nem tudja, hogy... a néző viszont minden tud*)
- A filmzenét kreatívan, humoforrásként, a drámai pillanatok ellenpontozásaként használja.
- A párbeszédnek erősen subtext jellegűek. A szereplők valós szándékaikat hazugságokon keresztül közlik.

## A RADIKÁLIS ROMANTIKUS KOMÉDIA

A '60-as '70-es évek társadalmi változásai az Amerikai Egyesült Államokban, a fekete polgárjogi mozgalmak, a szexuális forradalom, Watergate, a vietnami háború, stb. következményeként elveszteni látszottak a biztos viszonyítási pontok és a '70-es évek közepére eljött a cinikus, befelé fordulás időszaka, az ún. "Me-decade"<sup>68</sup> Az abortuszpirula legalizálása, majd széleskörű elterjedése, a Hayes-kód (cenzúrahivatal) megszűnése és helyette a korhatáros besorolás bevezetése a szex komédiák halálát

---

<sup>68</sup> A kifejezés Tom Wolfe: *The "Me" Decade and the Third Great Awakening (1976)* című könyve után került közhasználatra az Egyesült Államokban.

jelentették: a szex többé már nem volt akadálya, hogy a szerelmesek egymáséi legyenek.

Henderson szerint, ha már nincs mi meggátolja a nőt, hogy lefeküdjön a férfival, akkor a romantikus komédia halott.<sup>69</sup> Tény, hogy ebben az időszakban lényegesen kevesebb romantikus komédia született, mint előtte, és Hollywood a férfiasabb, erőszakosabb műfajok (akciófilmek, horror) mellett tette le a voksát. Tehát a nők csak addig voltak érdekesek, hogy nemet mondtak?

A radikális romantikus komédiák ciklusának kulcsfilmje, az *Annie Hall*. A korszakra jellemző összes típusjegyet felsorokoztató alkotás elejefelé a következő párbeszéd zajlik le:

ALVY

Csókolj meg!

ANNIE

Komolyan?

ALVY

Persze, miért is ne, később  
úgyis haza kísérlek, igaz?

ANNIE

Igen.

ALVY

Na, és...és akkor az úgyis olyan feszült  
helyzet lesz. Mert hát érted, még nem is  
csókolóztunk, úgyhogy halvány fogalmam nem  
lesz, mikor kezdeményezzek, mikor vágjak bele.

Ha viszont most túlesünk rajta, akkor meg  
is volt és mehetünk vacsorázni. Mit szólsz?

---

<sup>69</sup> Brian Henderson: *Romantic Comedy Today: Semi Tough or Impossible?*, Film Quarterly 1978 p. 18.

ANNIE

Hát, jól van.

ALVY

És még az emésztés is jobban megy majd.

ANNIE

Oké.

ALVY

Oké?

ANNIE

Igen.

Megcsókolják egymást.<sup>70</sup>

Ebből a jelenetből is kiderül, hogy a radikális romantikus komédiában már nem azon van a hangsúly, hogy a pár a végén összejön-e, hanem az önreflexivitáson. A filmek a szerelmet, a szexet, a párkapcsolatot, mint elméleti kérdést/problémát vizsgálják, de mondhatnánk az is, hogy *emésztik*. Vegyük sorra milyen új elemekkel gazdagodik a romantikus komédia ebben az időszakban.

- megkérdőjelezi a happy endet mint a romkomok elhagyhatatlan, lényegi komponensét.<sup>71</sup>
- a realizmusra való nagyobb igény. A helyszínek már nem stilizáltak, hanem naturálisak. Általában nagyvárosokban játszódik a film, eredeti helyszíneken foratnak, a karakterek hétköznapi ruhákban jelennek meg.<sup>72</sup>
- A filmbéli pár gyakran már a történet elején házas (*Starting Over*, 1979) vagy a film egy házassággal kezdődik (*The Heartbreak Kid*, 1972)<sup>73</sup>. A filmek nagy előszeretettel boncolgatják mi van a happy-enden túl.

---

<sup>70</sup> Woody Allen és Marshall Brickman: *Annie Hall* forgatókönyv, fordította: Polyák Béla

<sup>71</sup> A radikális romantikus komédiák többsége azért így is happy end-del végződik.

<sup>72</sup> A realizmus formailag az Annie Hall nyitójelenétben is tetten érhető, amikor a filmbeli komikus, azaz Alvy Singert játszó, a valódi életben is ismert komikus Woody Allen, dokumentumfilmszerűen a kamerának beszél egy stúdiószerű, homogén háttér előtt.

<sup>73</sup> r: Alan J. Pakula, r: Elaine May

- A válás, női szerepek, szingliség tematizálása (*An Unmarried Woman*, 1978)<sup>74</sup>.
- Önreflexivitás. A pár analizálja a kapcsolatát és külön-külön saját magát is. Az ún. 'terápiás jelenet' ekkor kerül be a romkom eszköztárába. Az *Annie Hall* formailag tulajdonképpen egy terápiás folyamként is értelmezhető.
- Az álidentitás/álöltözék-jelenet kikopik a filmekből. A realista világban hiteltelennek bizonyulnak ezek a jelenetek.
- A szex már a nő számára is fontos. A női orgazmus tematizálása.
- Az európai szerzői filmek hatására bátran borítja fel a hagyományos lineáris szerkezetet. Kedveli a nyitott befejezést.
- A házasság és szexuális beteljesülés már nem számítanak összetartó elemnek.
- Szabadszájúság. Mindenről lehet nyíltan beszélni, a káromkodás önfelelt használata.
- Intertextualitás. Idézetek régi korok filmjeiből, zenéiből melyek az elérhetetlen, vágott ideált ábrázolják és kontrasztot képeznek a film valós, bonyolult megoldhatatlan szerelmi problémáival, pl. a *Play it Again (1972) Casablanca (1942)*<sup>75</sup> idézetei.

## NEO-TRADICIONÁLIS ROMANTIKUS KOMÉDIA

Az utolsó, tisztán körülhatárolható epizódja a romantikus komédia evolúciójának a '80-as évek végétől egészen a mai napig tart. Ezt a korszakot neo-tradicionális romantikus komédiának is szokás nevezni. A Szovejtunió összeomlása, a korábbi világrend felbomlásának következményeként, és az érdekszférájába tartozó országok rendszerváltásaival a globalizmus és a fogyasztás felpörög, a hollywoodi filmek előtt új piacok nyílnak meg, melyeket fel kell tölteni termékekkel. USA történelmi győzelmével a 'me-decade' generációt leváltó újabb nemzedék ismét a visszanyeri a biztonságot és (talán épp a saját szüleikkel szembeni lázadasként) újra képes lesz hinni a szerelem átalakító erejében. Az első fecskék, mint például a *When Harry met Sally...* (1989), *Green Card* (1990), *Pretty Woman* (1990)<sup>76</sup> hatalmas nemzetközi sikerei és bevételei meggyőzik a stúdiókat, hogy a romantikus komédiáké a jövő.

---

<sup>74</sup> r: Paul Mazursky

<sup>75</sup> r: Woody Allen, r: Michael Curtiz

<sup>76</sup> r: Rob Reiner, r: Peter Weir, r: Garry Marshall

A '90-es és a 2000-es évek romantikus komédiái a popkultúra, a közös filmes emlékezet kitörölhetetlen részei lettek, a filmkészítőknek referenciapontok.<sup>77</sup> Nem lehet elmenni azonban amellett sem, hogy ezek a filmek (illetve a sok harmadrangú utánzat) felelősek a romantikus komédia "rossz híréért", és ezt a formát kezdi el utánozni a magyar filmgyártás is. Mindazok a negatív asszociációk, amit a bevezetőben taglaltam, ekkor tapadnak a műfajra.

Az újabb aranykor, fejtegeti Mcdonald, talán épp annak köszönhető, hogy a korszakban készült romantikus komédiák tudatosan kerülnek a közvetlen politikai utalásokat és nem reflektálnak direkt módon a társadalmi folyamatokra, mint ahogy a korábbi ciklusok tették.<sup>78</sup>

Lássuk milyen további jellemző vonásokkal írhatóak le a ciklus filmjei.

- Alapvetően konzervatív. Visszaszorul a szexualitás jelentősége a párválasztásban, a monogámia, mint legfőbb erény, és a család, mint legnemesebb értékek jelennek meg.
- A szerelem hit kérdése. Önreflexív módon felvállalja, hogy a romantika fogyasztási termék, de állítása szerint még mindig jobb hinni benne, mint semmiben. (*Kate és Leopold*, 2001)<sup>79</sup>
- Nostalgia. Az igazi szerelem régimódi, de igenis lehetséges. A régi korok filmjei lesznek az etalonok, az ott alkalmazott elemek (gyertyafényes vacsora, romantikus zene, stb.) válnak az udvarlás eszközévé.
- Szereplői leggyakrabban továbbra is a közép- és a felőosztály tagjai.
- A filmekben ismét kötelező érvényű a lekerekített befejezés, a happy-end.
- Stock-szerű vizualitás. Képeslapszerű városképek<sup>80</sup>, minden egyediséget nélkülöző lakásbelső, steril közösségi helyszín (utcák, étterem) ábrázolása.
- Stockszerűség a cselekményszövevényben, a dialógokban, a felvonultatott karakterekben, a filmcímekben, a színészválasztásban. A filmes referenciák pl. zene, idézet, speciális helyszín használata kiváltják a valódi, mély karakterábrázolást.

---

<sup>77</sup> A korszak kiemelkedő filmjei: *Sleepless in Seattle* (1993) r: Nora Ephron, *Four Weddings and a Funeral* (1994) r: Mike Newell, *French Kiss* (1995) r: Lawrence Kasdan, *My Best Friend's Wedding* (1997) r: P.J. Hogan, *Notting Hill* (1999) r: Roger Michell, *Bridget Jones' Diary* (2001) r: Sharon Maguire, *Love Actually* (2003) r: Richard Curtis, *How to Lose a Guy in Ten Days* (2003) r: Donal Petrie. A romkomok legnagyobb sztárjai: Julira Roberts, Meg Ryan, Hugh Grant, Matthew McConaughey

<sup>78</sup> Mcdonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 88.

<sup>79</sup> r: James Mangold

<sup>80</sup> A városképekből, amik még a *Manhattanben* (1979) specifikusak voltak, szuvenírek lesznek. in: Mcdonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 88.

- A történetek újfajta, speciális akadályokat keresnek a szerelem beteljesülésére<sup>81</sup>, legyen az távolság (*Sleepless in Seattle*), idő (*Kate and Leopold*), halál (*Just Like Heaven*, 2005)<sup>82</sup>

## A MAGYAR ROMANTIKUS KOMÉDIA

A magyar romantikus komédiák történetét akár a műfaj rendszerváltás utáni reneszánszával is lehetne folytatni. A '45-'90 közötti intervallumban ugyanis nem tapintható ki igazán a romantikus komédia jelenléte, hiszen a mozi az aktuális politika hatalmi propagandájának szolgalelkű eszközövé szegődik.<sup>83</sup> Műfaji szempontból tény persze, hogy születtek beazonosítható alkotások, pl. (*2x2 néha 5*, 1955)<sup>84</sup>, ám azokban a társadalmi tanítójelleg erőteljesebb dramaturgiai elem lesz, mint az udvarlás, szex, szerelem által meghatározott "nemek csatája".

A korszaknak talán két nagyobb, összefüggő tematikát felölelő csoportját érdemes megemlíteni, hiszen ezek a romantikus komédiák alapszerkezetét használják. Az egyik az ún. *házassági komédiák*, ahol a valóságelemet a rossz házasság, boldogtalan házasság és a válóperek adják.<sup>85</sup> (pl. *Játék a szerelemmel* 1959, *Nem ér a nevem* 1961, *Házasságból elégséges* 1962)<sup>86</sup> a másik az ún. *lakásvígjátékok*<sup>87</sup>, melyek a közel egy évtizedig tartó nagy szocialista lakásépítések témáját dolgozták fel különböző vígjátéki, olykor konkrétan romantikus komédia formájában (*Csendes*

---

<sup>81</sup> McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 88-92

<sup>82</sup> r: Mark Waters

<sup>83</sup> Vitányi Iván *A könnyű műfaj* című 1965-ös könyvében kifejti, hogy az ideológiailag helyes és hamis művek között van a feszültség, nem pedig a szórakoztató és tartalmas között. Külön hangsúlyozza, a szórakoztató produkciók támogatásának hasznosságát, hiszen azon nagy nézettségük révén, segítik építeni a mindenki számára üdvös szocializmust. in: Buglya Zsófia: *Humor Által Homályosan, a Lakásvígjátéki Filmszéria mint kora Kádár-kori műfaji kísérlet* in: <http://metropolis.org.hu/humor-altal-homalyosan-1>

<sup>84</sup> r: Révész György

<sup>85</sup> Ez a műfaj tekinthető a '30-as évek magyar screwballjainak és romantikus komédiáinak egyenesági leszármazottjának. A két korszakot összeköti az egyik legfoglalkoztatottabb forgatókönyvíró személye is, Gyárfás Miklósé, aki még a '30-as években tanulta a szakmát Keleti Márton mögött. in: Szalay Károly: *A geg nyomában*. p. 239.

<sup>86</sup> r: Apáthy Imre, r: Keleti Márton, r: Wiedermann Károly

<sup>87</sup> melyekről Buglya Zsófia azt írja, "példájukon jól szemléltethető, hogyan válik a szocialista filmvígjáték születése pillanatától az ideológiatermelés eszközzé, hogyan válik a komikum és a komikus konfliktus a rendszer dialektikájának ideális alakzatává, a műfaj pedig mint ismétlődő-variálódó forma a szintén ismétlésekkel operáló, tartalmakat sulykoló propaganda megfelelő hordozójává in" in: Buglya Zsófia: *Humor Által Homályosan, a Lakásvígjátéki Filmszéria mint kora Kádár-kori műfaji kísérlet* in: <http://metropolis.org.hu/humor-altal-homalyosan-1>

Otthon 1959)<sup>88</sup>. Véleményem szerint a korszak talán legmaradandóbb, legüdítőbb romantikus komédiái a *Mici néni két élete* (1962) és a hét évvel később készült *Alfa Rómeó és Júlia* (1969)<sup>89</sup>, melynek okait, a remekül megírt, jó ritmusú történetmesélésen túl, a direkt politikai üzenet hiánya magyarázhatja.

A '60-as évek elejétől Jancsó és Gaál színrelépésével a magyar filmművészet az európai trendet követte, és a műfaji filmkészítés, a szerzői filmek térhódítása révén még inkább háttérbe szorult. Ez a folyamat egyes vélekedések szerint tulajdonképpen egészen a Magyar Nemzeti Filmalap (MNF) 2011-es létrejöttéig, mások szerint *A Miniszter félrelép* (1997) című film bemutatójáig tartott, melynek döbbenetes nézőszáma (megközelítette a 700 ezret) rámutatott a nézői igényekre. Bár a Magyar Mozgókép Közalapítvány (1998-2012) ideje alatt is készültek "közönségfilmek", Az Andrew Vajna irányításával induló MNF létrejötte már egyértelmű elmozdulás jelentett a ebbe az irányába. A Magyar Nemzeti Filmalap (MNF) fő célkitűzéseként a nézők visszahódítását fogalmazta meg, miközben amolyan magyar módra magára vette a társadalmi szerepvállalás ambivalens terhét is.<sup>90</sup> A magyar műfaji filmek, a romantikus komédiák tehát e kettős, bizonyos szempontból egymást könnyen kizáró elvárás szorításában kell hogy készüljenek.

A magyarországi tradíciók fényében, nem véletlen, hogy az elmúlt évek műfaji termésén belül a romantikus komédia túlsúlya figyelhető meg. Míg a korábbi darabok, *Csak szex és más semmi* (2005), *S.O.S Szerelem* (2007), *9 és 1/2 randi* (2008), *Polygamy* (2009)<sup>91</sup> egyértelműen a neo-tradicionalis romkomok magyar változatai<sup>92</sup>, addig az új éra opuszai már nagyobb kísérletező kedvvel próbálják az inspirációból kifogyó, egyre sematikusabbá, sterilebbé váló műfajt felfrissíteni és korszerűbbé tenni. Tehetik ezt azért is, mert a romantikus komédia ekkora már eljutott az önreflexív forma stádiumáig<sup>93</sup>. A *Coming Out* (2013)<sup>94</sup> bátran nyúl egy

---

<sup>88</sup> r: Bán Frigyes

<sup>89</sup> r: Mamcserov Frigyes

<sup>90</sup> „...a filmalkotásoknak hangsúlyt kell fektetniük a magyar és európai kultúra szellemiségének kiemelésére. A történelmi és vallási események bemutatása, a karakterek és szokásaik kultúrában képviselt helyzete, a magyar vagy európai helyszínek szerepeltetése előnyt jelent, valamint az is fontos, hogy »kulturálisan, szociológiailag vagy politikai szempontból releváns« kérdések álljanak az események középpontjában.” in: Zsíros Ádám: *A kortárs magyar filmgyártás támogatási rendszere és játékfilmre gyakorolt hatásai*. Szakdolgozat. Szeged, 2015. 29.

<sup>91</sup> r: Goda Krisztina, r: Sas Tamás, r: Sas Tamás, r: Orosz Dénes

<sup>92</sup> Csakúgy mint a később született *Kölcsönlakás* (2019) r: Dóbo Kata, *Seveled* (2019) r: Orosz Dénes

<sup>93</sup> lsd. Thomas Schatz féle műfajevolúciós elmélet. Thomas Schatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* Philadelphia: Temple University Press, 1981



Magyarországon még mindig tabunak számító témához, a homoszexualitáshoz, A *Megdönteni Hajnal Tímeát* (2014) a műfajjal való paródisztikus játék, és a radikális romantikus komédiából kölcsönzött önreflexió és anarchikus szerkesztési forma jellemzi, míg a *Liza, a rókatündér* (2015)<sup>95</sup> merész vizualitással, filmtörténeti és egyéb kulturális referenciák beemelésével játszik. A *Rossz Versek* (2018)<sup>96</sup> főhőse woodyallen-i módon tárulkozik ki előttünk és reflektál pl. a magyar filmtörténetre (pl. Szomszédok betét), miközben újra hasznosítja a non-lineráris időszerkezet és a szerzőifilmes nyitott, melankolisuabb befejezést. A *Nyitva* (2018)<sup>97</sup> című film pedig ismét a témaválasztásával mutat újat, a nyitott kapcsolatok, mint a szerelmesek előtt tornyosuló akadály felállításával illetve a szex fontosságának újrangsúlyozásával. Nagypál Orsi filmje abban a tekintetben is kivétel, hogy a női karakter és nézőpont jóval hangsúlyosabb, mint a fenti filmekben.

A kortárs magyar romkomok egyik nagy hiányosságát épp a női karakterek, a női nézőpont alulreprezentációjában látja a filmkritika.<sup>98</sup> A 2000-es évektől Havas Júlia Éva mindösszesen két olyan filmet tud megemlíteni, amely erős női protagonistára épít.<sup>99</sup> Érdekes ellentmondás, hogy a globális trend épp a férfi szemszöget, a férfi hősök csekély számát kifogásolja a romantikus komédiákban.<sup>100</sup> A másik sajátosság, amit a magyar romkomok kapcsán a filmesztéták rendre felvetnek: "hogy kitüntetett cselekményközegük a szórakoztatóipar felsőközéposztályi, kozmopolita világa."<sup>101</sup> A társadalmi reprezentáció szűkös mivoltára, remélhetőleg a 2020-ban moziba kerülő *Ultra*, mely az értekezés megírásának fő apropója, lehet a válasz.

---

<sup>94</sup> r: Orosz Dénes

<sup>95</sup> r: Ujj Mészáros Károly

<sup>96</sup> r: Reisz Gábor

<sup>97</sup> r: Nagypál Orsi

<sup>98</sup> Havas Júlia Éva: *Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években*. Metropolis (2010) majd erre reflektál Varga Balázs írása: *Többszörösszorításban. Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban*. Metropolis (2016)

[http://epa.oszk.hu/03300/03349/00004/pdf/EPA03349\\_metropolis\\_2016\\_4\\_040-057.pdf](http://epa.oszk.hu/03300/03349/00004/pdf/EPA03349_metropolis_2016_4_040-057.pdf)

<sup>99</sup> „A magyar viszonyokra adaptált romantikus női vígjáték nem létezik, amennyiben a definíció egyik kulcselemként fogadjuk el azt, hogy erős központi nőprotagonistára épít [...] Az egyébként is csekély számú film közül összesen kettő az (Csak szex és más semmi, Állítsátok meg Teréz anyut), amely egy női főhős tapasztalatairól szól, de a filmek többségében egy férfi főhőssel azonosulunk.” Havas Júlia Éva: *Magyar romantikus vígjáték a 2000- es években*. Metropolis (2010) no. 1. pp. 66—79. id. h. p. 67.

<sup>100</sup> Ezt a műfaji alkategóriát *hommecome*-nak hívják. McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 109.

<sup>101</sup> Varga Balázs: *Többszörösszorításban. Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban*. Metropolis (2016)

[http://epa.oszk.hu/03300/03349/00004/pdf/EPA03349\\_metropolis\\_2016\\_4\\_040-057.pdf](http://epa.oszk.hu/03300/03349/00004/pdf/EPA03349_metropolis_2016_4_040-057.pdf) p. 40.

## ULTRA - ESETTANULMÁNY

A következőkben, a romantikus komédia definíciójának tisztázása és történetének, evolúciós fejlődésének, azon belül a domináns korszakok jellegzetes stílusjegyeinek bemutatása után, szeretnék az *Ultra* alkotói folyamatának legfontosabb mozzanatairól, a rendezői döntések mögött álló filozófiáról szót ejteni. Az esettanulmány során mélyebb vonatkozásaiban tudnak megmutatkozni a műfaj működési mechanizmusai és az azzal kapcsolatos forgatókönyvírói-rendezői praxis.

A *Ultra* ötletét egy soha el nem készült dokumentumfilmem adta. A film az örökbefogadás rázós, idegörlő, drámai történetét dolgozta volna fel, a gyerekre váró szülők szemszögéből elmesélve. Az örökbefogadási eljárásból leginkább az a pillanat érdekelt, amikor a gyerekekkel kapcsolatos elvárásokról kell nyilatkoznia a leendő szülőnek: úgymint kor, nem, egészségi állapot és etnikum. Az utolsó indikátor, azonban erősen diszkriminatív jellege miatt, hivatalosan nem lehet része a kérdőívnek. Az eljárás tipikusan magyar megoldása rendkívüli módon megfogott, mert úgy láttam, sokat mond arról a világról, amiben jelenleg is élünk: miről *lehet* nyíltan és miről *kell* burkoltan beszélni.

Az anyaggyűjtés során azt tapasztaltam, hogy a párok egy jelentős részének komoly kihívást jelent eldönteni, vállalnának-e roma gyereket. Dilemmájuk súlyát tovább nehezíti az a tény, hogy egy roma gyerekekkel jelentősen csökkenthető a várakozási idő, ami egy egészséges, fehérbőrű újszülött esetén akár 5 év is lehet. A folyamaton átesett szülőkkel folytatott anoním háttérbeszélgetéseimből kiderült, hogy a romákkal szemben táplált látens vagy nyílt előítéleteik komoly kihívás elé kerültek, mely aztán komoly önvizsgálatra kényszerítette őket. A Fővárosi Gyermekvédelmi Központ jóváhagyása elengedhetetlen feltétele lett volna a dokumentumfilm létrejöttének, azonban ők hosszas huzavona után végül elzárkóztak az együttműködéstől, döntésüket nem indokolták meg, így a filmterv parkolópályára került.

A terv azonban új lendületet kapott, mikor a film producerei, Gerő Marcell és László Sára felvetették a játékfilmes feldolgozás ötletét. A produceri javaslat nyomán, mely lelkes fülekre talált bennem, Bárány Márton forgatókönyvíró társam segítségével kidolgoztunk egy premisszát, melynek központi figurája egy fociultra, aki a

gyerekvállalás érdekében kénytelen szembenézni saját belső előítéleteivel. Be kellett ismernünk azonban, hogy az ultrák világáról csupán felszínes ismereteink vannak, és az nem elég munició a történet kidolgozásához. Körülbelül három hónapnyi újabb kutatás és anyaggyűjtés következett, melyek során interjúkat készítettünk igazi ultrákkal és focihuligánokkal<sup>102</sup>, végignéztük a szubkultúrát feldolgozó legjelentősebb filmeket<sup>103</sup>, kezünkbe vettünk témabavágó inspráló könyveket, tanulmányokat<sup>104</sup> és inkognitóban, nem utolsósorban magyar bajnoki meccsre jártunk az adott szurkoló tábor színeibe öltözve.

A történet alapkonfliktusa kezdetben a fociultra, Gyula és örökbefogadott roma gyermeke között húzódott. Feszültségét és humorát egyaránt a karakter ellentmondásossága (kívül kemény, belül érző szív) adta a jellemkomikum szintjén, míg a helyzetkomikum a gyerek rejtegetéséből fakadt. A stílusában még elég kiforratlan *first draft* közelebb állt a brit szociovígjátékokhoz, (mint például Mike Leigh *Life is Sweet* (1990), Ken Loach *Looking for Eric* (2009) filmjei) de már több olyan harsányabb, komikusabb elemet tartalmazott, melyek a *The Full Monty* (1997)<sup>105</sup>-féle vígjátékok világát idézte. A sheffieldi munkanélküliek világát mókásan bemutató filmmel azért is érvényes lehet a párhuzam, mert a lúzer ultracsoport belső világának bemutatásán ekkor még jóval nagyobb volt a hangsúly.

A Nemzeti Filmalap támogatásának egyik alapfeltétele a script doctorral, vagyis egy forgatókönyvfejlesztő szakemberrel történő rendszeres konzultáció volt.

---

<sup>102</sup> Őket az újpesti, diósgyőri és honvéd táborból sikerült igen nagy nehézségek és körültekintés árán megszólaltatni. Az ultrák ugyanis híresek arról, hogy mérhetetlen ellenszenvvel viselkednek a médiával szemben, ami szerintük igazságtalanul, egyoldalúan és előítéletesen mutatja be őket. Az interjúzás kalandos idején volt olyan eset is, amikor csak közvetítők hosszú láncolatán juthattunk el a kispesti kápóhoz (az ultracsoport vezetője). Az ultrák állandóan rejtegetni próbálták valódi személyazonosságukat, és a beszélgetések előtt minket is többszörösen lecsekkoltak. Elmondásuk szerint erra azért volt szükség, mert a rendőrség több ízben épített be közéjük már spionokat.

<sup>103</sup> Nemzetközi szinterről: *L'Ultra*, *The Firm*, *I.D.*, *Awaydays*, *Green Street Hooligans*, *Football Factor*, *Okolofutbola*. Magyarországon a téma igencsak feldolgozatlan, pedig az elmúlt 30 évben, amióta megalakultak olasz mintára az első ultracsoportok és oldalágukon feltűntek a brit hagyományokat követő huligánok, egy velünk élő, ránk ható, mindennapi társadalmi jelenségről beszélünk. Kopeczky Lajos még a '90-es évek derekán készített oknyomozó dokumentumfilmjén, (szintén *Kemény mag* címmel) és az időközben készült *Szokásjog* című rövidfilmen kívül nemigen született más filmes alkotás.

<sup>104</sup> Némegy Márta szakdolgozata az ultrák nyelvhasználatáról [http://mnytud.arts.unideb.hu/szakdolgozat/1568/nemedy\\_m\\_1568.pdf](http://mnytud.arts.unideb.hu/szakdolgozat/1568/nemedy_m_1568.pdf)

*Az ultra nem huligán* címmel körkép a magyar ultrák helyzetéről, szociális hálóról: [http://www.szabadpiacalapitvany.hu/files/files/Az\\_ultra\\_nem\\_huligan.pdf](http://www.szabadpiacalapitvany.hu/files/files/Az_ultra_nem_huligan.pdf)

Könyvek: James Bannon: *A beépített huligán*, Nick Hornby: *Fociláz*, Tim Parks: *A season with Verona* Shaun Duffy: *Football is Life*

<sup>105</sup> r: Peter Cattaneo

Az MNF és jogutódja az NFI (Nemzeti Filmintézet) külön hangsúlyt fektet a forgatókönyvek alapos kidolgozására, mely akár több évig is eltarthat, (az Ultra esetében ez 2 évet jelentett) ezért állandó munkatársként egy öt fős fejlesztőcsoportot tart fenn, akiket ízlés, érdeklődési kör, szakterület alapján "utalnak" ki az adott projektekhez. Maruszkai Balázs személyében, egy a könnyedebb hangvétellű műfajokban jártas forgatókönyvíró-szakembert kaptunk maguk mellé, aki elég alaposan ismerte az alapformulákat, és azokat rendre számon is kérte a történeten.

A Balázssal való közös munka során a történet fokozatosan dobta le magáról a nehézkes realista elemeket. A különféle mellékszálaktól, melyek színesítették ugyan a karaktert, de nem vitték előrébb a történetet, megváltunk. A romagyerekből, akit sehogy sem sikerült megszólaltatni a történetben, illetve nem találtuk a módját, hogy közte és Gyula között élesedjen a konfliktus, egy terhes tini romalányra cseréltük le és azzal csavartunk egyet a történeten, hogy a baba csak a film végén születik meg. Lüszi, a romalány sokkal izgalmasabb, konkrétabb és kontrasztosabb ütközőfelületet biztosított Gyula belső fejlődésének katalizálásához. Jól látszott az is, hogy a film ereje elsősorban a humorában rejlik, a foci-szurkolók szubkultúrája pedig gazdag táptalajt biztosítottak hozzá. A komikus oldal erősödése ráadásul, a visszajelzések alapján nagyobb esélyt jelentett a projektnek a gyártási pályázatnál, hiszen ez biztosítékot jelentett a támogató számára, hogy a film teljesítse a Filmalap által kitűzött célok másik oldalát is, tehát a társadalmi mondanivaló mellett a megfelelő nézőszám elérését<sup>106</sup>. Ez a fajta "nyomásgyakorlás" és határozott terelgetés a támogatói oldalról számomra nem okozott semmilyen konfliktust, hiszen teljes mértékben egyetértettem az irányokkal, melyek mentén a történetet fejlesztettük.

Az ötlet, hogy a történetet végül a romantikus komédia műfaji eszközein keresztül meséljük el, először akkor jutott eszünkbe, amikor azt éreztük, hogy az egy évnyi írói munkát igénylő harmadik draft mintha zátonyra futott volna. A sokféle figurát és cselekményszálát felvonultató változat a terhes roma lány és újszülött babájának együttes örökbefogadásával zárult, melynek végén a főszereplő, Gyula konfliktusokkal terhelt házaspári kapcsolata is rendbe jön. A két főszereplő között azonban mintha nem működött volna a kémia, aminek az lehetett az oka, hogy valójában nem egymással, hanem a körülöttük lévő világgal, Gyula (és Lüszi) az

---

<sup>106</sup> esetünkben legalább az 50.000-100.000 közötti nézőszám az elvárás

ultrákkal, míg Lüszi, a roma lány (azóta a történetből kiírt) gyermeke valódi apjával állt igazi konfliktusban. A történetnek ebből fakadóan nem volt meg a fókusza. Az volt az érzésünk hogy meg kell teremteni Gyula és Lüszi számára egy olyan helyzetet, amiben egymásra lennének utalva, hogy a köztük vibráló feszültség igazán kiszülhessen. Innen jött az ötlet, hogy ha Gyula, felesége visszaszerzése miatt vállalja be a terhes romalányt, és magukhoz költöztetésével, az ultrák előtti lebukás kockázatát, az jóval nagyobb teret adna számunkra az alapkönfliktus kidolgozásában és ezen keresztül karakterek elmélyítésében. Ekkor még nem számoltunk azzal, hogy a karakterek elkezdik írni a saját történetüket.

Az új alaphelyzetre épített szituációk felskiccelése során rá kellett jönnünk, hogy a felszín mögött Gyula és Lüszi között vonzalom van születőben. Ez a különös fordulat olyan természetesen történt meg, hogy úgy éreztük erőszakot tennék a szereplőinken, ha gátat vetnénk kimondatlan érzéseiknek. A helyzet lehetséges kifutásainak alapos körüljárásával megállapítottuk, hogy történetünk szempontjából a szerelem végül is nagy lehetőségeket rejt magában, miközben egyáltalán nem sérül meg az eredeti felvetés. Világossá vált az is, hogy a szerelmi szál kihangsúlyozásával és az abból gerjedő nézői elvárások egy hagyományosabb műfaj nyelvezetét teszik kívánatossá. Míg eddig tulajdonképpen ösztöneink diktáltak, most elő kellett venni a romantikus komédia működésének szabályait, és el kellett sajátítsunk egy új nyelvet. A műfaji formulákkal való munka hihetetlen felszabadítónak bizonyult, egy biztos lábakon álló keretet kaptunk, melyben tulajdonképpen szabadon lehetett garázdálkoni. A pontos, világos játékszabályokkal úgy tűnt élvezetesebb a játék.

Miként Grindon is állítja, a konvencionális cselekményszöveg, karakterábrázolás és vizuális megjelenítés tulajdonképpen egy tiszta forrás, mely a művészi képzelőerő alapjaként szolgál.<sup>107</sup> Ahhoz hogy a romantikus komédia nyelvét nem csak folyékonyan, de kreatívan beszéljük, ismernünk kell a zsáner grammatikáját. A következőkben ennek a nyelvtannak az alapjait kívánom bemutatni az *Ultra* mozgóképes nyelvi szövetén keresztül. Négy különálló kategórián kívánom szemléltetni a romantikus komédia működését és azt, hogy miként jelenik meg egy konkrét alkotásban, jelen esetben a tárgyalt mestermű, az *Ultra* című filmben:

- konfliktus

---

<sup>107</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p. 69.

- cselekmény szerkezet
- karaktertípusok
- látványvilág

A kategóriákon belül bemutatom a tipikusan a romantikus komédiákra jellemző, egyedi mozzanatok: az *álöltözet-álidentitást*, azaz a jelenet, amikor a pár másvalakinek adja ki magát, a *meet cute*-t, azaz, az első találkozás pillanatát illetve a *mágikus helyet*, ahol az egymás iránti vágyaik működésbe lépnek.

## A KONFLIKTUS

A konfliktus határozza meg azt a diskurzust, ami alapján a cselekmény, a karakterek, és a teljes filmes szett elképzelhető. Ilyen értelemben elemi kérdés megtalálni és pontosan megfogalmazni a filmtörténet fő konfliktus forrását. Azt, Grünwalsky Tanár úr<sup>108</sup> szavaival élve, hogy "hova lesz a fuvar?" A romantikus komédiák esetében ezek a konfliktusok valahol mindig, ahogy Grindon nevezi, az *udvarlás (courtship)* körül keringenek.<sup>109</sup> Ha romantikus komédiával van dolgunk, a konfliktus típusát abból a kérdésből lehet legpontosabban megválaszolni, hogy vajon mi a legfőbb akadálya annak, hogy a filmbéli szerelmesek egymáséi legyenek.

Két nagy típust lehet ez alapján jól elkülöníteni: ezek a külső és belső konfliktusok. A külső konfliktusok lehetnek generációs jellegűek, itt jellemzően a szülők, legtöbbször az apa és konzervatív értékrendje és megkövült szociális életformája jelenthet akadályokat (*My Big Fat Greek Wedding*, 2002, *Meet the Parents*, 2000).<sup>110</sup> A családot gyakran helyettesítheti a szerelmes párhoz ellenségesen viszonyuló baráti közeget is<sup>111</sup>, és annak szövetségeseiként megjelenő exfeleség vagy exférj is. A másik lehetséges külső konfliktusforrást a pár örökölt nemi jellege adja, azok a szerepek amiket születésünktől fogva ránk szabnak. Bizonyos nemhez kötött karakterisztikák ütközéséről van itt szó: pl. racionális-ösztönös, sportos-művészi, versengő-együttműködő stb..

Férfi és nő egybekelésének egyik legtipikusabb gátja az örökölt szociális különbségeink: társadalmi osztály, etnikum, vallás, stb. További modern

<sup>108</sup> Grünwalsky Ferenc, magyar filmrendező-operatőr

<sup>109</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies* p. 2.

<sup>110</sup> r: Joel Zwick, r: Jay Roach

<sup>111</sup> David Shumway azokat a romkomokat, melyekben a családot egy erősen befolyásoló szociális közeget, pl. munkahely, haveri kör, stb. váltja fel "relationship stories"-oknak nevezi. p. 263.

konfliktusforrások lehetnek karrier-önfeláldozás, monogámia-egyéjszakás kaland, barátság-szex ellentétpárok.

A karakterek belső konfliktusai, a romantikus komédia karaktervezérelt<sup>112</sup> zsánerként való vizsgálata során, ugyanúgy lehetnek meghatározó akadályok, mint a fent említett külső konfliktusok. Mernit úgy fogalmaz, hogy "*a főhős érzelmileg alkalmatlan egy normális kapcsolatra, mindaddig míg megtalálja a másik felét és végül egy teljes ember lesz belőle*".<sup>113</sup> A belső konfliktusokon belül további alkonfliktusokat különböztethetünk meg pl. az elfojtás-szexuális vágy, szkepszis-hit a szerelemben, megfelelés-szabad akarat. A romantikus komédiák többségében jó esetben, és ez igaz természetesen minden narratív filmre is, egyszerre több konfliktus van jelen, és ezeket nem árt nevükön nevezni, azonban a történet fókuszált, izgalmas előadásának záloga, hogy egy kitüntetett főkonfliktus vezessen minket végig a főszereplő külső és belső utazásán.

Az Ultra fő konfliktusa elsősorban belső konfliktus és Gyula érzelmi alkalmatlanságából fakadnak. A szerelem lesz majd az az átalakító erő, mely Gyulából egy teljes, önálló embert farag, aki nem akar többet megfelelni környezete elvárásainak. A főkonfliktus belső jellege az oka annak is, hogy a romantikus komédiák standardjától eltérően a film nézőpontját végig Gyula képviseli, még a szerelmi pár női tagja sem kap igazi *point of view*t.

A konfliktus második típusa külső konfliktus, mely a kapcsolat lehetőségét is mereven elutasító konzervatív ultracsoport, azon belül is az apafigurát helyettesítő, Thúroczy Szabolcs által játszott kápó, Alex és Gyula között feszül. Itt Alex képviseli azt a merev többségi társadalmi rendszert, melynek értékeivel, ideológiáival szemben, a vágyai beteljesítéséért küzdő szerelmesnek lázadóvá kell válnia.

A konfliktus harmadik típusa a pár szociálisan örökölt etnikai különbözőségeiből következik, mely egy darabig látszólag betöltik a főkonfliktusforrást és sztoriépítő jelentőséggel bír, de a film midpointjánál, amikor a vonzalom megszületik a szerelmesek között az éjszakai autózásakor, ez már nem a pár között, hanem Lüszi és az ultrák között fog kifeszülni.

---

<sup>112</sup> A filmes műfajokat a hollywoodi iskola két nagy csoportba osztja: az egyik a karaktervezérelt (character-driven) a másik a cselekményvezérelt (plot-driven). Míg az elsőben a főszereplő belső szükségéi és céljai írják a történetet a másodikban valamilyen külső célok megszerzésére tör a főhős. Persze a legtöbb film egyszerre mindkettőt használja, az dönti el melyik csoportba tartozik, hogy melyik a hangsúlyosabb. A character-driven műfaj: pl. filmdráma, plot-driven műfaj: pl. kalandfilm.

<sup>113</sup> Billy Mernit: *Writing the Romantic Comedy*. pp. 16-17. (ford. Nagy Viktor Oszkár)

A konfliktus negyedik típusa a Gyula és felesége közti konfliktus. A történet első tizenöt percében, mindaddig míg Lüszi meg nem jelenik, ez a külső konfliktus viszi előre a történetet (persze a főkonfliktus látens módon már ekkor Gyula belső ellentmondásából fakad). Mariann az, aki katalizálja, megteremti Gyula belső változásához a körülményeket, azáltal, hogy hazaviszi Lüszt. (Amikor a főhős leendő szerelmét, a régi, vagy a jelenlegi "rossz partner" mutatja be neki, szintén egy tipikusan alkalmazott fogása a romantikus komédiának). Bár a film utolsó felvonásában felmerül a lehetősége, hogy Mariann megjelenése akadályt jelenthet a pár egymásratalálásában, azonban ez csak egy pillanatig akasztja meg a beteljesüléshez vezető utat, mert a valódi megoldásra váró konfliktus elsősorban Gyula pszichéjében és az ultrákkal való viszonyában, a nekik való megfelelési kényszerében található.

## A CSELEKMÉNY

A cselekményszerkezet a megjelölt főkonfliktus és alkonfliktusok dramatizálása, struktúrálása, az események ok-okozati láncolatának felállítása által. Vagyis a sablon vagy alapkeret melynek határain belül az alkotó dolgozhat. A műfaji filmek ilyen értelemben egy sokkal szigorúbb formát használnak, mint a szerzői filmek, mert ez magába foglalja a műfajjal szembeni nézői elvárásokat is. Az az alkotó kreativitásától függ, miként tudja a merev rendszert hajlítani, hogy a nézőnek ne kelljen lemondani a szórakozásához szükséges megnyugtató kiszámíthatóságról és közben mégis valami új élményt kapjon.

A romantikus komédia cselekményének Grindon-féle alaplépései a következők:

1. Beteljesületlen vágy (*Unfulfilled desire*)
2. A találkozás (*The Meeting*)
3. Együtt töltött idő (*Fun Together*)
4. Akadály támad (*Obstacle arise*)
5. Az utazás (*The Journey*)
6. Újabb konfliktusok (*New Conflicts*)
7. Választás (*The Choice*)



8. Válság (*Crisis*)

9. Ráébredés (*Epiphany*)

10. Végző döntés (*Resolution*)<sup>114</sup>

Vegyük sorra hogyan érvényesül ez az alapképlet az Ultra esetében. Gyula a történetünk elején tipikus antihős, konkrét céljai, vágyai nem manifesztálódnak, elég neki, hogy hétvégén kiordibálhassa magát a lelátókon. Úgy tűnik gyereket sem akar igazán, pusztán passzív-agresszív felesége akaratából sodródik a gyermekvállalás felé. Az első ponton tehát máris csavar egyet a film, az inaktív protagonista helyett a feleség vágyai építik a cselekményt, mely tegyük hozzá kockázatos lépés írói oldalról nézve, hiszen zavarba hozhatja a nézőjét a tekintetben, hogy kivel kell utaznia a film során. Ugyan vannak utalások Gyula belső konfliktusaira, például a megfelelési vágyára, hogy szeretne otthon és a barátok között is helyt állni, de mindez túlságosan látenszen jelenítődik meg<sup>115</sup>, sőt ennek tulajdonképpen ellentmond, hogy a meddősége látszólag annyi nyomot hagy rajta, hogy bizonyításképp jól megdöngetni nejét. Egyszóval Gyula nem mutatja még az igazi arcát, ezek legfeljebb a film végéről visszafelé olvasva fejthetőek fel.

Tudatosan kívántunk szembe menni a nézői elvárásokkal, azt gondoltuk a főszereplővel való kapcsolatot mélyről, az ellenszenvből kell indítsunk, azokból a nézői előítéletekből, melyeket úgy általában az ultrák, focihuligánok felé táplál. Az indítás tehát mindenképpen nehéz, hiszen a film nem jelenít meg olyan vonzó főszereplőt akivel az első pillanattól kezdve azonosulni lehet. Az azonosulás, a célok és vágyak hiányát, Gyula taplóságának túlzásaival és nevetséges infantilizusával kívántuk pótolni, illetve a színészválasztással, mert úgy gondoltuk Ötvös András valós, szerethető személyisége ellensúlyozni tudja majd a negatív karakterexpót és a teljesületlen vágy hiányát. A hátsó gondolat és karaktermagyarázat erről: Gyula még maga sem tudja hogy mi hiányzik az életéből, erre majd Lüszi nyitja fel a szemét.

Szinte külön szakirodalma van a romkomok világának ősi sablonjának, az első találkozás, vagy ahogy nevezik a *meet cute*-nak. A *meet cute*, a műfaj klasszikus korszakának egyik leggyakrabban alkalmazott eszköze: amiben a pár első

---

<sup>114</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. pp. 3-25.

<sup>115</sup> Egy filmből kimaradt jelenetben Alex és Mariann összezörrennek Gyulán, amihez a férfi lehajtott fővel, tanácstalanul asszisztál.

találkozásának módja már megelőlegezi a későbbi szerelmüket.<sup>116</sup> Billy Wilder állítólag folyton újabb és újabb meet cute-on törte a fejét és notesze tele volt viccesebbnél viccesebb ötletekkel.<sup>117</sup> Sokat idézett példa az egyik ilyen első wilderi jelenet, a *Bluebeard's Eight Wife* (1938)<sup>118</sup> screwball comedyban, amikor a pár férfi tagja csak a pizsama felső részét, míg a nő csak a pizsama alsó részét kívánja megvásárolni. Az első találkozásból elég gyakran először - látszólag - kölcsönös ellenszenv születik, de elég tipikus megoldás az is, amikor a rosszul működő pár egyike mutatja be a másik jövődöbeli szerelmét: *His Girl Friday* (1940)<sup>119</sup>. Ez utóbbi alaphelyzet és az intenzív ellenszenv együttes hatása működteti az *Ultra meet cute*-ját is, amiben az 'utálat első látásra' végül egy ablakon kihajított mobiltelefon és egy csattanós pofon formájában dramatizálódik a screwball éra agresszív komikumának jegyében. Az első találkozás jelentősége abban rejlik, hogy ellentmondást nem tűrő módon beazonosítja a két főszereplőt, akiknek a végén össze kell jönniük. Az *Ultra* esetében ez a megszokotthoz képest jóval később következik be, így a néző bár sejti, hogy amit lát, az egy szerelem kezdete, de közben, az előzmények tekintetében, el is van bizonytalanítva. Ez a bizonytalanság, hogy nincs meggyőződve arról, hogy amit lát, az egy romantikus komédia, adja a kiszámíthatatlanságot Gyula és Lüszi sorsának kimenetelét illetően.

Az első találkozást követően, Gyula Mariann visszaszerzése érdekében bevállalja, hogy magához költözteti a roma terhes lányt. Szó sincs még valódi vonzalomról, az *együtt töltött idő* kényszerből születik, nem szerelmi célból. A sablon-szerkezet szerint az ekkor kialakuló szerelem *akadályba ütközik*. Az akadály a történet szervező alapkonzfliktusból kell hogy fakadjon, mely megghiúsítja - legalábbis először - a szerelem beteljesülését. Az *ultra* esetében, ahogy már kifejtettem, a fő konfliktus a felszín alatt, látens módon építkezik, ezért a cselekmény motorját nem a Gyula-Lüszi közti szerelmi szál fűti, egyelőre még Gyula és Mariann gyerekprojektje és házassági kapcsolatuk a tét. Így az ezekkel kapcsolatos konfliktus határozza meg a cselekmény következő mozzanatát. Eképpen az *akadály* itt még a "rossz partner", Mariann megingathatatlansága: makacs távolmaradása lesz. Konfliktusuk a viharba fulladt fociedzésen folytatott telefonbeszélgetésükben kulminálódik, ahol Mariann

---

<sup>116</sup> McDonald: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* p. 12.

<sup>117</sup> <https://www.theparisreview.org/interviews/1432/the-art-of-screenwriting-no-1-billy-wilder>

<sup>118</sup> r: Ernst Lubitsch

<sup>119</sup> r: Howard Hawks

szabályszerűen kikosorozza Gyulát.

Ez az új felállás teremti meg a lehetőséget a Gyula és Lüszi közötti vonzalom kialakulásához. Gyula rögeszmésen bízik abban, hogy képes visszaszerezni Mariannt, ebből a célból kénytelen szorosabbra fűzni kapcsolatát Lüsziével, pl. beszökteti a kórházba, hogy stikában ultrahangos felvételt csináljon róla.

A közös szülési projekt *utazással* jár. Utazni kell a kórházba, az uszodába, a sürgősségre. Az utazás során, közösen átélt események hatására új érzések kerítik hatalmukba a két főszereplőt. Az utazás ezáltal maga a fordulópont.

Ennél a pontnál két jellegzetes műfaji attribútumról kell bővebben szót ejtenünk: ezek a *mágikus hely* és az *álöltözet/álidentitás*. Az utazás, mely az akadály leküzdésére tett kísérletből következik, jelen esetben, hogy Gyula visszanyerje Mariann kezét, mindig egy különleges helyszínre történik. Ezt a különleges helyszínt hívja Deleyto "*magic place*"-nek, ahova a pár, nagyjából a film közepe táján érkezik, és ahol, kiszakadva a napi rutinból, hátrahagyva hétköznapi életüket, komikus helyzetek során felszínre törnek elfojtott vágyaik.<sup>120</sup> A mágikus helyszín különös atmoszférájában a jövődöbéli szerelmesek konkrét belső transzformáción esnek át, sokat tanulnak meg egymásról és még többet magukról. A mágikus hely tulajdonképpen egy lelki gyakorlat, mely előkészíti a terepet számukra, hogy egy pár lehessenek.<sup>121</sup> A mágikus helyszín minden romantikus komédia alapkelléke, melyet már a nagy irodalmi elődök is felfedeztek: Shakespeare *Szentiván éji Álmában* ez az *Erdő*, ahol valódi varázslat és tényleges fizikai alakváltás is bekövekezik, pl. Zubolynak számárfeje lesz. A mágikus helyszín nem egy írói kreálmány hanem, ha jól használják, a szerelembe esés zsigeri folyamatának pontos filmyelvi metaforája, vizuális kivetülése.

A mágikus helyszín mindig éles kontrasztban áll a szereplők hétköznapi valóságával. Míg a hétköznapi valóság a rend birodalma, addig a mágikus helyszín a vágyaké. Ez a belső konfliktus, a rend és vágy közötti örlődés oldódik fel végül a helyszín varázsereje által. Nem véletlen az sem, hogy utazni kell ide - hiszen a mozgás maga a változás. Sok filmben a mágikus helyszín lehet egy konkrét nagyváros, New York (*Breakfast at Tiffany* 1961)<sup>122</sup> vagy London (*Notting Hill* 1999), de a mágikus helyszín lehet a fantázia terméke, például extrém esetben maga a

---

<sup>120</sup> Celestino Deleyto: *The Secret Life of Romantic Comedy*. pp. 30–38.

<sup>121</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. p. 19.

<sup>122</sup> r: Blake Edwards

filmvászon (*Purple Rose of Cairo* 1985).<sup>123</sup> Az Ultra mágikus helyszíne az uszodai szülésfelkészítő tanfolyam, melynek bizarr ezoterikus/erotikus légköre a szerelmes párokat szinte nyíltszíni közösülésre bűjtatja fel. A helyszín egyszerre nevetséges és megbabonázó, aminek Gyula és Lüszi sem tudnak egy idő után elleállni. A mágikus helyszín az, ahol felismerik egymásban kölcsönös nonkonformizmusukat, és köteléket épít közöttük, az a tudat, hogy tulajdonképpen ők az egyedül normálisak és itt mindenki más eszelős (méhlepény elfogyasztása).

Lüszi és Gyula *inkognitóban* jelennek meg a tanfolyamon, hiszen azt játsszák a többiek előtt, hogy ők egy valódi pár. Lüszi ráadásul Mariann nevéen is mutatkozik be. Az *öltözék, álszemélyiség* mint - a filmtörténeti fejezetben érintett - sajátos és szélese körben elterjedt műfaji eszköz itt jelenik meg a filmben, de szimbólikusan úgy is, ahogy a két főprotagonista egymással és a világgal szemben láttatni szeretné magát. Gyula, kemény, férfias csávónak próbálja mutatni magát, melyhez az ultraság, a szubkultúra (ahol a külsőségeknek, külső megjelenésnek fokozott jelentőségük van) konkrét jelmezeket, öltözéket és viselkedési formákat ír elő. A külsőségek, a megkülönböztető jegyek pedig megírt szerepeket kényszerítenek ránk. Lüszi hatalmas műszempillái, erős sminkje, kihívó cuccai elfedik a mögötte megbújó érzékeny, romantikus lányt. Idővel a film során, a karakterek jellemfejlődésével ezek a jelmezek, "maszkok" egyre ritkábban jelennek meg, a szülőfelkészítő tanfolyam során explicit le is kell vetközniük, megfosztva őket addigi szerepeiket jelentő öltözékeiktől. A külső megjelenésben rejlő történetmesélő eszközre annyira tudatosan építettem, hogy Lüszi esetében például három különböző hosszúságú műszempillát is kértem, melyeket a jelenetek kronológikus sorrendjében haladva egyre rövidebbre cseréltünk, míg a film utolsó harmadában már nem csak műszempillát, de már sminket sem használtunk.

A szerepjáték másik kifordított példája az, amikor Gyula a béranyával érkező ultrák előtt vesz fel áll álidentitást (mely korábban a sajátja volt) és játssza el, hogy ugyanolyan viccesnek tartja a cigányvicceket mint a többiek.

A romantikus komédiák többségében a felvett *maskara* az udvarlással járó aktus egy formája (*Pillow Talk* 1959, *Wedding Crashers* 2005<sup>124</sup>). Mint a madárvilág

---

<sup>123</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. p. 20.

r: Woody Allen

<sup>124</sup> r: David Dobkin

különös násztáncaiban, mikor ez egyik fél (általában a hím) vonzónak próbálja magát eladni, hogy beteljesítse a másik fél által gondol/vélt vágyálmokat. Az erre való törekvés során azonban látens tulajdonságok kerülhetnek a felszínre (*Tootsie* 1982). Az udvarlás, a csábítás saját személyiségünk változásával járhat, egyfajta öntanulási folyamat, amiben új szerepeket próbálunk ki annak érdekében, hogy megfeleljünk a másik elvárásainak. Ez a kétoldalú dinamika hozza közel egymáshoz a párt, mely végén biztos alapot szolgál egy működő kapcsolatnak.<sup>125</sup>

Az álöltözék tehát, a tett, hogy másnak adom ki magam, mint aki valójában vagyok, összefüggésben van a szereplők belső konfliktusaival, azzal, hogy bizonytalanok saját személyiségük integritásával. Az udvarlás tehát valamiféleképp önazonosság alakító folyamat, mely révén a kialakulatlan, zavaros énkép először megsokszorozódik, a bennünk szunnyadó többszörös személyiségek a felszínre törnek, majd a kapcsolat beteljesülésével megszületik egy új ember.<sup>126</sup> A szerelem átalakító erejéről szóló romantikus komédiák tehát, miként az *Ultra* is, egyfajta szimbólikus felnövés (*coming of age*) történetként is olvashatóak.

Miután jártak a *mágikus helyen*, a sablon szerinti következő lépésben, *újabb akadályokkal* kell szembenézniük a szereplőknek, melyek többnyire a másodlagos konfliktusból származnak. Jelen esetben ez az ultrákhoz kapcsolódik. Gyula belezúgott Lüszibe, de érzéseit azért sem tudja kifejezni, mert tart a Kinizsi Black Army, a "baráti kör" reakciójától. Mikor alkalma lenne rá, a baba első rugásainál, a "barátok" kapucsengője akasztja meg a vallomást. Gyula nem képes felvállalni előttük Lüszi iránti érzéseit, hiszen még magának sem merte kimondani az érzéseit. Az újabb akadályok tehát választút (*választás*) elé állították, de rosszul döntött: Lüszi elzárja a hálószobába, aki csalódottan elszökik. A választás lehetősége még egyszer felkínálkozik előtte, de Mariann váratlan visszatérésekor Gyula ismét a rossz utat választja, melynek katasztrófális következményei lesznek a szerelmespárra nézve, és *válságba* kerül a happy end. Gyula belső tanulási folyamata azonban az utolsó pillanatban beérik és az *ustawka*<sup>127</sup> kirobbanása előtt az Alexszel való

---

<sup>125</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies* pp.16-17.

<sup>126</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies* p. 17.

<sup>127</sup> Ultrák által, általában félreeső helyekre leszervezett tömegverekedés. A lengyel elnevezést a magyar zsargon is átvette.

szembenezésében *ráébred* hogy a boldoságáért cserébe fel kell áldoznia<sup>128</sup> ultra-énjét. "Észhez tértem." - jelenti ki felszababulva, miután orra verte felettes énjét, a kemény mag vezérét az elnyomó apafigurát. A *végző döntés* megszületik benne, Mariannt kikerülve, csobbanó fejest ugrik a tisztító vízbe és hosszú csókban oldódnak fel Lüsziivel.

## KARAKTERTÍPUSOK

A romantikus komédia karaktereit két csoportra kell osztani, a főszereplő pár segítőire és az őket akadályozókra. Míg az első csoport jellemzően a baráti kör tagjaiból kerülnek ki, bizalmasok, akikkel a pár megoszthatja gondolatait vagy idősebb tanácsadó, stb., addig az akadályozók általában a merev társadalom képviselői szoktak lenni: szülők, munkahelyi főnökök, stb. A szerepek persze felcserélhetőek, sokféleképpen variálhatóak, de ez a többé-kevésbé általános felosztás.

Gyula esetében alapvetően hiányoznak az első csoport, a segítők képviselői, azokat inkább csak epizódszereplők testesítik meg, például a Tenki Réka által játszott tanfolyamvezető. A másik csoport azonban annál inkább zsúfolt: a vezérbika, Alex, a Kinizsi Black Army és a feleség, a Stefanovics Angéla féle Mariann, aki a romkom kánon szerinti "rossz partner". Ő jelenti a főhős számára a másik, a rossz alternatívát, aki vagy a konformizmus (unalom) veszélyét vagy domináns alakban (vagyis Mariann esetében) a főhős individuumának teljes feladásának rémképével fenyeget.<sup>129</sup> Mégis szükséges kelléke ő is a főhős tanulási folyamatának.<sup>130</sup>

Hiányzik az Ultrából a romantikus komédiákra jellemző "másik pár" szerepkettőse, akik, mint párhuzamosan bemutatott kapcsolat összehasonlítási lehetőségeket kínálnak fel.<sup>131</sup> Pl. ...*When Harry Met Sally* (1989)

A protagonista három típusát Grote a következőképp kategorizálja.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> A párnak fel kell áldoznia saját magát, a szerelmi egyesülés érdekében. Kristine Brunovska Karnick: *Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy* pp. 132-133.

<sup>129</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies* p. 14.

<sup>130</sup> Steve Neale: *The Big Romance or Something Wild? Romantic Comedy Today* pp. 289–90, 293–4.

<sup>131</sup> A forgatókönyv egy korábbi változatában Alex és feleségének kapcsolata több jelenetben válik ilyen jellegű összehasonlítási alappal, de végül az utolsó változatban ezekből jóval kevesebb maradt.

<sup>132</sup> David Grote: *The Comedic Tradition* in *The End of Comedy*. 1983 pp. 39–47.

- Naív (*Innocent*)
- Ostoba (*Fool*)
- Gazember (*Scoundrel*)

A *naiv* vagy ártatlan főhőssel dolgozó filmek felnövéstörténetek. A tiszta karakter még keresi önmagát, tanulnia kell saját magáról, hibázásait nem rossz szándék vezérli, tapasztalatlanságából fakadnak és mert könnyen befolyásolható. Az *ostoba* is ártatlan, de nem fog rajta a tanulás, csetlő-botló bohóc típus. A *gazember* gyalázatos, gátlástalan, tapló és cinikus. A zord külső érzet szívet takar típus. Ő mindaddig sebezhetetlen, míg rátalál a szerelem. Belőle a szerelem formál jó embert. Gyula egyértelműen a *gazember* típus. De ilyen például Phil a *Groundhog Day* (1993)<sup>133</sup> embergyűlölő meteorológusa is.

A romantikus komédiák döntő hányadukban két azonos súlyú protagonistával dolgozik. Egyes filmekben azonban felborulhat ez a balansz. Az *Ultra* ebben a tekintetben is áthágja a dogmákat, hiszen abszolút főhősnek, aki rendelkezik valódi karakterfejlődéssel, kizárólag Gyulát nevezhetjük. Lüszi karaktere, háttértörténete, belső konfliktusai a forgatókönyvben jóval kidolgozottabbak, plasztikusabbak voltak, de a filmben ennek csak morzsái maradtak. Lüszi lefokozásának stílári és dramaturgiai okai voltak. Egyfelől a roma lány belső konfliktusai a forgatókönyvben a ráváró anyaszereppel, a születendő babájával voltak kapcsolatosak, melyek egy saját magán megkísérelt, de meghíúsult elvetélésben lett dramatizálva. A gyermekotthonban játszódó jelenet, mely egyben Lüszi karakterexpója volt, már a forgatáskor is gyanúsán más regiszteren (a film összes többi jelentéhez képest) szólaltat meg. Hiába igyekeztünk olyan beállítást keresni, hogy a szituáció drámaiságán enyhítsünk, úgy tűnt ez nem olyan dolog, amivel viccelni lehet.<sup>134</sup> A vágóasztalon már világos volt, hogy túlságosan komor és súlyos a jelenet ahhoz, beleilleszkedjen a film hangulatába, félő volt hogy tragikus realizmusa elriasztaná a nézőt. A születendő gyermekkel és az anyasággal, mint szereppel való viszonya egész egyszerűen nem tűnt kompatibilisnek a szerelmi történettel és ennek kifejtése túl sok

---

<sup>133</sup> r: Harold Ramis

<sup>134</sup> "Bonyolultabb feladat azonban a lelki fájdalom, a szomorúság összehangolása a komikummal. A múlt század elején váltak divatossá azok az elméletek, amelyek a humorban fontos elemként tartották számon a szomorú- 65 ságot, az elkeseredettséget. De éppen Reviczky invenciózus humortanulmányai fejtették ki, hogy az efféle humorban tulajdonképpen nem létezhet igazi komikum sem. A komikum csak formájában, de nem lényegében van jelen a melankolikus, a pesszimista, az elkeseredett humorban." in: Szalay p:64-65

teret és időt vett volna el a főszáltól. Lüsü nézőpontja így csak nyomokban, a Gyulával való viszonyának fénytörésében érzékelhető. Pl. Lüsü karakterexpója is Gyula nézőpontján keresztül valósul meg, nem tudjuk ki ő, hogy honnan jött, a néző csak annyit tud meg, amennyit Gyula.

## KOMIKUM/ÉRZELEM

Két fontosabb nyelvi eszköz vizsgálata érdemel szót: A komikum és a képi realizmus/stilizáció kérdése. A komikum, mint cselekményépítő minőség már szóba került Szalay szövege kapcsán, aki kifogásolta a magyar vígjátékok esetében a romantikus szál és a humoros szál különválását a filmek szövetében. Ennek okait a screwball fejezetben már vizsgáltam. Deleyto megállapítása, miszerint a humor az elbeszélés kontextusából következik és a cselekményépítés része,<sup>135</sup> szorosán követi Szalay gondolatmenetét. "*Sosem lesz vicces az, ha valaki vicces akar lenni*" - szögezi le Howard Hawks is, majd hozzáteszi "*nem hiszek a vicces mondatokban, a vicces helyzetekben annál inkább*" Egy figura, magyarázza később, nem attól válik humorossá, amit mond, hanem attól ahogy mondja, például ha cselekvésében nagyon ellene dolgozik annak, amit mondani akar.<sup>136</sup> A humor tehát ritkán ér célba, ha nem a történetből és a karakterek attitűdjének, viselkedésének logikájából következik.

A humor, és az arra adott válaszreakció, a nevetés két ellentétes funkcióval bír a romantikus komédiákban: azonosulást segítő és távolságteremtő. Grindon találóan fogalmaz, amikor azt írja, ha "érted a vicced, részesülsz a szerelemből"<sup>137</sup>. A humor tekinthető a szerelem előszobájának, hiszen a szerelemben esés egyik kulcsmozzanatában, amikor az udvarlás aktusa során, az én kimozdul megszokott állapotából, feltárja sebezhetőségeit, gyengeségeit. Ha ezen a másik fél képes nevetni, akkor a szerelem szinte borítékolható. A nevetést, mint szerelmi előjátékot az Ultrában az éjszakai kocsizás jelenetében dramatizáltuk, amikor a két főszereplő egymásra licitálva mutatja meg egymásnak legdurvább sebhelyeiket. A hűsködés végül kölcsönös nevetésbe torkollik, a nevetés pedig zavart, megilletődött csendbe. A nézői azonosulást az váltja ki, hogy ő maga is nevetni kezd a jeleneten, a nevetés így érzelmi köteléket épít közte és a film szereplői között, vagyis ő maga is átéli a

<sup>135</sup> Celestino Deleyto: *The Secret Life of Romantic Comedy* pp. 19-24.

<sup>136</sup> Howard Hawks: *Interviews* edited by: Scott Breiwold p:197-198 (ford: Nagy Viktor Oszkár)

<sup>137</sup> Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies* p. 21.



pillanatot.

A humor távolságteremtő funkciója a fájdalommentességgel kapcsolatos: "*az arisztotelészi megkötés, mely szerint csak az olyan fájdalmas, illetve borzalmas lehet komikus, amely tartós sérülést nem okoz*"<sup>138</sup>. Grindon ezt kiegészítve, úgy látja, hogy ha a nevetés egy akadállyal, kényelmetlen helyzettel van összekapcsolva, akkor az a funkciója hogy a közönséget védje és eltávolítsa tőle. A megalázottság, a pofára esés átélése tönkre tehetik a nézői szórakozást, a humor ebben az esetben megteremti a kellő dinstinkciót.

## REALIZMUS/STILIZÁCIÓ

A romantikus komédiák karakterei a kezdetekben kizárólag a középosztály és felsőosztály világából kerültek ki. Persze vannak kivételek, de ez a tradíció a mai napig töretlen és ez a rendszerváltás utáni magyar romkomokban is közös pont, ahol a felső és felsőközéposztály azon belül is a szórakoztatóipar képviselőire szűkül a kör.<sup>139</sup> A műfaji törekvést, hogy a nézőjét kiszakítsa a saját környezetének hétköznapi világából, ez a választás végül is annyiban igazolja, hogy ez az anyagilag tehető réteg, egy átlag ember számára elérhetetlen környezetben él. A romkomok vizuális kommunikációja szempontjából kihívást jelent, hogy egyszerre két lovat szeretne megülni, egyrészt, az absztrakció révén a nézőjét egy másik álomszerű világba repíteni, másfelől a realizmus révén, az aktuális társadalmi problémákra reflektálni. Csakúgy mint a humor és az érzelem esetén, itt e kettős igény, a stilizáció és realizmus kényes egyensúlyát kell megteremtse a jó romantikus komédia. Ha a realizmus kiüresítésével a stilizáció felé billen a mérleg, akkor könnyen sematikussá, sterillé, hamissá, átélhetlenné válhat a film, míg a túlzott naturalizmus a földszagúság, a nehézkesség, a bonyulultság, a humortalanság veszélyével fenyeget. Az Ultra esetében, mely szakít a biztonságos hagyománnyal, és az alsó középosztály és lecsúszottak világából választja a főszereplőit, az egyensúly megteremtése életbevágó kérdés. A környezetábrázolásnál mindig a valóságból, a tipikusból indultunk ki Kővári Kata díszlet-, és Sinkovics Judit jelmeztervezővel. Valós

---

<sup>138</sup> A fájdalommentesség elve tehát a tragikum egyik összetevőjének nyílt ellentéte a komikumban – Arisztotelész szerint. A tragikumot ez különbözteti meg a komikumtól. Szalay p:31

<sup>139</sup> Varga Balázs: *Többszörösorításban. Maszkulinitáskonceptiók kortárs magyar romantikus vígjátékokban.* Metropolis (2016)

helyszínekben gondolkoztunk, amiket kisebb-nagyobb átalakításokkal egymáshoz igazítottunk és lehetőség szerint bizonyos mértékig absztrahálunk. Például Gyuláék lakása esetén azt mondtuk, hogy a külvárosiság, a proli életforma tipikus élettere a lakótelep. Úgy véltük azonban, hogy a klasszikus panel lakótelep riasztóan valóságos, taszító hatást kelt, ezért olyan társas házakat kerestünk, melyek egy korszakkal korábban épültek, de azért hozzák a társadalmi osztályközeg asszociációját. Így akadtunk rá a Forgách utcai lakótelepre, mely külső gangos, téglalapúként atipikus, kissé tájidegen, de mégis pontosan leírja a bennük lakó emberek státuszát. A harmincas években épült hivatalnoktelephez jól passzolt később Alexék háza, melyeket a Vegyész utcai, szintén hivatalnokoknak épült kertövezetben találtunk meg. A szokatlan, de mégis ismerősnek tűnő lakóépületek egyszerre tudták kielégíteni a realizmus és stilizáltság igényét. Ezt a filozófiát igyekeztünk érvényesíteni a többi helyszín és a jelmezek kiválasztásánál is. De ez az alapállás, kényes egyensúly határozta meg a fények és a kameramozgás használatát is. A fények természetes hatást kellett hogy keltsenek, de a napszakokat, a bejövő fények mennyiségét, típusát (szórt, direkt) és irányát mesterségesen úgy választottuk meg, hogy a jelenetek atmoszféráját a szereplők érzelmi állapotát fejezzék ki legelől. Például a sebhely mutogatás, éjszakai, autóbelsős jelenetében teljes mértékben irreálisak a szereplőket megvilágító fények, hiszen a közelben alig van reális fényforrás, pl. utcalámpa, a szereplők arcai mégis teljes mértékben láthatóvá válna, hiszen szükségünk volt rá a történetmesélés, az érzelmi reakciók jó láthatósága miatt. A fényviszonyok ebben az esetben inkább a szereplők által látott világot képezik le és kevésbé az objektív valóságot.

A realizmus és stilizáció egyensúlya mutatkozik meg a szereplőválasztásban is. Még a forgatókönyvírás elején úgy képzeltem, hogy a szerepeket valódi ultrák és egy valódi intézetis romalány fogják játszani. Aztán idővel megértettem, hogy a romantikus komédia esetében a valódisághoz való ragaszkodás kontraproduktív lehet, hiszen a film önmagában fájdalmas, lehangoló dolgokról szól: gyermektelenség, rasszizmus, stb. Ha a karaktereket valódi szereplők játszották volna, a valóság, a szereplők háttértörténetei, melyek egy arcról leolvashatóak, átüthettek volna önkéntelenül is. Ezt onnan sejtem, hogy kezdetben civil romalányokat castingoltunk, akiknek, az amúgy izgalmas, saját civil története minden lepróbált jelenetben átlukasztotta a képernyőt és egy totálisan másfajta filmet ígért. Többször dolgoztam civilekkel és azt tapasztaltam, hogy ahhoz hogy működjön velük a film, rájuk kell

írni, át kell szabni azt, mely egy olyan kötött formánál, mint a romantikus komédia rendkívül kockázatos vállalkozás lett volna.

Az esettanulmányt Rick Altman gondolataival zárnám. Magyarázata szerint, egyetlen filmen keresztül képtelenség megmutatni a romantikus komédia mitológiáját. Ezt az egységes, kulturális konfliktusokat közvetítő narratív formát csak a különféle generikus variációk összesége tárhatja fel.<sup>140</sup> A romkom mitológia azonban nem egy állandó, merev rendszer, az egyes filmek el is vehetnek ebből a narratív mintából, de ugyanúgy hozzá is adhatnak, amíg a műfaji konvenciók keretén belül maradnak. A romantikus komédia, mint mitológia tehát egy velünk együtt élő és minden pillanatban változó szellemi entitás, mely kiapadhatatlan forrást biztosít a filmkészítők számára.

A mestermű megtekintési kópiája (picture-lock állapot):

<https://vimeo.com/407868960>

password: mestermu

Kreatív alkotótársak: László Sára, Gerő Marcell (producerek), Kürti István (operatőr), Sass Péter (vágó), Bárány Márton (társ-forgatókönyvíró), Balázs Gábor (hangmérnök), Tövisházi Ambrus (zeneszerző) Kővári Kata (dizlettervező), Sinkovics Judit (jelmeztervező)

Színészek: Ötvös András, Gombó Viola Lotti, Thúroczy Szabolcs, Stefanovics Angéla, Tenki Réka, Rajkai Zoltán, Orosz Ákos, Hajdú Szabolcs, Pillér Ádám, Szabó Simon

---

<sup>140</sup> Rick Altman: *American Film Musical* p. 331.

## ÖSSZEFOGLALÓ

Abból a feltevésből indultam ki, hogy a romantikus komédia, bár a legnépszerűbb, legmaradandóbb klasszikus hollywoodi műfaj, a filmtudomány, a cinefilek, a kritika, a filmkészítők, sőt még a romantikus komédiát nézők körében is igen megvetett filmtípus. Ultra című filmem kapcsán sikerült azonban beleásnom magam a zsáner működési mechanizmusaiba illetve kutatásaim során megismertem, a műfaj reprezentációjához képest, igen csekély számú, de annál mélyebb és pontosabb analízist adó tanulmányokat, melyek a romantikus komédia titkait kutatják. Értekezésemben ennek a tapasztalatnak az összefoglalóját kívántam előadni, abból a célból, hogy bizonyítsam, hogy a sokszor jogos ellenérzéseink csupán csak bizonyos rossz filmek, negatív nézői élményéből vagy egy tévesen megválasztott nézőpontból fakadnak, amiket aztán általánosan kiterjesztünk a műfaj megítélésekor.

A műfaj rehabilitációját a következőképpen végeztem el: a romantikus komédia különböző definícióján és filmes példáin keresztül bizonyítottam, hogy a paletta, melyet ez a címke lefed, sokkal szélesebb, mint amivel többnyire azonosítjuk a zsánert. Bemutattam, hogy a komikus románc olyan ősi és örök emberi alapkonfliktussal foglalkozik, mint a párválasztás, a szerelem, a házasság és szexualitás kérdései, a nemek, az önazonosság, és identitás titkai. A műfaji evolúció felvázolásával és a különféle korszakok domináns alműfajainak meghatározásával láthatóvá vált, hogy a romantikus komédia képes a társadalmi folyamatok megragadására, miközben a komikum segítségével segít feloldani is azzal kapcsolatos szorongásainkat. A hazai kitekintésben vázoltam, hogy a műfaj magyarországi evolúciója és nézői elfogadottsága már elérte azt a szintet, hogy szakíthat az angolszász irányvonal steril kopírozásával és új kísérletező pályára állhat, minek eredményeképp már meg is tette első bátortalan lépéseit egy sajátos lokális verzió létrehozásában. Végezetül Ultra című filmem esettanulmányán keresztül elemeztem a műfaj legfőbb jellemvonásait, és alkotói eszközarzenálját. Reményeim szerint sikerült rávilágítanom, hogy az unalmas sablonszerű, "nincs mit rajta elemezni, annyira áttetsző és kiszámítható"<sup>141</sup> formula egy nagyon is rugalmas, variálható eszköztárat biztosít a kreatív filmkészítő számára.

---

<sup>141</sup> David Shumway: *Modern: Love, Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*

## IRODALOMJEGYZÉK:

- Altman, Rick: *American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press 1987
- Buglya Zsófia: *Humor által homályosan, a lakásvígjátéki filmszéria mint kora Kádár-kori műfaji kísérlet*. Metropolis, 2014
- Dancyger, Ken and Rush, Jeff: *Alternative Scriptwriting, Beyond the Hollywood formula* 2013 Focal Press
- Deleyto, Celestino: *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2009
- Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. Malden: Wiley — Blackwell, 2011
- Grote, David: "The Comedic Tradition" in *The End of Comedy*. Hamden, CT: Archon, Shoe String Press 1983
- Gelencsér Gábor: *Csend és kiáltvány. A dokumentarista forma hagyománya*. Apertúra 2013
- Havas Júlia Éva: *Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években*. Metropolis (2010)
- Henderson, Brian: *Romantic Comedy Today: Semi Tough or Impossible?*, Film Quarterly 1978
- Howard Hawks: Interviews* edited by: Scott Breiworld, University of Mississippi/Jackson 2006
- Karnick, Kristine Brunovska: "Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy" in Karnick, Kristine Brunovska and Jenkins, Henry: *Classical Hollywood Comedy*. New York:Routledge 1995
- King, Geoff: *Film Comedy*. London–New York: Wallflower Press, 2002
- Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona Kiadó
- Lakatos Gabriella „*Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit*” *a magyar screwball comedy 1931 és 1944 között*. Metropolis 2014
- Martin Scorsese: Interviews*, edited by: Peter Brunette, University Press of Mississippi 1999
- Mast, Gerald: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*, second edition. Chicago: University of Chicago Press 1979
- McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London: Wallflower, 2007
- Mernit, Billy: *Writing the Romantic Comedy*. New York: HarperCollins, 2000
- Mortimer, Claire: *Romantic Comedy*. London: Routledge, 2010
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London:Routledge 1988
- Neale, Steve and Krutnik, Frank: *Popular Film and Television Comedy*. New York: Routledge 1990
- Neale, Steve: "The Big Romance or Something Wild? Romantic Comedy Today". Screen 33: 3, Autumn 1992
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* Philadelphia: Temple University Press, 1981
- Scorsese on Scorsese*, edited by: David Thompson and Ian Christie. Faber and Faber 1996
- Shumway, David: *Modern: Love: Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. New York and London: New York University Press 2003

Szalay Károly: *A geg nyomában*. Magvető 1972

Vajdovoch Györgyi: *Vígjátékváltozatok Az 1931-1944 Közötti Magyar Fimben*. Metropolis, 2014

Varga Ákos: *Zsánerek útvesztőjében. Műfajok és műfaji elemek a kortárs magyar filmben*. Apertúra, 2016

Varga Balázs: *Többszörösszorításban. Maszkulinitáskonceptiók a kortárs magyar romantikus vígjátékokban*. Metropolis 206

Zsíros Ádám: *A kortárs magyar filmgyártás támogatási rendszere és játékfilmre gyakorolt hatásai*. Szakdolgozat. Szeged, 2015. 29.

## EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Nagy Viktor Oszkár (szül.hely, idő: Gyöngyös, 1980. január 26., anyja neve: Német Edit, szem.ig.szám: 992528EE, a Moholy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy *A romantikus komédia védelmében* című doktori értekezés saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmaz forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kelt: Budapest, 2020. május 11.

Nagy Viktor Oszkár

## ABSZTRAKT

A romantikus komédia filmművészetben elfoglalt helye, mindig valahol a képzeletbeli hierarchia legalján volt, a megtúrt, a szükséges rossz szinonímájának számított, mely méltatlan a vizsgálatra. Az *Ultra* című nagyjátékfilmem kapcsán, a felkészülés részeként, alaposan elemeztem a műfaj működési mechanizmusait és az a sejtésem támadt, hogy a műfaj sokkal többretegűbb, mint amit a közvélekedés, és jómagam is előzetesen gondoltam.

Az értekezés első felében az elmúlt tíz évben egyre bővülő, elsősorban amerikai tanulmánykötetek segítségével vizsgálom a műfaj kialakulását, történetiségét és jellegzetes stíláriis jegyeit, míg az értekezés második felében, az *Ultra* című mesterművem esettanulmányával, mely jól beleilleszkedik a magyar romantikus komédia evolúciós történetébe, demonstrálok a zsáner évtizedeken át csiszolódott történetépítési és vizuális eszközeit.

*The place of romantic comedy in cinematic hierarchy has been always somewhere at the bottom. More or less it is a synonym for a necessary, but low-value product, that is unworthy of any kind of examination. In connection with my feature film Ultra, as part of the preparation, I thoroughly analyzed the basic mechanism of the genre. During this period I realized that 'romcom' was much more multilayered than what public opinion, and myself, had thought in advance.*


*In the first half of the dissertation I examine the emergence, history, and special characteristics of the genre, with the assist of the most prominent studies written in te United States. In the second half I demonstrate the visual and story telling qualities of the genre as it appears and works in the feature Ultra, which is a romantic comedy of a hungarian new era. This movie (directed by the author of the dissertation) fits well into evolutionary history of the local version of the genre.*



NAGY VIKTOR OSZKÁR filmje  
A 40. Magyar Filmszemle versenyprogramjában

# APAFÖLD

A főszerepben: DERZSI JÁNOS, RAVASZ TAMÁS További szereplők:  
NAGYANDREA, ZNAMENÁKISTVÁN, BICSKÉYLUKÁCS, BABCSÁNBENCE, KÉMERI  
KITTI, KÉMERI NÓRA Hangmérnök: BALÁZS GÁBOR Zene: ÁGAI PÉTER  
Jelmeztervező: KISS HENI Vágó: NAGY VIKTOR OSZKÁR Rendező munkatársa:  
GERÓ MARCELL Gyártásvezető: KIRÁLY ISTVÁN Fényképezte: DOBOS TAMÁS  
Producer: MISKOLCZI PÉTER Írta és rendezte: NAGY VIKTOR OSZKÁR

EUROFILM STUDIO 

**APAFÖLD** (játékfilm, 85', 2008, rendező - forgatókönyvíró)

Támogató:

Magyar Mozgóképek Közalapítvány, Nemzeti Kulturális Alap

Fesztiválok:

40. Magyar Filmszemle, Budapest  
Versenyben

Európai Filmdíjra jelölt filmek listáján  
A legjobb 48 európai film nomináltjai között

Thessaloniki Nemzetközi Filmfesztivál, Görögország  
Versenyben

Bergamo Film Meeting, Olaszország  
Versenyben

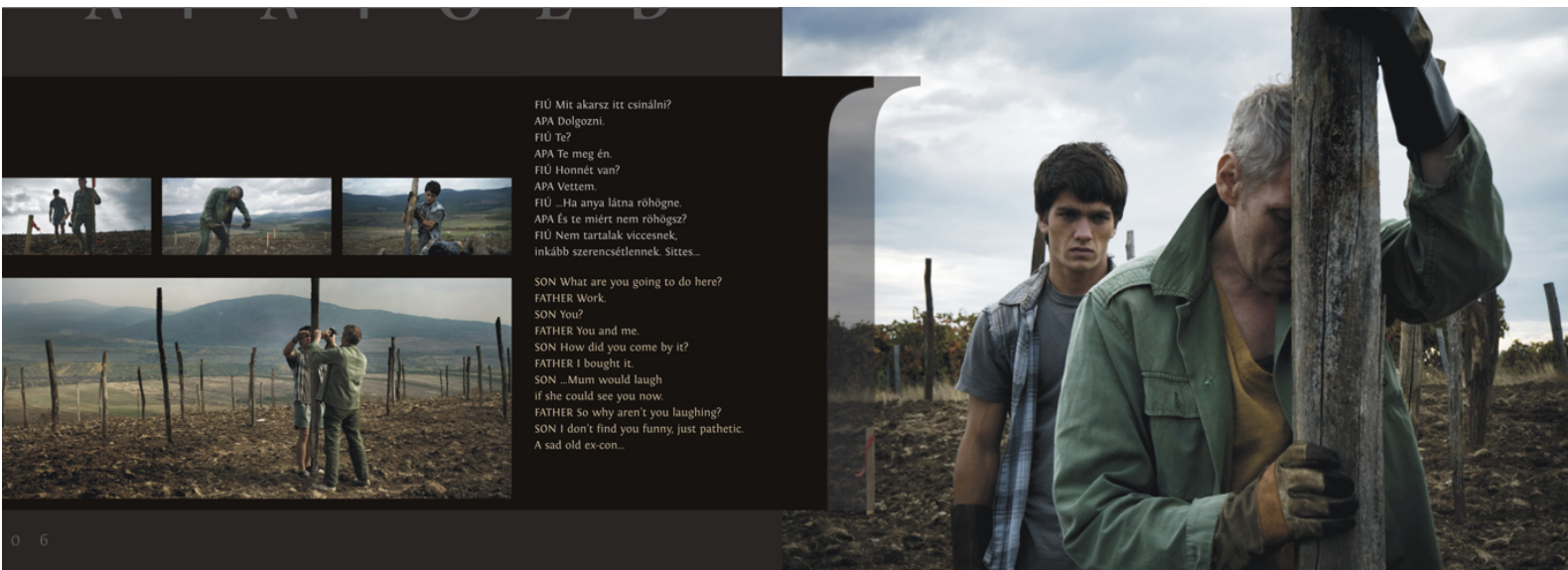
Seattle, Nemzetközi Filmfesztivál, USA  
Versenyben

Cinemajove, Valencia, Spanyolország  
Versenyben

Goa, Nemzetközi Filmfesztivál, India  
Versenyben

Rouen A L'est, Nemzetközi Filmfesztivál, Franciaország  
Versenyben

Tallinn Black Nights Filmfesztivál, Észtország  
Versenyben

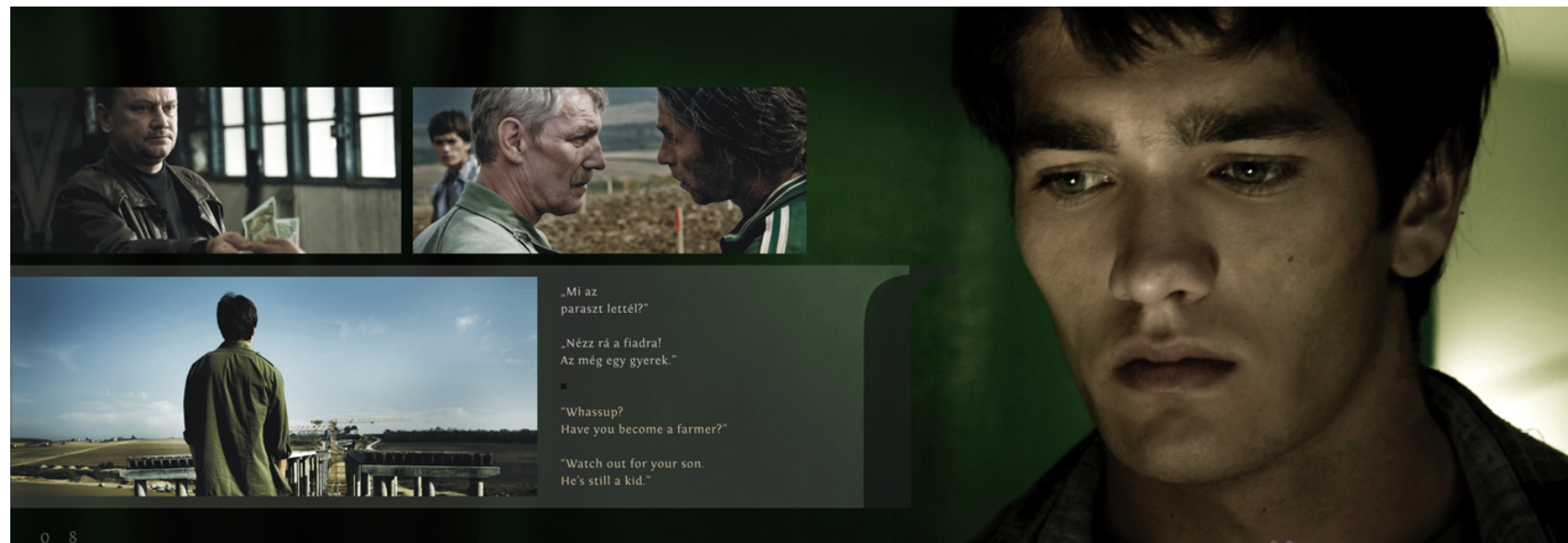


**Díjak:**

40. Magyar Filmszemle, Budapest, 2009  
 Külföldi Kritikusok Gene Moskowitz Díja

Al este del Lima, Peru 2010  
 Különdíj

<https://vimeo.com/album/4873467/video/197182539> password: singapore



# Felsőbb parancs



Nagy Viktor Oszkár és Petrik András  
dokumentumfilmje

RENDEZŐ: NAGY VIKTOR OSZKÁR, PETRIK ANDRÁS OPERÁTOR: PETRIK ANDRÁS VÁGÓ: SASS PÉTER HANGKÉPES: VÁRHEGYI RUDOLF  
KÉPÁLLÁSVEZETŐ: MÁTIS INEZ LITVINKA HÉGER BARBARA LINE PRODUCER: ERDŐS MELINDA PRODUCER: LÁSZLÓ SÁRA, GERŐ MARCELL



EUROPAI MENEKÜLTÖGYI ALAP



Finanszírozás az Európai Unió és Európai  
Menekültügyi Alapjainak támogatásával

## FELSŐBB PARANCS

(dokumentumfilm, 50', 2013, rendező: Nagy Viktor Oszkár, társr.: Petrik András,  
forgatókönyvíró: Nagy Viktor Oszkár)

Támogató:  
Európai Menekültügyi Alap

Forgalmazó:  
Phares et Balises (Franciaország)

A projekt részt vett:  
ZagrebDOX Pro, Zágráb, Horvátország, 2011  
Verzio DocLab, Budapest, 2012  
East Doc Platform - Doc Launch, Prága, Csehország, 2013

Televíziós megjelenések:  
Al Jazeera Balkans, Duna Televízió, Duna World, hírTV

Fesztiválok:  
10. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál, Budapest, 2013  
Magyar panoráma programban

24. Mediawave Nemzetközi Filmfesztivál, Komárom, Magyarország, 2014  
Nemzetközi versenyben

BuDoku - Budapesti Dokumentumfilm Fesztivál, 2014  
Magyar versenyprogramban

54. Krakkói Nemzetközi Filmfesztivál, Lengyelország, 2014  
Nemzetközi versenyben

20. Aye Aye Nemzetközi Filmfesztivál, Nancy - Lorraine,  
Franciaország, 2014  
Nemzetközi versenyben

5. HumanDoc Nemzetközi Filmfesztivál, Varsó, Lengyelország,  
2014  
Nemzetközi versenyben

57. DOK Leipzig, Lipcse, Németország, 2014  
Nemzetközi dokumentumfilm programban

22. Camerimage, Bydgoszcz, Lengyelország, 2014  
"Documentary Special Screenings" programban

13. Document Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm  
Fesztivál, Glasgow, 2015  
Hivatalos programban

13. Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál, Zágráb,  
Horvátország, 2015  
Hivatalos programban

Ars Sacra Filmfesztivál, Budapest, 2016  
Hivatalos versenyprogramban

**Díjak:**

10. Arany szem Operatőr Fesztivál, 2013  
Legjobb dokumentumfilm operatőr díj

<https://vimeo.com/album/4873467/video/227933705>

password:singapore





NAGY VIKTOR OSZKÁR FILMJE

# HIVATAL

A CAMPFILM A SPARKSZAL KOPRODUKCIÓBAN, AZ EURÓPAI INTEGRÁCIÓS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL BEMUTATJA: HIVATAL

szereplők: FIGNÁRI ANNA, KAVATURÁN, KAVA ELJE, BAIKA ZOLTÁN, SANJU JOHN, DR. MARTON-JOHN BERNADETT, HERCZENIK ANNA

rendező: NAGY VIKTOR OSZKÁR producerek: LÁSZLÓ SÁRA, GERŐ MARCELL forgatókönyvíró: SZŐCS PETRA, NAGY VIKTOR OSZKÁR operatőrök: DOBOS TAMÁS, SASS PÉTER

zene: HAJNÓCZY CSABA látványtervező: THANYI ILDIKÓ helyszíni hangmérnök: LUKÁCS PÉTER, BENJÁMIN stílusdizájn: HÉBER BARBARA lemeztervező: ERDŐS MELINDA



SPARKSZAL



EURÓPAI INTEGRÁCIÓS ALAP



Tizenkét éven  
aluliak számára

12

## HIVATAL

(tévéfilm, 52', 2015, rendező: Nagy Viktor Oszkár, forgatókönyvíró: Szőcs Petra, Nagy Viktor Oszkár)

Támogató:  
Európai Integrációs Alap

Forgalmazó:  
Phares et Balises (Franciaország)

Televíziós megjelenések:  
TV2, Duna Televízió, Duna World

Fesztiválok:  
12. Aranyszem Operatőr Fesztivál, Budapest, 2015  
TV-film versenyben

29. FIPA, Biarritz, Franciaország, 2016  
„Drama” versenyprogramban

2. Magyar Filmhét, Budapest, 2016  
TV-játékfilm versenyprogramban

37. Manaki Brothers International Cinematographers' Film Festival, Bitola, Macedonia, 2016  
a "European Cinema Perspective" programban

Díjak:  
12. Aranyszem Operatőr Fesztivál, Budapest, 2015  
Legjobb TV-film Operatőr díja

29. FIPA, Biarritz, Franciaország, 2016  
FIPA d'Or a Legjobb forgatókönyvnek járó díj

26. Mediawave Nemzetközi Filmfesztivál, Komárom, 2016  
Legjobb magyar fikciós film

Ars Sacra Filmfesztivál, Budapest, 2016  
Legjobb egész estés fikciós film

<https://vimeo.com/album/4873467/video/137929379> password: singapore

## KÉT VILÁG KÖZT

(dokumentumfilm, 67', 2011, rendező - forgatókönyvíró)

A film az HBO Central Europe finanszírozásában valósult meg.

### Televíziós és VOD megjelenések:

HBO Hungary  
HBOGO

### Fesztiválok:

9. In the Palace - Nemzetközi Rövidfilm Fesztivál, Bulgária, 2011  
Nemzetközi versenyprogramban

Dokument- Nemzetközi Emberi Jogi Fesztivál, Glasgow, Skócia, 2011  
Nemzetközi versenyprogramban

8. Verzio Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál, Budapest, 2011  
Versenyben

Jihlava Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál, Csehország, 2011  
Nemzetközi versenyprogramban

25. FIPA, Biarritz, Franciaország, 2012  
Nemzetközi versenyprogramban

8. Zagreb Dox Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál, Zágráb, Horvátország,  
2012 Nemzetközi versenyprogramban

### Díjak:

Cinefest- Nemzetközi Filmfesztivál, Miskolc, 2011  
Dokumentumfilmes fődíj

Bokréta és Biciklilánc Filmfesztivál, 2011  
Migráció kategória, a zsűri elismerése

Film.Dok- Dokumentumfilm Fesztivál, Csíkszereda, Románia, 2011  
Diákzsűri fődíja

Magyar Filmkritikusok Díja, 2012  
2011 Legjobb dokumentumfilmje

8. Aranyszem Operatőr Fesztivál, Budapest, 2012  
Legjobb dokumentumfilm operatőr díj

<https://vimeo.com/album/4873467/video/118905973> password: singapore

