

# Nyögvenyelős gulyáskommunizmus: az evés mint a késő-kádárkori hatalmi viszonyok, nemi szerepek és fogyasztási módok metaforája a *Veri az ördög a feleségét* című filmben\*

A ndrás Ferenc legendás filmszatírója (1977) valahol a Balaton-felvidéken játszódik augusztus 20-án a Kajtár család körében, akik hatalmas sürgés-forgás közepette készülődnek Pesten dolgozó rokonuk (Pécsi Ildikó) látogatására, aki magával hozza nagy hatalmú főnökét és annak családját. A háziasszony (Pásztor Erzsi) lucullusi lakomát rendez, hogy így juttassa előnyökhöz kisebbik gyermekét, csak hogy hiba csúszik a számításba: a vendég, Vetro elvtárs, az új szocialista elit mintapéldánya valójában egy gyomorbeteg pártfunkcionárius, aki megbotránkozva, ám féltékenyen szemléli a vidéki emberek hedonizmusát és jólétét. A filmbeli vendégség érzéki és érzékletes láttelepe a puhadiktatúra hatalmi viszonyainak, a „legvidámabb barakk” ideológiai struktúráinak, a kádári gulyáskommunizmus értékrendjének, vagy inkább értékválságának.

Ahogy a gulyáskommunizmus közismert kormetaforája is érzékelteti, a fogyasztás különböző szintjei a pénz torzító hatásának leképeződésévé válnak, miközben a film nyomasztó, groteszk, abszurd és közben mégis realista módon tükrözi a hetvenes évek közhangulatát. Amint arra Varga Balázs is rámutat, a *Veri az ördög a feleségét* a hatvanas évek politikai-analitikus paraboláinak aktivista, magasztos eszmékért lelkesedő hősei helyett már a hetvenes éveket meghatározó szatirikus karikatúra-szereplőket vonultatja föl. A film az elnyomó hatalom ünnep- és hétköznapokat egyaránt kódoló mechanizmusainak sajátosan magyar jellegét ábrázolja, s főként ennek köszönhető, hogy bár a rendező első alkotása – melyet Bereményi Géza írt és Koltai Lajos fényképezett – 1978-ban elnyerte a Karlovy Vary-i Filmfesztivál fődíját, és később az Egyesült Államokban is nagy sikerrel mutatták be *Rain and Shine* címmel.

Az elemzés a fenti szempontok alapján az evés testisége és a belőle fakadó helyzetkomikum felől vizsgálja a film hatalmi viszonyait,<sup>1</sup> a család társadalmi felkapaszkodásának

---

\* A tanulmány elkészítését az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

<sup>1</sup> A jelen kötet bevezetőjében Kalmár György és Győri Zsolt „húsbavágónak” (11) nevezik a hatalom és a tér viszonyát a globalizált világban, a film pedig szó szerint olvashatóvá teszi ezt az összefüggést az államszocializmusban élők testén.

bizonytalan és zavaros hátterét, ami párhuzamba állítható a látogatás alkalmát jelentő pirosbetűs napot övező ambivalenciával. Az államalapítás, Szent István, az Alkotmány, avagy az Új Kenyér Ünnepe ugyanis túlzottan gazdag jelentésekkel telített, épp ezért végképp kiürült alkalomként, egyszerre politikai, vallási és nemzeti ünnepként ábrázolja a film. Az itt kínált értelmezés elsősorban magyar kutatók hetvenes évek magyar filmjeiről írott tanulmányaira, valamint a *food* és a *gender studies* szempontrendszerére támaszkodik; ezáltal pedig a társadalmi nemek kritikájában gyökerező gasztrofilm műfaja felé kíséri meg kitágítani e magyar filmklasszikus hagyományos politikai szatíra-olvasatát.

## Politikum

Mivel a film a késő-kádárkor közkeletűen „gulyáskommunizmusnak” is nevezett, a kádári konszolidációt jellemző viszonylagos jólét és szabadság idején játszódik, kritikusi már bemutatásakor és azóta is a szocialista hatalmi viszonyok visszásságának sikeres ábrázolásáért, megvilágító erejű ideológiakritikájáért méltatták. „Az első héten, azt hiszem, 130 ezer nézője volt a Vörös Csillagban, egy moziban. Ma ez elképzelhetetlen lenne” – idézi fel a film fogadtatását a *Filmkultúra* lapjain a rendező.<sup>2</sup> A látványos és tartós hazai és külföldi sikerek oka valószínűleg éppen a filmszatíra húsbavágó társadalomkritikai aspektusaiban keresendő; a *Veri az ördög a feleségét* ugyanis a puhadiktatúra hatalmi viszonyainak, a „legvidámabb barakk” ideológiai struktúráinak éles kritikája, mélyreható láttelele egy nagyon is felismerhető, mégis az elidegenedés különböző módjait felvonultató alkotásban.<sup>3</sup>

A film kanonikus státuszához és recepciójához beszédes adalék lehet a film keletkezéstörténete és a cenzúra kérdése is. Egy ezzel kapcsolatos anekdotát maga a rendező mesél el a Barabás Klárának adott igen nyílt és keserűségtől sem mentes mélyinterjújában: „Ha hinni lehet a szóbeszédnek, a végeleges döntés előtt bemutatták a filmet Kádár Jánosnak és feleségének, akik ez időben épp a balatoni pártüdülőben pihentek. Az első percek döbbsent csendje után harsány nevetések kísérték a vetítést. [...] Szóval ráismertek, de nem magukra, hanem a másokra”. A nagybetűs Másikra való ráismerés, a nevetséges, ugyanakkor fenyegető idegenségnek a külső másokban való megkonstruálása tehát a film hatásmechanizmusának kulcsfontosságú része. Szatirikus humora is az elvileg egyazon nemzeti összetartozást ünneplő szereplők kulturális-társadalmi távolságából, egymás melletti folyamatos elbeszéléséből fakad, amely az étel és az egy asztalnál evés hagyományosan közösségképző jellegében csúcsosodik ki.

<sup>2</sup> A *Veri az ördög a feleségét* máig olyannyira közkedvelt, hogy az Nemzeti Audiovizuális Archívumban a legnépszerűbb filmek közé tartozik (a *Ludas Matyi*, az *Állami Áruház*, a *Valahol Európában* és a *Pál utcai fiúk* mellett); és egyetlen „a 10 legjobb évös film”-jellegű, magyar nyelvű gasztróblogger-listából sem hiányozhat, sőt, többen egyenesen „a magyar *Nagy Zabálásnak*” nevezték. (*Magyar Filmörökség*)

<sup>3</sup> Benke Attila elemzése a *Nincs idő* c. film kapcsán szintén kiemeli a hatalom lekenyerező, ételt kínáló gesztusait és a éhezés általi ellenállás zsigeri motívikáját (Benke 151).

A kor „nyögvenyelős” mivolta abban az ellentmondásban is megmutatkozik, hogy míg a politikai elit az általános jólét szolamát hivatott hangoztatni, a falusi gazdálkodók, maszekolók, háztájizók egyértelműen módosabban élnek náluk, ami a film számos jelenetében kínosan ki is világlik. Ilyen például az „új ház” megtekintésének jelenete, ahol Vetró elvtárs neje irigykedve reflektál a jómódra, miközben a helyi telekárak után érdeklődik, s ezzel nyomban le is leplezi a férje által képviselt osztály kultúrfölényének felszínességét. András Ferenc arra is rámutat a fent idézett interjúban, hogy „a szocializmusban a pénz egészen másképp torzítja el az emberi lelket és az emberi sorsokat, mint a kapitalizmusban.” A *Veri az ördög a feleségét* éppen a szerzési vágy és a már birtokolt javak felett érzett öröm kényszerű elfedésére mutat rá Kajtárék és Vetróék frusztrált viselkedésével. Az evés tehát a tágabban értelmezett fogyasztási modellek kulturális jelentéseibe ágyazódik be a filmben, s ezért az elemzés megkísérel majd kapcsolatot létesíteni az étel, a tömegkultúra és a pénz fogyasztás szimbolikája között.

Jelen írás tehát olyan szempontból vizsgálja a filmet, melyre eddig talán kézenfekvő mivolta miatt nem került sor: az evésmetaforikán keresztül értelmezi a (párt)politikai és privát hatalmi szintek működésének megjelenítését.<sup>4</sup> Ehhez elsősorban Michel Foucault hatalomfelfogásának államszocializmusra adaptálható vetületét, valamint Carole Counihan genderközpontú evésolvasatait használom, miközben amellet érvelek, hogy a *Veri az ördög a feleségét* evésszimbolikája a filmszatíra műfaji kódjai által viszi színre a kései Kádár-kor társadalmi frusztrációját, identitásválságát és önmagától való fokozatos, de megállíthatatlan elidegenedését. Figyelembe véve David Kaplan tézisét, mely szerint „az étel kultúrát és történelmet fejez ki (pizza, sushi), rendelkezik rituális funkcióval (úrvacsora) és egyben mindennapi fogyasztás (reggelire inkább pirítóst eszünk, mint pezsgőt eperrel)” (8), a filmben az étel mindhárom fent idézett szimbolikus jelentésére találhatóak a Kádár-kort leképező revelatív példák. Foucault a hatalomról írt gondolatai szintén hasznos kiindulópontul szolgálnak az elvtárs látogatásának – voltaképpen a Kádár-rendszer „kijárásos” rendszerének – vizsgálatához, melyben a legparóbb gesztusoknak is reprezentatív értéke van:

A hatalmat letről felfelé kell elemezni, a legparányibb mechanizmusoktól elindulva, melyeknek megvan a saját történetük, a saját útjuk, a saját technikájuk és taktikájuk, majd azt kell megvizsgálni, hogyan kebelezik be, igázzák le, használják fel, térítik el, alakítják át, mozdítják ki helyükről, és bővítik ki ezeket a parányi, önmagukban is szilárd és saját technológiával rendelkező hatalmi mechanizmusokat az egyre általánosabb mechanizmusok és a globális uralom formái. Azt a módot kell elemezni, ahogyan legalsóbb szinteken a hatalom különböző jelenségei, technikái és eljárásai lejárásznak. (323)

---

<sup>4</sup> Jelen kötetben olvasható tanulmányában Győri Zsolt is rámutat az államhatalom homogenizáló hatásának valójában destruktív mivoltára (Győri 115).

Győri Zsolt ezt a hajszalérszerű, rizomatikus foucault-i hatalomfogalmat állítja párhuzamba Gelencsér Gábor *A Titanic zenekara* című monográfiájában szereplő „kettős társadalmi tudat” fogalmával, továbbá a második társadalom Hankiss Elemér-i koncepciójával, mely utóbbit „nem-ideologikus (vagy alternatív ideológiákban megnyilvánuló), horizontálisan szerveződő, decentralizált, magas fokú differenciáltsággal és integrációval rendelkező” (Győri) közösségi viszonyok összességéként jellemez. Kajtárék apolitikus autonómiájából és öngondoskodó mentalitásából, valamint a faluközösség nem hierarchikus egymásrautaltsági viszonyaiból és egymást segítő gesztusaiból akár „a szocialista népköztársaság alternatíváját jelentő, civil társadalomként kormányzott demokratikus Magyarország ígérését” (Győri) is kiolvashatjuk, ugyanakkor hangsúlyosan jelen van a filmben a társadalmi mobilitás és érvényesülés iránti vágy pártállamra jellemző mintázata is. A *Veri az ördög a feleségét* cselekményének szociokulturális valóságát és az anyafigura motivációinak hátterét a hatalom foucault-i, „nyúlványos” felfogása világítja meg, mely Győri szerint azért érvényes az államszocialista korszakra, mert a használatban érvényesülő alá/fölérendeltségi viszonyokat, valamint a működés közben megképződő és lokalizálható diszkurzív pozíciókat már mindig is a hatalom megtestesülésének tekinti:

Az államapparátus vagy a szocialista törvény valójában nem középpontnak, inkább a hatalom állandóan mozgásban lévő, annak hálózatszerűségét biztosító mechanizmusnak tekinthető. Ehhez hasonlóan a klientizmus, a korrupció vagy a nepotizmus esetében is helyesebb a hatalom láncolatokba-foglaltságáról beszélni, vagyis azt a képességét kiemelni, hogy a társadalmi interakciók bármely formájában és mozzanatában alkalmazható legyen („tárgyalási stratégiát” kínáljon). (Győri)

A protekciószerző, a nepotizmust működtetni akaró kényszeres trakta pedig épp a hatalom finom és a vendég számára egyáltalán nem is olyan „finom” mechanizmusait, a demagógia logikáját fedi fel és állítja pellengérré a filmben, ami „egy antidemokratikus társadalmi rendszer depolitizálásának következményeit tárja fel” (Gelencsér 366). A film politikai viszonyrendszerének egyik szemléletes képe, szinte *mise en abyme*-ja a Vetró elvtárs ebédlőasztalon fekvő vastag szemüvegét mutató beállítás, hisz a hatalom minden tekintetben rövidlátó embere csak a saját behatárolt ideológiai lencséjén keresztül képes nézni ezt az önfenntartó kisvilágot, amelytől legalább annyira tart, mint amennyire lenyűgözi, és mellyel szemben mereven igyekszik megőrizni mind testi, mind ideológiai határait. Azonban minden idegenkedése ellenére már pusztán jelenléte is olyan viselkedésmintákat és érvényesülési mechanizmusokat hív életre a Kajtár család középgenerációjának tagjaiból, amelyek a korabeli Magyarországon természetesnek, normálisnak, sőt, kívánatosnak minősültek.

## Műfaj

A *Veri az ördög a feleségét* történelmi-társadalmi beágyazódása természetesen szorosan összefügg a műfaj kérdésével, különösen a filmszatíra műfaji kódjaival. Kisrealista ironikus-groteszk poétikája által – mely „a hetvenes években is megőrzi szociologikus, publicisztikus jellegét” (Gelencsér 363) – olyan filmek sorába illeszkedik, mint korábban Bacsó Péter szatírái, illetve a *Szandi mandi*, *Álljon meg a menet*, *Madárkák*, *Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, *A válogatás* és *A kétfenekű dob*. A kor kultúrpolitikájának, a bürokráciának, a közéletnek effajta sírva nevetős kritikája azért sem meglepő, mert Varga Balázs szerint „a parabola mellett a szatíra válik az évtized paradigmaticus műfajává;” ugyanakkor a rendezőre bevallottan nagy hatást gyakorolt a cseh újhullám, melynek titkát „a líra és a groteszk, a bohózati és a melankolikus elem, a dráma és a fecsegős anekdota arányai hordozzák.” A film egyik meghatározó szatirikus eszköze a hungarikumok, a szocialista országimázs, az összetartozás-mítoszok és kultúrörökség-elemek parodisztikus kifordítása. Ezt látjuk a Balaton esztétikus, naplementés filmnyitó látképében, a vasutasok családi nosztalgiájában, legfőképpen pedig magában augusztus 20-ában, mely azóta is a nemzeti tettetések és botrányok éves alkalmá, nevezzük akár az Államalapítást, akár Szent Istvánt, akár az Alkotmány vagy az Új Kenyér Ünnepeket. Olyan alkalom, melynek keretei között „a társadalmi és egyéni mozzanatok érintkeznek” (Gelencsér 363). Mivel a korban a hatalom egyik meghatározó „legitimációs csatornája – a Hofi-féle humor mellett – a fogyasztás” (*Kritikustömeg*) volt, a „háztáji” bemutatása a filmben különös hangsúlyt kap, ezzel is érzékeltetve, hogy Kajtárék folyamatosan a „becsületes”, államot kiszolgáló vasutascsalád és a félig legális családi vállalkozás mezsgyéjén egyensúlyoznak. Bár a túlzott fogyasztás – mint a szocialista erkölccsel összeegyeztethetetlen jelenség – hivatalosan nem volt ábrázolható, a film nem szűkölködik ilyen jelenetekben. Mindezt kiválóan szemléltetik a film nyitóképei, ahol az ünnepi pillanatok montázsszerűen jelennek meg az új kenyér, a nemzeti színű szalag, a katolikus körmenet, az olcsó gipszangyalok, a műaranykeretes Krisztus- és Korda György-képek kavalkádjában; vagyis a haza elképzelt közösségének vásári zűrzavarában, ahol minden jelentés leginkább csak valamiféle performansz-szerű, színpadias kontextusban értelmezhető, és ahonnan nem hiányozhat a központi helyen elhelyezett kenyeret meta-gesztusként szegélyező politikus-teátrális vörös függöny sem.



Az ünnep kapcsán lehet releváns Michael Billig „banális nacionalizmus”-fogalma, amely a nyilvános jelképek és rituálék mellett azoknak a hétköznapi közhelyeknek a megnevezésére szolgál, melyek által a nemzet a mindennapokban megéli és felismeri önmagát. E jeles alkalmakhoz való ambivalens nemzeti viszonyulás metaforája például az a jelenet, ahol az aranylakodalmát ülő öregasszony arcát látjuk az asztal fölött: rezignáltság, megkövült fájdalom és unalom tükröződnek rajta. Mindez kapcsolatban áll Varga Balázs „A szatíra feltámadása: 1977 filmjei” című tanulmányában vizsgált mozzanattal, vagyis azzal, hogy „a hatvanas években oly sok sikert hozó történelmi és politikai analitikus-publicisztikus filmdrámák, ‘értelmiségi melodramák’ (Bódy Gábor fogalmazott így) hagyománya [...] nem volt folytatható.” Az előző évtized magasztos eszméért küzdő, sztahanovista figurái ekkorra átalakulnak: a valaha volt élmunkások elfogyasztóvá, önmaguk karikatúrájává válnak. Ugyanakkor a szatirikus ábrázolás azért is lehet a hetvenes évek meghatározó stílusa, mert a korábbi évtizedek illúziórealizmusát rombolja le: a hithű szereplők “valami idejétmúlt értékrend megkésett, anakronisztikus képviselőiként” (Varga) állandó humorforrásként vannak jelen a filmben. András Ferenc alkotása ugyanakkor parabolaként is értelmezhető, amennyiben „a parabolikus ábrázolásmód jellegzetes politikai közege a féldiktatórikus, felpuhult politikai rendszer, ahol már lehetőség van az áttételes társadalomkritikára, de még nincs mód ennek direkt megfogalmazására”. (Gelencsér 128) Ezt a gondolatot szövi tovább Győri, aki szerint „a parabola mint kettős értelemmel bíró retorikai trópus [...] a közvetlen ábrázolás szintjén politikai és ideológiai irányvonalakat hoz játékba (úgy, hogy egyszerű, ártalmatlan eseményeket beszél el), miközben absztrakt szinten olyan kritikai belátásokat fogalmaz meg, amelyeket általában elhallgattatnak és tiltanak a mindennapi kommunikációban.” A *Veri az ördög a feleségét* a fogyasztás közvetlen és gyakran hedonista ábrázolása allegorikus álarc, amely az államapparátusra nem éppen hízelgő kritikát rejt. A nemzetgazdaság gyarapítása és a kollektív jólét biztosítása helyett a családi és egyéni életszínvonal emelését célzó termelési gyakorlatok ábrázolását azért tekintem rendszerkritikusnak, mert a gondviselő szocializmus diskurzusának hamisságára reflektál, mely ideologikus diskurzustól az emberek lassan, de biztosan elfordultak, és aki tehette, inkább az öngondoskodás útját választotta.

A szatíra és a parabola mellett figyelmet érdemelnek a film groteszk, legnyíltabban a pártfunkcionárius alakja köré összpontosuló vonásai. Vetró a *Fényes Szelek* generációjának torz reprezentánsa, a „Káder-zombi”, akárcsak Szabados Gábor a *Proféta voltál szívem* című filmben. Veress Józsefet idézem Vetró típusának megragadására: „az ő társadalmias ethoszába tartozik a világmegforgató cselekvés feltétlen parancsa. Ez a figura kerül válságba. A hetvenes évek végére azonban már erről is vagy lekésett, vagy utána van, esetleg örökre benne maradt. Eközben a néző, éppen ellenkezőleg, a figura karikírozott »nem cselekvésén« derül, ahogy otrombán és egyben nevetségesen vonja ki magát mindenből, ami közösségi.”

A film groteszkje kapcsán hasznos szempont lehet Harold Bloom meglátása is, aki szerint a groteszket elsősorban az ízléstelenség kiváltotta megdöbbenés jellemzi, nagyban különbözve attól a transzcendentális élményre épülő megdöbbenéstől, me-

lyet a fenséges hív elő a szemlélőből. A filmben Vetró elvtárs folyamatos megdöbbenése, kultúrsokkja teremti meg az uralkodóan groteszk jelleget<sup>5</sup>, amelyhez gyakran egyenesen az *abjekt*, az undor, az idegenség képzetei is társulnak, főként a klimatikus ebédjelenetben.

## Az ebédjelenet

A film dramaturgiai tetőpontja kétségtelenül az ünnepi ebéd, melynek meghatározó „életkép-jellege” (Gelencsér 367) által a családi viszonyok, az eltérő társadalmi osztályok közötti félreértések leginkább megmutatkoznak, mert mint Carole Counihan megállapítja, „az étel a társadalmi szerveződés legtágabb és legintimebb szintjeinek egyaránt terméke és tükré” (*Anthropology* 6).<sup>6</sup> Mindezeket a kérdésfelvetéseket tökéletesen megjeleníti a film posztere, amelyen egy művirággal, műarany kitüntetésekkel, aranyozott feszülettel töltött és nemzeti szalaggal átkötött igen „magyaros” szendvics látható: a nemzeti kultúra kommersz vallási, politikai és népi jelképeinek látszólag fogyasztásra kész, ugyanakkor nyilván ehetetlen csomagja.



Jolán (Pécsi Ildikó) karaktere kitűnően érzékelteti a politikai elit és a vidéki valóság közötti átmenetet; általa válik egyértelművé az a hatalmas szakadék, mely Vetrót a Kajtár-családtól elválasztja. Vetró rossz közérzete a szocialista kultúrában önmagában

<sup>5</sup> Az elvtárs megdöbbenése ugyanakkor képmutató is, mivel az általa képviselt rendszer éppenséggel a fogyasztás engedélyezésével legitimálja magát és álcázza világmegváltó jelszavainak ürességét.

<sup>6</sup> Az evés antropológiai jelentőségén túl film és evés kapcsolata is messzire vezethető vissza. Anne L. Bower szerint az étel azért is megkerülhetetlen része a film szemiotikai folyamatainak, mert már Auguste és Louis Jean Lumière egyik első, 1895-ös filmje is egy ebédelő kisbabát ábrázolt, mégpedig azzal a céllal, hogy a normalitás, a hétköznapi és az otthonosság érzetét keltse fel a nézőben. (9)

is tünetértékű, míg Kajtárék étvágya, pénzéhsége és markáns testisége ismeretlen és taszító a számára. Counihan szerint „a hatalom hiányának legnyilvánvalóbb jele az éhség” (7), Vetró koplalása tehát szimbolikusan (is) aláássa hatalmát. A húsleves, a rántott csirke, a rétes, a bor, a szőlő és a pálinka azok a jellegzetesen magyar vidéki ételek és italok, melyekből a vendég nem tud, és nem is akar részesülni. Vetró beteges, aszketikus viselkedése mögött egyszerre rejlik valamiféle undor, iszonyat és vágy, például amikor a zabáló családot, különösen Jolánt bámulja, aki számos jelenetben bukkan fel teli szájjal, így leplezve le a pesti irodai viselet alatt rejtőző tenyeres-talpas, kívánós és kívánatos vidéki nőt, a tűzrőlpattant menyecskét, akivel az elvtárs szintén nemigen tudna mit kezdeni, lévén hogy gyomorbaja mellett elvei is vannak. A fogyasztás kényszere és saját erre való képtelensége kész tortúrává válik Vetró számára, miközben az ebéd mint ünnepi rítus és politikai kísérlet minden szempontból kudarcot vall.<sup>7</sup> A David Kaplan jellemezte mindhárom étkezéssel kapcsolatos erény – a vendégszeretetet, a mértékletességet és az asztalnál tanúsított illendő viselkedést (10) – meghiúsul, hiteltelenné és lehetetlenné válik a filmben: Kajtárék vendégszeretete nem őszinte, a férfiak képtelenek mértéket tartani, a vendég pedig fogyasztani. A közösségi fogyasztás rítusaiból magát kivonó Vetró elvtársat mindenestre jól ellenpontozza a Kajtár-család gondtalan dőzsölése, amit csak az nehezít meg, hogy semmi áron nem akarják nagyobbra verni magántermelésükben szerzett javaikat.

Mindeközben a Nagypapa – Horthy Miklós különvonatának büszke mozdonyvezetője és a Szent István csatahajó hajdani tengerésze – az egyetlen, aki jól akarja és tudja érezni magát, leginkább azért, mert fejben egyáltalán nincs is jelen. Az ő tere a nappali, ahol a televízió – a gulyáskommunista jólét és fogyasztás újabb szimbóluma – található. A tévékép ugyanakkor a filmben nem a távolit hozza közel, hanem kiemeli és eltávolítja az idős férfit a komikusan képmutató helyzetekből. Hirsch Tibor pontosan mutat rá erre a kívülállásra: „[a Nagypapának] a fiatalokhoz pedig annyi köze van, hogy az ő kitörése, lám, sikerült; a generáció-közi játéktérbe pedig csak akkor lép be, amikor gyorsabban nyúl az ételhez az asztalnál, mint a taktikus és udvariaskodó többiek”.

Ezzel egyidőben más-más függőségek is megfigyelhetők a vidéki férfiak esetében: Vetró kávé és cigarettán él, a Kajtár-család férfitagjai azonban szinte egész nap félrészegek. De míg a férfiak esetében normalizáltan jelenik meg a függőség, addig a főzés közben-után lerészegedő nőkre mindenki rosszállóan néz. A férfiak alkoholizmusa újabb jól eladott hungarikum, melyre valójában senki nem reflektál problémaként, kivéve Kajtárnét, aki a vendégek miatt igyekszik az italozás minden nyomát száműzni a házból, habár ugyanolyan tragikomikus kudarcot vall ebben is, mint minden másban. Az antiklimaxot a mosatlanhegyek, a dongó legyek, az aranylakodalom szolgáltatják a filmben, amelyek leleplezik a külső szem számára megkonstruált illúziót.

<sup>7</sup> Sággy Miklós szerint a kádári világ szűkössége után a nyugat bőségének jelképévé válik a nagy adag rántotta Gothár Péter *Tiszta Amerika* című filmjében (Sággy 235–236).





Szintén a fogyasztás témakörébe tartozik a különböző szereplők tévénézése: a Nagypapa elsősorban nosztalgiaja által viszonyul a múlthoz és a dicső Horthy-napokhoz, Kajtárné fiával kapcsolatos ambícióit látja megtestesülni a tévében közvetített rendőrszolgálat képei által. Később a tévéből is a populáris kultúra arca, Korda György szól afféle kortárs háttérzajként, végül pedig Vetró elvtárs útavatása bukkan fel a hírekben, de ekkor már senki sem nézi az adást, a család végképp lemaradt a történelmi pillanatról. A televízió szocialista tömegkultúrában betöltött szerepe ebből a néhány mozzanattól is tisztán kirajzolódik. Egyszerre jelenik meg tömegkommunikációs csatornaként, amely eljuttatja a hivatalos ideológia üzeneteit a családokhoz, valamint olyan képek, imaginációk és narratívák forrásaként, melyekben az emberek kiélhetik fogyasztáséhségüket és megkonstruálhatják kielégített fogyasztói identitásukat.

## A háziasszony

Mivel maga a *food studies* mint kutatási terület nagyrészt a társadalmi nemek tanulmányozásából nőtt ki, könnyen belátható, hogy az evés és a hatalom kérdései szintén erőteljesen kötődnek a film genderviszonyaihoz, amennyiben a családon belüli és a vendégekkel való találkozásban felbukkanó nemi szerepek igencsak beszédesebbek. Mint Counihan rámutat, a nők hagyományosan az ételek és az étkezés kapuőreiként szolgálnak a családban (13), azaz ők döntenek el, mit és mikor eszik a család. A szerzőnő azt is kifejti, hogy „egy államhatalomra épülő társadalomban a nők azáltal tehetnek szert befolyásra (magánhatalomra), hogy adnak, még ha ki is vannak rekesztve a kényszerítő (nyilvános) hatalomból. Ebben az esetben tehát a nők azért etetnek másokat, hogy cserébe szeretetet, szívességeket, jó bánásmódot és hatalmat kapjanak – az abból fakadó hatalmat, hogy szükség van rájuk” (25). Hasonló logika szerint szerveződnek a film étellel és nemi szerepekkel kapcsolatos jelentései, hiszen Kajtárné látszólagos hatalma pusztán kiszolgáló jellegű és kizárólag a családja helyzetbe hozására irányul. A cselekményben gazdagon reflektált közösségi rítusok megértéséhez megvilágító erejűnek tűnik Rebecca Kay gondolata, aki szerint a keleti blokk országaiiban a politikai problémákat gyakran azzal leplezték el, hogy „állandóan a család megerősítésének, főként a nők háztartási feladatainak, anyai-, házastársi- és háziasszonyi szerepének jelentőségét hangsúlyozták” (Kay 6). Kajtárné, akinek még csak keresztneve sincs a

filmben, és csak családanyaként, szakácsnőként és pincéernőként jelenik meg, ékes, ám nem kritikai élc nélküli példája e gyakorlatnak.

A film talán legtragikusabb karaktere épp ezért a felesége: e szerepben Pásztor Erzszi alakítását joggal tartja egyöntetűen zseniálisnak a kritikai recepció. Frustráltságban, elfojtott vágyakban, félelemben és megfelelési kényszerben születik meg zsarnoki jellege, végül mégis az egész család őt hibáztatja a látogatás látványos kudarcáért.<sup>8</sup> Alvó fiát a nagykes fallikus szimbólumával a kezében keltegeti, s ebben az ödipális motívumokban igencsak gazdag képben az is megjelenik, hogy Kajtárné kétségbeesetten uralni akarja a férfiak fogyasztását, legyen szó akár szeszről, akár ételről. Ezirányú törekvései ugyanakkor rendre irreálisnak bizonyulnak: fia örök gyermek marad, míg a család idősebb férfitagjai az (alkohol)fogyasztást a világ legtermészetesebb dolgának tekintik. Nincs ebben semmi meglepő, mert mint Kay rámutat, a szocialista társadalmakban

a férfiak és a nők nem voltak egyenlők, sem a nyilvános, sem a magánszférában, s az állam és az állampolgárok között fennálló szerződés gyakran részrehajló volt a társadalmi nemek tekintetében. Míg a férfiakról azt várták el, hogy a munkahelyükön járuljanak hozzá a nemzetgazdasághoz, illetve legyenek készek megvédeni az országot háború idején, addig a nőknek munkahelyi és anyai kötelességeiknek is eleget kellett tenniük, így biztosítva a nemzetgazdaság és a nemzet fizikai reprodukcióját. (1–2)

Kajtárnéval ellentétben Jolán már lényegesen jobban gyakorolja azokat a társadalmi kódokat, melyek a valódi anyagi-osztálybeli felemelkedéshez vezethetnek. Jolán főzése és fogyasztása is erőteljesen erotizált, kifejezetten élvezi mindkettőt, aktív, örömteli részese az eseményeknek, ám önfeledtsége közepette is világosan látja, mennyire terhesek főnökének a vendégjárással együttjáró udvariassági körök.



A háznak a vendég előtt feltáruló, de rejtegetni való titkokat hordozó terei szintén mind a családi reprezentáció kudarcát jelképezik: a Pityu faragta díszes családi sírhely a temetőben Kajtárné szemében státuszszimbólum s csak másodlagosan fia művészi

<sup>8</sup> Király Hajnal szintén a női frusztráció és az étel általi elfojtás, hallgatás összefüggéseire világít rá *Pál Adrienn*-elemzésében (Király 207–208).

tehetségének jele; a másik, a fiataloknak épülő házról Kajtárnénak és nem a gyerekeinek vannak álmai, míg az illegális borkimérésre szolgáló pincét hiába próbálja, még kulccsal a zsebében sem tudja uralni. A film címe Kajtárné szempontjából kegyetlenül ironikus, mert bár fizikailag nem bántalmazza a filmben sem a férje, sem más, a sors ördögi hatalma mégis fájdalmasan megleckézteti. A látogatás során Vetró elvtárs egy sor olyan dologgal találkozik, amelyeknek – a felkapaszkodni vágyó háziasszony felfogásában – rejtve kellett volna maradniuk: a macska egérdögöt hoz az ebédlőasztalhoz, Vetró az udvaron üzekedő kutyákat pillant meg, szunyókálásából az alkoholista napszámos félrebeszélésre riasztja föl, és még az idő is elromlik délutánra. Végül aztán csakugyan veri az ördög a feleségét, azaz egyszerre esik az eső és süt a nap, s épp ebből keletkezhet a szőlőre oly veszélyes szürke rothadás, hisz csak formálisan van jó idő, s mindennek következtében nyomasztó, groteszk, abszurd és mégis realista léghő keletkezik. A záróképeken a távoli tűzijáték jelenik meg, Vetró elvtársat családostul hazafuvarozza a sofőrje, a lényeg tehát továbbra is a „status quo fenntartása” (Gelencsér 367). A záró tűzijáték üres pompája mellett még a film legelején látott apró műanyag tévé jelentheti a film ideológiai keretét, amely örökké ugyanazt az egyetlen ráragasztott szórakoztató műsort sugározza a mögötte rejlő semmi előtt.

## Konklúzió

A filmben ábrázolt valamennyi fogyasztás-típus megbukik: Vetró „beetetése” kudarcot vall, a pártfunkcionárius a trakta helyett kávéval és cigarettával oltja (ki) étvágyát, Kajtárnénak pedig a gyerek pesti karrierje helyett marad a tévéképernyő valóságpótléka. Ugyanakkor a fiaskó valójában csak két szereplőt zavar igazán, az elvtársat és a vasutasfeleséget. Vetró és Kajtárné ugyanis egyaránt képtelenek élvezni elért szimbolikus vagy anyagi javaikat, s környezetük állandó kontroll alatt tartásával próbálják legitimálni elnyomó intézkedéseiket, miközben ők maguk a szocialista-patriarchális rendszer legfőbb áldozatai. Különös politikai-kulturális kényszerházasság ez, mely tökéletesen leképezi a kor kényszeredett termelési és fogyasztási logikáját, melyek valójában nem képesek összhangba kerülni egymással. Ezért is írhatta a filmről egy kritikus: „Ha évtizedek múltán csak ez a film maradna meg, mint egy »fekete doboz« a kortárs magyar filmművészetből, az akkoriak számára ebből a filmből szinte teljességgel megtudható lenne, hogy miként is éltünk mi itt, Magyarországon, a hetvenes években” (Valuska). A *Veri az ördög a feleségét* amiatt lehet mindmáig olyan népszerű, aktuális és fájón kacagtató a film, mert emlékeztet vagy éppenséggel megtanít rá, hogy milyen érzés, ha egy nem kívánt ebédet vagy valami mást akarnak lenyomni a torkunkon.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Barabás Klára. „Könnyebb volt bekerülni a kb-ba, mint a filmgyárba...”. Beszélgetés András Ferenc filmrendezővel. *Filmkultúra*, 2002. Web. 2015. 06. 01.
- Benke Attila: „A történelem rabjai: hatalom és egyén viszonya Kósa Ferenc hetvenes évekbeli történelmi paraboláiban.” Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 135–158.
- Counihan, Carole M. *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning and Power*. New York and London: Routledge, 1999.
- and Penny Van Esterik, eds. *Food and Culture: A Reader*. New York and London: Routledge, [1997], 2008.
- Foucault, Michel. „A hatalom mikrofizikája”. Ford. Kicsák Lóránt. *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 307–330.
- Gelencsér Gábor. *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris, 2002.
- Györi Zsolt. „Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban”. *Apertúra*, 2013 tavasz. Web. 2015. 06. 11.
- . „Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus, boncasztaláról”. Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
- Hirsch Tibor. „András Ferenc és a „generációs beszéd”. *Filmkultúra*. 2012 december. Web. 2015. 06. 11.
- Kaplan, David M. (szerk.). *The Philosophy of Food*. Berjeley, Los Angeles, London: U of California P, 2012.
- Kay, Rebecca (szerk.). *Gender, Equality and Difference During and After State Socialism*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Király Hajnal. „A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben.” Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 202–215.
- Magyar Filmörökség. „Film augusztus 20-ra: *Veri az ördög a feleségét* (1977)”. 2014. augusztus 20.
- Sághy Miklós. „Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után.” Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 233–244.
- Valuska László. „Még mindig veri az ördög a feleségét: A portré nehézségei.” *Filmhu*. Web. 2015. 08. 18.
- Varga Balázs. „A szatíra feltámadása: 1977 filmjei”. *Beszélőonline*, 3/9. Web. 2015. 08. 08.
- Veress József. „A magyar filmművészet új hulláma”. Magyar Elektronikus Könyvtár. Web. 2015. 08. 13.