Murai András–Tóth Eszter Zsófia

Magánörömök, közállapotok
A szexualitás ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben

Tanulmányunk az 1980-as évek magyar filmjeit az erotika és a szexualitás megjelenítésének szempontjából, a szocialista nyilvánosság kontextusában elemzi. A meztelenséget, a szerelmi együttlétet és a nemi aktust ábrázoló filmek sorából két témát emelünk ki. Az egyik a lakáshelyzettel mint akut társadalmi problémával összefüggésben megjelenő, az emberi kapcsolatok kiüresedését érzékeltető szexualitás; a másik a szocialista rendszer kritikájaként, az intolerancia megfogalmazásaként funkcionáló másság ábrázolása két filmben (*Egymásra nézve* 1982, *Mielőtt befejezi röptét a denevér* 1989). A művek elemzése során a korabeli kritikák, recenziók, a filmeket övező sajtóvisszhang alapján két kérdésre keresünk választ: mi a szerepe a szexualitás ábrázolásának a Kádár-korszak utolsó évtizedében, és miként reagál a sajtónyilvánosság a téma egyre nyíltabb és tabukat döntő bemutatására?

1. A korszak

A meztelenség és a szeretkezés megmutatásának „hogyanja" értékeli azt a világot, amelyben a művek készültek; egy adott időszak filmjeit a szexualitás kontextusának és látványának szempontjából vizsgálva kirajzolódik a korszak értékrendszere. A hetvenes évek vége, a nyolcvanas évek eleje „sűrűsödési pont" a magyar filmben a szexualitás reprezentációja szempontjából. A hetvenes évek végétől egyre több olyan film készül, amely a testi együttlétet a korábbiakhoz képest nyíltabban mutatja. Nem egyszerűen a szexualitás szabadosabb filmre viteléről van szó, hanem a férfi–nő viszony testi érintkezésre, a testi „szerelmet" pedig a nemi aktusra szűkítéséről. A szocialista rendszer utolsó harmadának kezdetén a szexualitás témája alkalmasnak bizonyult a személyes élettér nyomasztó jellegének és a kapcsolatok kiüresedésének ábrázolására.

Érdekes, még nem feltárt téma a korszakban a szocialista erkölcs fogalma és annak változása a hivatalos diskurzusban. Az, hogy a filmekben milyen mértékben kap teret az erotika, egyik fokmérője annak is, hogyan alakult át a fogalom a közbeszédben. Jellemző a Kádár-kor sajtónyilvánosságára ugyanakkor, hogy a korabeli kritika a meztelenség és a nemi aktus naturálisabb látványára – az elemzett filmek recepciójában – alig, szinte csak mellékes megjegyzésekben reagált.[1] A leszbikus történetet elbeszélő *Egymásra nézve* (1982) című film kapcsán pedig a szóhasználat, a jelenség megnevezése is problémát jelentett.

A Kádár-rendszer több mint harminc évének belső mozgásait nyomon követhetjük aszerint is, hogy a filmek az élet mely színtereit helyezik középpontba. Melyek a kommunikáció jellegzetes helyszínei, és ezzel összefüggésben milyen a szereplő és a környezet viszonya? A hatvanas évekhez képest a hetvenes években jelentős változást figyelhetünk meg ebből a nézőpontból:

> „A hatvanas évek cselekvő filmhőseit a hetvenes években csellengő árnyalakok váltják fel; a kallódó, válságba jutott felesleges emberek sorsa a leggyakrabban visszatérő motívum a korszak filmművészetében" (Gelencsér, 2002: 277).

A hatvanas évek filmjeiben a cselekmény színterét a szereplők társadalmi funkciókhoz kapcsolódó tevékenysége jelölte ki. A hetvenes évektől a hétköznapi életvilág színterei válnak meghatározóvá. A hatvanas évek filmjeinek

1 Az első, a témáról készült kitűnő, átfogó esszében Szilágyi Ákos 1985-ben „kis szexuális forradalomnak" nevezi a hazai játékfilmben bekövetkező változást (Szilágyi, 1985).

szereplői többnyire cselekvő, aktív hősök, míg a hetvenes években a körülmények hatalma és a passzív, tehetetlen figurák jelenléte a domináns (Kovács, 2002: 200). A hetvenes évek „tipikus hőse a holtpontra jutott, elbizonytalanodott ember" (Gelencsér, 2002: 282), a filmek gyakran krízishelyzetbe jutott egyénekről mondanak el történeteket.

A magyar filmben a „nyolcvanas évek" már a hetvenes évek végén elkezdődött, és 1978–1979-től 1989-ig tart; ezen bő évtizeden belül több alperiódust különíthetünk el. 1978-ban a magyar film éles fordulatot vesz, a filmművészet felől tekintve véget ér a hetvenes évek, amikor elindul a következő, 1983–1984-ig tartó szakasz, amely a korábbiakhoz képest új elbeszélésformát, másfajta valóságábrázolást hoz.[2] A hetvenes évek közérzete ugyanakkor, a passzív, a körülmények hatalmának kiszolgáltatott egyén témaköre a következő évtized elején is tovább él. A kiábrándultság és a kilátástalanság állapota legalább három tematikában jelenik meg a hetvenes évek második felétől: a „kallódó hősöket" (például *BÚÉK!* 1978, *A kis Valentino* 1979); az „ötvenes éveket" (például *Angi Vera* 1978, *A ménesgazda* 1978, *Napló gyermekeimnek* 1982, *Egymásra nézve* 1982);[3] valamint a „lakásproblémát", egyúttal a család válságát tárgyaló filmekben (például *Ajándék ez a nap* 1979, *Családi tűzfészek* 1979, *Panelkapcsolat* 1982). E művek általános, műfajuktól és stílusuktól független jellemzője a világképükben megjelenő perspektívátlanság, a főhősök kilátástalan helyzete, az illúzióvesztettség.[4] Mindez számunkra most azért érdekes, mert a testiség és szexualitás ábrázolása fontos szerepet kap ennek a világképnek a kifejezésében.

A kommunikációs zavarok jól kiemelhetők a férfi–nő kapcsolat testi érintkezésre redukálásával. Az aktus marad az egyetlen összetartó cselekvés, a testi együttlét az utolsó – sikertelen – próbálkozás a kommunikációra (*Ajándék ez a nap* 1979, *Könnyű testi sértés* 1983, *Eszkimó asszony fázik* 1983, *Őszi almanach* 1984, *Falfúró* 1985). Az *Egészséges erotika* (1985) pedig a meztelenség látványát a hatalom és az egyének közötti beszédképtelenség és a hatalom képviselőinek idióta, kisstílű magatartásának, kommunikációs impotenciájának kigúnyolásához használja fel.

2. A lakás, a férfi és a nő

Három film segítségével mutatjuk be, hogyan járul hozzá a testi kapcsolat, a szexualitás megmutatása a magánszféra élhetetlen színtereinek és a reménytelen, üres emberi viszonyoknak a kifejezéséhez. Az *Ajándék ez a nap* (Gothár Péter, 1979), a *Könnyű testi sértés* (Szomjas György, 1983) és a *Falfúró* (Szomjas György, 1985) című filmekben a meztelenség és a szeretkezés hiányként és lefokozásként jelenik meg: a szerelem, a közös élet, az érzelmek helyett, az individuum elszigetelődéseként is. A privát életvilágok nyomasztó állapotának, a szereplők kilátástalan helyzetének groteszkségét erősíti a nemi aktus látványa: funkciója a sivár, érzelem nélküli kapcsolatok és a zárt élethelyzet kifejezése.[5]

A hetvenes évek végétől több filmben is összekapcsolódik a lakhatásért folytatott küzdelem, valamint a zárt személyes élettér groteszk ábrázolása a szeretkezések korábbiakhoz képest nyíltabb megjelenítésével. A „lakásügybe" képesek az alkotók az egyén nyomorúságos helyzetének társadalmi meghatározottságát belesűríteni. A korszak filmjeiben ugyanakkor a lakás több szociális problémánál: a lefokozott életminőségű individuum élettere és az elidegenedett emberi viszonyok terepe. Az *Ajándék ez a nap* című film egyik kritikusa írja: „A lakáshiány társadalmi súlyosságú, s az egyén életlehetőségeit szinte totálisan szegényítő, eltorzító probléma …"[6]

A szocialista állam alkotmányos szinten deklarálta, hogy mindenkinek joga van a lakáshoz.[7] A tanácsi lakáselosztás elviekben az állam gondoskodó funkcióját szimbolizálta, az állam lakáskiutaló tevékenysége azonban, amely a tanácsi

2 1978–1979-ben két tendencia jelenik meg: az „új akadémizmus" (többek között Szabó István filmjei) és az „új narrativitás" (például Jeles András rendezése, *A kis Valentino*). A korszak tagolásáról részletesebben lásd Kovács (2002).

3 Az ötvenes éveket feldolgozó filmekről részletesebben lásd Murai (2008).

4 A kiábrándultság, a tagadás, a csalódás állapotát természetesen más művészeti ágak is megfogalmazták, és a szubkultúrák világában is megjelent, gondoljunk a *Kopaszkutya* (Hobo Blues Band, 1981, a lemezt betiltották, csak két évvel később adták ki), a *Szerelem, szerelem* (A. E. Bizottság, 1983) vagy a *Nem kell* (Beatrice, 1980) című számokra.

5 Részben kapcsolódik e filmekhez az *Őszi almanach* (1984). Tarr Béla rendezése egyetlen lakásban játszódó történet, amelyben öt ember összezárva egymás lelki és testi tönkretételével van elfoglalva. A filmben az emberi kegyetlenség, a kiszolgáltatottság részeként jelenik meg a szexualitás. Ugyanakkor – és ebben lényegesen eltér a kortárs, s általunk most vizsgált filmektől – nem fontos Tarrnál a társadalomrajz, elemel a szociális helyzettől, és egy mesterséges, zárt világot hoz létre. A filmről bővebben lásd Kovács (2002).

6 Hegyi Gyula: Ajándék ez a nap. Filmlevél. Magyar Hírlap, 1979. december 6.

7 A hatvanas évek lakáshelyzetéről lásd Horváth Sándor: Urbanizáció és társadalmi integráció a 60-as években. http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/kiadvanyok/evkonyv02/horvath.

osztályokon zajlott, inkább olyan helyként jelent meg a visszaemlékezésekben, ahol különféle taktikákat, stratégiákat kellett alkalmazni a lakáshoz jutáshoz. Míg az 1956-os forradalom alatt voltak, akik lakást foglaltak,[8] a nyolcvanas évek elejére a lakásszerzés taktikáinak széles lett a palettája: egyesek eltartási szerződést kötöttek,[9] mások szövetkezeti lakásba, OTP-öröklakásba fizettek be, de előfordult a látszatválás[10] is.

Az 1956-os lakásrendelet[11] hatályba lépésétől kezdve nem az „igényjogosultságot", hanem az igénylő lakáskörülményei alapján a „rászorultság mértékét" vizsgálták, mely utóbbi fogalom nem volt meghatározva (Gábor & Győri, é.n.: 122). (Ennek az eljárásnak az abszurditását mutatja meg egyebek között Tarr Béla *Családi tűzfészek* című dokumentum-játékfilmje.) Ezen a helyzeten nem változtatott az 1971-es lakásrendelet sem, amely a lakáskiutalást meghatározott jövedelemszinthez, illetve szociális helyzethez kötötte; a lakáskiutalásoknál a gyerekszám lett az egyik fő szempont (Preisich, 1998: 83).

Elemzett filmjeink közül az *Ajándék ez a nap* iskolapéldája a lakásért folytatott küzdelemnek is. Amikor a főhősnő, Irén, fiktív lakáscseréjét intézik, az ügyvédnő azt tanácsolja neki, „vállaljon be" két gyereket, mert arra kapna hitelt. Mire Irén közli, hogy barátja nős, az ügyvédnő erre azt mondja, kár, mert Irén már amúgy is az utolsó pillanatban van. Nem a biológiai órája, hanem az OTP szempontjából, 30 évesen éppen kap hitelt. A lakás megszerzéséhez szükséges ügyeskedések, mindennapi gyakorlatok tipikusan olyan tevékenységek a szocialista időszakban, amelyek kevésbé jelennek meg az írásos forrásokban – filmekben, visszaemlékezésekben azonban igen.

2.1. Sodródás, kilátástalanság – a történetek

Az *Ajándék ez a nap* főszereplője Irén, a harmincas éveiben járó óvónő. Szeretője[12] Attila: a férfinak felesége és két gyereke van. Irén célja az öröklakás, mintha életének minden problémáját megoldaná a saját tulajdonú összkomfortos lakás. Úgy véli, a lakás megszerzésével a férfi is az övé lesz. Eltartási szerződést kötött egy öreg nénivel, az ő halálával indul a történet. A félkomfortost eladják egy jobb öröklakás reményében, amely Budapest frekventált részén, a XII. kerületi Kakukk utcában van. Az OTP-kölcsönhöz azonban kényszerházasságot kell Irénnek kötnie Attila haverjának segítségével. Az épp csak lakható állapotú épülethez kompromisszumok és egyre zavarosabb férfi–nő viszonyokon keresztül vezet az út. Irén a szeretőjével szeretne élni, a férfi nem szívesen mozdul a családi biztonságból, az OTP-férj bekvártélyozza magát Irénhez, és karácsony estéjén kicsikar tőle egy szeretkezést, ráadásul Irénnek még az ingatlant umbuldázó építésvezető közeledését is vissza kell vernie. Gothár Péter első játékfilmjének szereplői belebonyolódnak a lakásszerzés kusza folyamataiba, és észre sem veszik, hogy közben kiüresednek és tönkremennek addigi kapcsolataik.

A *Könnyű testi sértés* című film egy szerelmi háromszög története, szerelem nélkül, ahol az érzelmi kötődéseket a kényszerű együttélés helyettesíti. Főszereplője Csaba, aki a börtönből szabadulva haza szeretne menni, de otthon a felesége új barátja várja. Éva és Miklós összeköltözött, míg a büntetését töltötte, és Csaba csak hosszas vita és huzavona után foglalhatja el legálisan a lakás egyik szobáját. E kényszerű együttélés felőrli és egyúttal átrendezi a viszonyokat a nő és a férfiak között: Csaba alkalmi kapcsolatát egy pincérnővel arra használja, hogy dühítse a szomszéd szobában hallgatózó párt, később Éva szeretkezik Csabával, de kitart Miklós mellett. Csabát a film végén újra elítélik – az állapotos Éva kíséri el a börtönbe.

Szomjas György másik filmje, a *Falfúró,* egy új panelházban játszódik Újpalotán, itt él a főszereplő, Géza, feleségével és két ikergyerekükkel. Géza esztergályosként dolgozik, felesége otthon van gyesen. A férfi felrúgja addigi életét: a gyárat otthagyja, majd a családját is, és néhány lakással odébb, a liftben megismert „jó nőhöz" költözik. Géza falfúró

8 A lakásfoglalásról lásd Tóth (2007).

9 A tartási szerződés mint jogintézmény célja az 1959. évi IV. tv., a Polgári törvénykönyv szerint az volt, hogy az eltartó az eltartottat saját háztartásában „megfelelően eltartsa", gyógyíttassa, ápolja, eltemettesse. E szolgáltatások fejében az eltartott ingatlanát halála után az eltartó örökölte meg.

10 Egy ilyen tematikájú újságcikk: Boór András: Válás formálisan. Családi Lap, 1980. június 30. A látszatválások oka egyrészt az volt, hogy minden állampolgárnak egy ingatlan, egy üdülőtelek, egy autó lehetett a tulajdonában. Másrészt például egy házaspár, aki egy gyerekkel a nagyszülőknél lakott, kis eséllyel indult a tanácsi lakáskiutalási rendszerben. Ha elváltak, az egyedülálló anyának számító nő nagyobb eséllyel kapott lakást.

11 35/ 1956 (X. 30.) M. T. sz. rendelet a lakásbérletről, végrehajtására: 17/1957 (III. 7.) Korm. sz. rendelet.

12 A szocialista időszakban népszerű szociográfia volt Miskolczi Miklós *Színlelni boldog szeretőt* című kötete, majd folytatása, a *Hazudni boldog hitvest*. Azt a problematikát boncolgatták, mi tartja össze a házasságokat annak ellenére, hogy sokan szeretőt tartanak, félrelépnek. Miskolczi (1981, 1985).

vállalkozásba kezd, mivel a panel falába nem lehet csak úgy beverni egy szöget. A lakótelepi élet mindennapjait megismerve bontakozik ki előttünk egy másik vállalkozás is: a gyesen lévő kismamák férfi vendégeket fogadnak. A történet végén Géza visszamegy családjához, a „jó nő" pedig, a kétes hírű „kismamaklub" tagja, elköltözik.

2.2. Zárt terek – a magánszféra helyszínei

„Ott szeretném majd, ahol együtt fogunk lakni" – mondja Irén a rajta fekvő Attilának az autóban, aki viszont türelmetlen, nem akar várni, és a Ladában szeretkezne. Az *Ajándék ez a nap* szeretőinek nincs hol élni, nincs hol szeretkezni. Mire Irén megszerzi a lakást, vége a kapcsolatnak. A *Könnyű testi sértés*ben túl sokan vannak a lakásban, a szorult helyzet nem teszi lehetővé az intimitást, viszont kitűnően alkalmas egymás (szexuális) ingerlésére. A *Falfúró*ban van lakás, van család, a férjnek viszont elege lesz mindenből, de nincs hová menekülnie – ugyanazon lépcsőház lakótelepi vampjánál talál menedéket. Mindegyik filmben fontos szerepet kapnak az enteriőrök, a privátszféra szűk terei. A *Falfúró* a lakótelep, a lépcsőház, a presszók világából nem lép ki; a *Könnyű testi sértés* fő helyszíne a VIII. kerületi kétszobás lakás; az *Ajándék ez a nap* helyszínei változatosabbak, de a legtöbb jelenet itt is belsőben játszódik, a szűk terek, a telített képek és a szereplőkre tapadó kamera a bezártságot, a fullasztó akváriumi érzést erősíti.

A perspektíva nélküli szereplő, akinek mozgástere rendkívül korlátozott, a hetvenes évek második felében és a nyolcvanas évek elején készült magyar filmek jellegzetes motívuma. „Ezek a filmek a körülményeknek az emberek feletti dominanciáját ábrázolják" – fogalmazza meg Kovács András Bálint a korszak tipikus életérzését (Kovács, 2002: 183). A külvilág hatalma az egyén felett szociális problémaként (nincs hol lakni) jelentkezik az említett filmekben. A körülmények szociológiai igényű ábrázolása, egyúttal az ettől való eltávolítás mindhárom filmben jelen van. Az eltávolítás eszköze a groteszk ábrázolás, amely „úgy absztrahál, hogy közben őrzi, sőt erősíti a hétköznapok realista, részletező leírását" (Gelencsér, 2002: 339). A „részletező leírás" hangsúlyos része a meztelenség és szeretkezés.

2.3. Hol, hogyan, kivel? – a lefokozás eszközei

Autóban, félig kész lakásban a munkások által otthagyott üres sörösüvegek társaságában, konyhakredencen; bárhol, zavaró, elidegenítő körülmények között. A szeretkezés magasztossága lefokozódik, az együttlétet nevetségessé is teszik a groteszk helyzetek. A *Könnyű testi sértés*ben a villogó és zúgó neon a testi ingerek cseréjével próbálkozó pár jelenetének háttérfénye és zaja, miközben a szomszéd szobában a volt feleség és új szeretője hallgatózik, majd a hanghatások alapján ők is kedvet kapnak az együttlétre. A *Falfúró*ban hasonló elidegenítő hangeffektusok szövik át a szeretkezések jeleneteit. Nem a kéj hangjai helyettesítik a kéj képét (mint ahogy oly sokszor filmekben ezt látjuk), hanem az idegen hangforrások vagy maga a fúrógép látványa. A házaspár reggeli együttlétét rádióreklám kíséri: „Hamburger" – halljuk, miközben Géza ráfordul feleségére. Egy másik jelenetben a melodráma hősének deheroizálása teszi nevetségessé Géza és a lakótelepi vamp szeretkezését. Míg az egyik szobában a falfúrást megszakító Géza a „jó nő" elcsábításával van elfoglalva, a másik szobából áthallatszó, az Álarcos tévésorozat párbeszéde és zenéje uralja a hangsávot. A kalandfilm és a szeretkezés párhuzamos vágása közben a film végképp elveszi minden pátoszát a „szerelmi" együttlétnek, és tovább fokozza az iróniát és a groteszk hatást, mikor Géza véletlenül beindítja lábával a fúrót.

A szeretkezések „megesnek", a cselekmény szempontjából nincs előkészítésük, és nincs következményük. Nem a történet csúcspontjai, funkciójuk a szereplők és a körülmények viszonyának jellemzése: „úgy szeretkeznek, mint a testi szerelem analfabétái. [...] az aktus feltárja, hogy nincs, már nem lehet közük egymáshoz" (Szilágyi 1985).

Kivel? Nem feltétlenül azzal, akihez a történet szerint tartozik a nő/férfi, hanem azzal (is), akihez sodródik. Miért? Megszokásból, mások bosszantásából, beletörődésből is. A három filmben kétszer látunk férjet és feleséget együtt hálni – az egyik kényszerűségből, a másik rutinból történik. Az *Ajándék ez a nap*ban Irén csak azért megy férjhez, hogy OTP-kölcsönt vehessen fel, férje viszont nem tartja a megállapodást, és hozzáköltözik. Egy lidérces karácsony éjszakán megjelennek a „férj" vidéki szülei, és ők – ahogy ezt kell – együtt hálnak. „Őrület" – motyogja Irén, miközben enged a férfinak, mi mást is tehetne kiszolgáltatott helyzetében. A *Falfúró*ban Géza és felesége a napi ritmusba illesztett rutinszeretkezést bonyolítja ébredéskor. „Mindenki, mindenki" – szól közben a rádióból a reklám.

2.4. A filmek recepciója

A filmek korabeli kontextusát, majd befogadástörténetét a rendszerváltásig alapvetően meghatározták a róluk folyó sajtó-, rádió- és televízió-diskurzusok. A kritikák számunkra most nem abból a szempontból érdekesek, mennyire írtak „igazat" a filmekről, s mi volt az, amit a szerzők le mertek írni avagy elhallgattak, hanem abból, hogyan jelenítik meg a korabeli társadalmi problémákat. Jelen esetünkben milyen kontextusban ábrázolják a filmek a szexualitást, és erre hogyan reflektálnak az azokról szóló korabeli diskurzusok – illetve hogyan nem reflektálnak. E filmeknek természetesen nem főtémájuk a szexualitás, mégis érdemes kiemelni: ábrázolására szinte egyáltalán nem reagálnak a kortárs cikkek, nem térnek ki a meztelenség nyíltabb megmutatására. Mintha nem láttak volna semmi „olyat" – vagy épp ellenkezőleg, mintha a „megmutatás" magától értetődő volna a Kádár-korszak évtizedeiben.

Az *Ajándék ez a nap* recepciójában mindenekelőtt a lakásprobléma és a „legszemélyesebb emberi kapcsolatok elsivárosodása"[13] dominál. A kritikák ugyanakkor kiemelték, hogy nem a lakásproblémákról szól a film, hanem annak apropóján sorsokról, kapcsolatokról. „Megint egy film, mely a lakáskérdésről szól. Megint egy film, amely *nem* a lakáskérdésről szól."[14] Jól mutatják a korabeli írások, hogy a „lakáshelyzet" a közbeszéd tárgya. Erről a helyzetről „nem tudomást venni, és valamilyen módon nem beleszőni a történetbe, szinte lehetetlen."[15] Számos kritika megfogalmazta, hogy „a lakáshiány problémáját több magyar film használta már fel hétköznapi valóságunk legmélyebb, sokáig rejtve maradt, már-már pokoli bugyrainak feltárására."[16] Az újságíró mondataiból kiderül, hogy a filmeknek fontos szerepük volt a társadalmi problémák nyilvános tematizálásában, még ha a kritikus túlzásnak is találta a film által felrajzolt állapotot: „…ez a világ: De vajon a valóságban is ennyire képtelen ajtó-ablak kinyitására, valamiféle világosság beengedésére?"

A testi érintkezés kapcsán nem a meztelenség és a szexualitás ábrázolása kerül előtérbe, hanem az a morális állapot, amelyet a film közvetít. „Ebben a világban a szerelem az egymásra mászás örömtelen, kettős rángatódzása."[17] A testek szép, szerelmes ölelkezésének ebben, akárcsak a már szóba került többi filmben, sincs nyoma. A diszharmónia és az agresszivitás határozza meg az aktusokat, aminek elhárítását olvashattuk a cikkben.

Jellegzetes kritikusi magatartás, szinte elvárás a filmről és a szereplőkről az erkölcsi ítélet megfogalmazása. Az *Eszkimó asszony fázik* (1983) – melynek szerelmi háromszög történetében a szereplők legfontosabb kommunikációs módja a zenélés és a szexualitás – kritikusa számára például érthetetlen, hogyan kaphatott a film díjat a Filmszemlén. Ha nem adott volna a zsűri a filmnek díjat, „...megóvnák a közönséget az egyéni ízlés rossz irányba történő fejlődésétől".[18] Visszatérve az *Ajándék ez a nap* kritikai fogadtatásához, érdemes a főhősnő, Irén megítélését kiemelni. Többen sajnálatraméltó, kiszolgáltatott, gyenge figurának látják. A nő megalázkodik, feladja nőiségét, „korunk viszketegsége magával ragadja", mikor összkomfortost lakást szeretne. „Mint tudjuk azonban, manapság a magányos nők helyzete nem szokott egykönnyen megoldódni." Ezért a szerető, Attila, „a házasság örömeit a hiszékeny lány ágyában már jó előre leszakasztgatta. Persze nem lehet letagadni, hogy ez Irénnek ugyanúgy örömére szolgált, habár az átmenetiség és megoldatlanság rossz ízével elkeveredve."[19] Figyelmeztetésnek hangzik az egyik kritikus véleménye: „Ha valaki a harmadik X előtt nem megy férjhez, később már nehezebben válogathat."[20] Tehát csak a családban, házasságban élő nőt tartják teljes értékűnek a kritikusok, az önálló nő egzisztenciateremtési kísérleteit nem fogadják empátiával.

A *Könnyű testi sértés* fogadtatása vegyes képet mutat, ennek oka elsősorban a film újszerű vizuális és dramaturgiai megoldásai. A lakásprobléma már csak elvétve jelenik meg a cikkekben (az egyik recenzió címe például: „Kevés a lakás, sok a szerelem"[21]). A számos dicsérő írás mellett Szomjas színváltásai, megismételt beállításai, áldokumentum-riportjai – amely módszert a *Falfúró*ban is alkalmazza – több kritikusban ellenállást váltott ki. „Egy kicsit idegesítő

13 Kossuth Rádió, Láttuk, hallottuk. 1979. december 7.

14 Koltai Tamás: Habitare necesse est. Filmkultúra, 1979/6. 21. o.

15 Kossuth Rádió, Láttuk, hallottuk. 1979. december 7.

16 Hegyi Gyula: Ajándék ez a nap. Magyar Hírlap, 1979. december 6.

17 Hegyi Gyula: Ajándék ez a nap. Magyar Hírlap, 1979. december 6.

18 Sümegi Anikó: A selejt felmagasztalása. Hajdú-Bihari Napló, 1984. június 3.

19 Sas György: Ajándék ez a nap. Szabadföld, 1980. január 20.

20 Veress József, Kossuth Rádió, 168 óra, 1979. december 8.

21 Tükör, 1983. október.

szín- és dramaturgiával igyekszik megnem-történtté tenni a már megtörténtet. [...] Színszűrő dramaturgiai húzás nem old meg emberi problémákat" – olvashatjuk az egyik írásban,[22] amelynek szerzője azt sugalmazza, ha deviáns személyekről szól a film, valami megoldást kellene felmutatnia. Hasonlóan az *Ajándék ez a nap* recepciójához, ebben az esetben is az emberi viszonyokat jellemző általános értékválság fogalmazódik meg a leggyakrabban. Mit kezdjünk a filmben felrajzolt társadalmi közeggel és szerelmi háromszöggel? Mivel a történet a VIII. kerület sajátos világában játszódik, a kritikák egy része szívesen lokalizálta a filmben megjelenő problémákat, mintha a társadalomnak csak mellesleg, érintőlegesen lenne része a „lumpen világ". „Az egész téma mégis épp olyan periférikus marad, mint hősei. Nem arról van szó, hogy nem létezik ez az életforma [...] De mindez nem természetes állapot, nem magától értetődő szituáció, nem a »dolgok rendje«."[23] A szexualitás ábrázolására tett kevés reflexió is ebben a gondolatkörben marad: „a hősök olyan rétegből jönnek, melyben zavaros erkölcsi és szexuális szituáció szinte természetesnek számít".[24]

A korabeli kritikákból az derül ki, hogy amennyiben szóba kerül egyáltalán a szexualitás filmes megjelenítése, nem az ábrázolás „milyensége", esetleges merészsége, a látvány a vélemények tárgya, hanem az, hogy a szereplők viselkedése elfogadható-e vagy elítélendő, illeszkedik-e a rendszer erkölcsi elvárásaihoz vagy azokon kívül esik.

2.5. Exkurzus

Az általunk elemzett korabeli filmek közül a *Falfúró* az egyetlen, amelynek recepciótörténete a máig is elnyúlik. A film egyik témájához kapcsolódó vita internetes fórumon zajlott, és arról szólt, hogy a gyeses anyukák tényleg kuplerájt működtettek-e a nyolcvanas évekbeli lakótelepen. Géza Gyula nevű barátjával a lakótelepi presszóban latolgatja, milyen munkalehetőségeik lehetnének. Mindeközben egy ismeretlen hang „rossz nőként" beszél a „kövér, pornós-presszós Katiról", a presszósnőről, akihez „vezető férfiak" járnak. Egy orvos, meg mások, családapák. Ez a nő „rohasztja a családi életeket. Hatására terjed az alkoholizmus, üzletében miatta verekednek össze az egykor szolid emberek, és elisszák a családjukat illető keresetüket."[25] „A Te meg én presszóban bonyolították, az volt a jelszó, hogy hány cukorral kéri a feketét. A gyeses csajok csinálták. Aztán az egyik srác megismerte a felesége papucsát, így robbant ki az ügy."[26] Ugyanezt a történetet Klári néni is elmeséli. A filmben tehát a gyesen levők többféle női szerepben is megjelennek. Egyrészt Géza felesége, Erika, hűséges feleség, „átlag gyeses" anyuka, aki kifárad az ikrekkel kapcsolatos teendőkben. Néha unatkozik, ezért a szomszédasszonyra bízza a gyerekeket, hogy moziba mehessen. Azok az unatkozó anyukák, akik nem tudnak mit kezdeni az idejükkel, bordélyt rendeznek be, és míg a kuncsaft érkezik, addig a másik anyuka vigyáz a gyerekre. Ők testesítik meg a rossz nőt, ők a „deviáns anyák". Éva, a „váratlanul megismert bombanő"[27] alakja szimbolizálja Géza életében a rendkívüliséget, a kacérságot, az izgalmat, a kitörést a mindennapokból. Az egyik filmkritikus leegyszerűsítve szerepét csak „rafinált prostituált"-nak nevezi.[28]

Marinov Iván[29] a városi legendákról szóló oldalán egyrészt azt a témát járta körbe, hogy a gyeses kupleráj legendája mennyiben rokonítható a jelbeszéd szempontjából a Gerbeaud presszó legendájához.[30] Másrészt az újságíró 2010-ben felkereste a film alkotóit, az érdekelte, van-e valóságalapja az esetnek. A művészek óvatosan fogalmaztak, a rendező megmosolyognivalónak találta, hogy a film bemutatása után jóformán minden városban hasonló jelenségre hívták fel a figyelmét. Fekete Ibolya hangsúlyozta, hogy őket a történet megalkotásának folyamata érdekelte elsősorban. Úgy tűnik, a gyeses anyukák kuplerájának története a hozzászólók számára azért érdekes, hogy valójában megtörténhetett-e a közerkölcsökkel ütköző eset. Egyrészt a „jól informáltságuk" azt sejteti, hogy a sztorival kapcsolatban szeretnének többen magukra ismerni, talán annak titokzatossága és bűnös volta miatt: „Salgótarján, Kemerovó-lakótelep (ún. plató),

22 Kisalföld, 1983. november 19.

23 Pest-megyei Hírlap, 1983. október 2.

24 Pest-megyei Hírlap, 1983. október 2.

25 Fekete Ibolya–Grunwalsky Ferenc–Szomjas György: Falfúró. Filmnovella. Filmvilág, 1985. 06.

26 Uo.

27 A falfúró. Napló, 1986. április 23.

28 Koltai Ágnes: Színes magyar film: Falfúró. Új Tükör, 1986. április 13.

29 Marinov Iván: Árulták-e testüket a gyeses anyukák a presszóban? http://www.urbanlegends.hu/2010/11/falfuro-gyeses-anyukak-presszo/

30 Ez utóbbi arról szól, hogy a Gerbeaud-ban öreg hölgyeknek, ha fiatal fiúkat akarnak felcsípni pénzért, bizonyos fajta süteményt kellett rendelniük vagy az evőeszközöket kellett meghatározott módon elrendezniük az asztalon.

Tajga Teázó. Minden szóbeszéd alapja innen való, itt valóban megtörtént a sztori és a bukta."[31] Mások szerették még elrettentőbb elemekkel is kibővíteni a történetet, amelyben öngyilkosság is szerepel és rendőr is érintett:

> „Erre felénk anno valóban történt valami hasonló. Az ügyből kifolyólag több öngyilkosság is történt a lakótelepen mind két nem részéről. Egy szem akkori rendőrbarátom nem volt hajlandó mesélni az ügyről, mert felesége révén ő is érintett volt."[32]

A történet elbeszélésmódja már-már balladisztikus az egyik hozzászólónál. Az ő elbeszélése eltér abban a többiekétől, hogy az egykori kupleráj negatív hatása a jelenig is kitart annak a gyermeknek a sorsában, aki betegen született:

> „Ez a történet tényleg igaz, Pécsett történt./Ismerem is a fickót fater munkatársa/ a N. családról van szó./A fickó bement a presszóba hallotta havertól, hogy mi megy ott, kérte is a kávét, kapja a fényképeket, oszt ott van a feleségének a papucsa, amit helsinkiből hozott neki./Azt mondja ezt kérem,/úgy megruházta az asszonyt, majdnem elment a Zolika/ kicsit hülye is maradt, csak a tetkókkal foglalkozik."[33]

3. A másság és a Kádár-rendszer

A szocialista időszak nyilvánosságában a nem heteroszexuális szerelem és erotika deviánsnak és tabutémának számított. Míg azonban a homoszexualitásnak 1966-ig büntetőjogi felelősségre vonás lehetett a következménye, a leszbikusságnak nem. A Kádár-rendszerben egyetlen játékfilm készült, amely két nő szerelmi történetét állítja középpontba: Makk Károly rendezése, a szerelmi melodráma jellemzőit is magán viselő *Egymásra nézve* 1982-ben készült, de történetét 1958-ba helyezve beszél a rendszer másság iránti intoleranciájáról. A homoszexualitás thrillerelemek között jelenik meg Tímár Péter 1989-es, *Mielőtt befejezi röptét a denevér* című filmjében, ahol a negatív szereplőben összekapcsolódik a hatalom erőszakszervezetének megjelenítése a homoszexualitással: a fiatal fiú iránti szerelemmel.

3.1. *Egymásra nézve* (1982)

A szocialista időszak paternalista állama a magánéletet is kontrollálni próbálta, hivatalos elvárásokat fogalmazott meg a szocialista erkölcsnek megfelelő életvitelről. A politika magánéletbe avatkozása azonban, hacsak nem közvetlenül normasértő volt a magatartás, hanem rejtőzködő, nem történt meg. Nemrégiben jelent meg az *Eltitkolt évek* című interjúkötet, amely leszbikus identitásukat a szocialista időszakban vállaló nőkkel készített életútinterjúkat tartalmaz. Az élettörténetekből sajátosan rajzolódik ki a szocialista időszak hatalmi rendszere, az olvasó megismerheti azokat a félig nyilvános tereket (például az Ipoly mozit), ahol leszbikus identitású nőknek alkalmuk nyílt találkozni, ismerkedni, közös programokat szervezni (Borgos, 2011: 9). Borgos Annának, a kötet szerzőjének bevezetője szerint a leszbikus identitás a szocialista időszakban a tűrt kategóriába tartozott. Ezt támasztja alá az is, hogy készülhetett olyan film, amely – bár politikai kontextusba ágyazva s tragikus végkifejlettel – két nő szerelmét ábrázolta. Makk Károly: *Egymásra nézve* című alkotását az *Eltitkolt évek* – már maga a cím is beszédes! – című kötetben nyilatkozó egyik visszaemlékező olyannak ábrázolta, amely segített neki saját életútját megérteni.

> „Óriási áttörés volt a [...] film, az Egymásra nézve. [...] Tudom, hogy nagyon sokan megnézték és társasági téma volt. A film nagyon jó volt, [...] politikailag is bátor volt. [...] A leszbikusság mellékes volt, de elfogadták" (Borgos, 2011: 49) .

31 Bigmek hozzászólása, 2010. november 29.

32 Kisvárosi hozzászólása. 2010. november 29.

33 Luputya hozzászólása. http://www.urbanlegends.hu/2010/11/falfuro-gyeses-anyukak-presszo/

Az *Egymásra nézve* című film[34] két értelemben is tabusértő: 1958-ban játszódik és leszbikus történetet beszél el. A kora Kádár-korszak éveiben játszódó történetben a forradalom utáni megtorlásra – természetesen – nincs, nem lehet utalás. Mégis e szempontból is kivételnek tekinthetjük, hiszen nem készült film a Kádár-rendszerben, amely ebbe az időszakba helyezi a cselekményét, s ráadásul hazug, erőszakkal teli és intoleráns rendszernek ábrázolja azt.

A film története szerint Szalánczky Éva újságírónő Budapesten kap állást egy lap szerkesztőségében. Szerelmes lesz kolleganőjébe, Líviába, aki férjes asszony. Vidéki riportútjuk után Éva őszinte cikket ír az erőszakos téeszszervezésről, ezért távoznia kell a szerkesztőségből. Lívia is beleszeret Évába, emiatt féltékeny katonatiszt férje rálő fürdés közben. Az asszony megbénul, Éva pedig öngyilkos lesz úgy, hogy a nyugati határsávban agyonlöveti magát a határőrökkel.

Szalánczky Éva a filmrendező korabeli nyilatkozata szerint „dupla perverzió" szorításában él: egyrészt a hasonneműekhez vonzódik, másrészt képtelen hazudni, sőt akár kompromisszumokat kötni (Zsugán, 1982). A Pesti Műsor újságírója szerint az, hogy Éva nem rendelkezik az igazság elhallgatásának képességével, a filmben nagyobb bűn annál, hogy nő létére nőt szeret.[35]

Míg Éva vezetéknévvel szerepel a filmben és ő az igazság bajnoka, a férfias megjelenésű Lívia vezetéknevét nem ismerjük meg, s kinézetében hangsúlyozottan nőies. A Kossuth Rádió tudósítója szerint „egy vibrálóan igazságkereső lány" és „egy simogatásra éhes telivér asszony" találkozásának lehetünk szemtanúi.[36]

3.2. Privátszféra és az állami beavatkozás

A filmben egy jelenetben kapcsolódik össze Éva magánélete és politikai véleménye: amikor a téeszszervezésről akar cikket írni, tényfeltáró újságíróként nem akarja elhallgatni az igazságot: azt, hogy az embereket bekényszerítették a téeszbe, s a falu hangadó személyiségeit az Astoria szállóban győzködték a belépési nyilatkozat aláírásáról, végül sikerrel. A cikkben ez a történet nem szerepelhet, s Éva emiatt ott akarja hagyni az újságot. A Kádár-kori nyilvánosság működésének jó példája a konfliktus s annak megoldási módja: vannak tabutémák, amelyek kimondhatatlanok a közbeszédben. A film kritikusai a téeszszervezésről szóló részt bírálták a legintenzívebben: a téeszek erőszakos szervezése tabutémának számított, s ezért az újságírók azt hangsúlyozták, milyen sikeres volt a „mezőgazdaság szocialista átszervezése".

Amikor a felettes elvtárs értesül a cikk sorsáról és Éva kilépési szándékáról, a nőt „rohadt buzeráns kurvának" nevezi, akit azonnal ki kellene rúgni az újságtól. Évát azonban közvetlen főnöke megvédi, s azzal érvel, hogy nem az ágyba, hanem az íróasztal mellé szerződtette a lányt, tehát munkateljesítménye a döntő. Az Esti Hírlap kritikusa a magán és a politikai szál párhuzamos megjelenítését azért nem tartotta szerencsésnek, mert szerinte a homoszexualitás társadalmi elfogadtatása és a tényfeltáró újságírás, az „igazság bajnoka" szerepben megnyilatkozó Éva, olyan messze van a valóságtól, mint az a 1968-as párizsi diákkövetelés, hogy égjenek éjszaka is a lámpák a közparkokban.[37]

A filmben még egy emblematikus jelenet ábrázolja az állam beavatkozását a magánéletbe: amikor a padon csókolózó szerelmespárt, a két nőt igazoltatják a rendőrök. Látván Lívia személyi igazolványában azt a bejegyzést, hogy házas, a rendőr olyan hatósági személyként lép fel, akinek joga van ahhoz, hogy a tilosban járó asszonyt beárulja azoknak, akik elképzelése szerint hatalommal bírnak felette: férjének és munkahelyi főnökének: „Maga férjes asszonyként miért keveredik ilyesmibe? Ha még egyszer rajtakapjuk, hogy ilyet csinál, meg fogjuk mondani a férjének és a felettesének." Míg Lívia férjes asszonyként megúszta verbális agresszióval, Évát bekísérik a rendőrségre. Amikor a bánásmód ellen tiltakozni próbálna, a rendőrök azt mondják neki: „Nem vagyunk Amerikában." Ez a jelenet a korabeli amerikai közönség körében nagy derültséget váltott ki, legalábbis a San Francisco Chronicle tudósítása szerint. [38]

Rendőr még egy jelenetben szerepel a filmben, amikor Évát kihallgatja, azután, hogy Líviára rálőtt férje, s örökre bénává tette. A rendőrt a leszbikus szerelem mikéntje érdekli. Egyrészt az, hogyan udvarolnak egymásnak, másrészt,

34 Tanulmányunkban a filmet elemezzük, nem vetjük össze a regénnyel (Galgóczi Erzsébet: Törvényen belül), amely alapján készült.

35 Tarján Tamás: Az igazság megszállottja. Pesti Műsor, 1982. november 3.

36 Kossuth Rádió, Esti Magazin, 1982. október 6.

37 Bernáth László: Egymásra nézve. Esti Hírlap, 1982. október 6.

38 Judy Stone: Nagyerejű út Magyarországról. San Francisco Chronicle, 1983. november 8.

kihasználva hatalmi helyzetét, próbál rákérdezni a szerelmeskedés mikéntjére anélkül, hogy konkrét szavakkal illetné a tevékenységet: „Hogy csinálják egymással azt a valamit?" E jelenetben is – akár az igazoltatásnál – összefonódik a magánélet és a hatalom, a kiszolgáltatott állampolgár számára nincs menekvés a diktatúra számon kérő fogdmegje elől.

3.3. A meztelenség és a testi szerelem ábrázolása

Női testet deréktól felfelé meztelenül rögtön a film első jelenetében láthatunk, azonban kiszolgáltatottan: a lebénult Líviát mosdatják a kórházban. A magatehetetlen állapotába beletörődni nem tudó nő azt mondja, hogy ő még nem öreg, anya akart lenni, s a mozgássérültté válás ebben megakadályozta. A film nézője itt még nem sejti, hogy a tragikus végkifejletű szerelem két nő között szövődött, s a reprodukciós funkció elvesztése amiatt történt, hogy a féltékeny férj lőtt rá az Évába szerelmes feleségébe. Az újságírók vidéki útján a néző láthatja még Lívia harisnyás lábát, majd Éva édesanyjánál, a szerelmi jelenetnél Lívia meztelen felsőtestét. Míg az előbbi jelenet kontextusa lírai, addig akkor, amikor Lívia a kádban ül s féltékenységből rálő a férje, a meztelenség inkább a kiszolgáltatosságra utal. Szilágyi Ákos *Kis magyar szexológia* című, fentebb idézett tanulmányában a szexualitás ábrázolását a magyar filmben kétfélének látja: egyrészt esztétizálónak, másrészt expresszív naturalistának. Ebben a filmben e két vonulat nemi alapokon különböztethető meg: az expresszív-naturalista a férfi–nő kapcsolat, az esztétizáló a nők szerelme (Szilágyi, 1985).

A férfi–nő kapcsolat ábrázolása a filmen belül hatalmi viszonyként konstituálódik. A Magyar Hírlap kritikusa szerint az évezredes valláserkölcsön nyugvó, determináltan férficentrikus magyar társadalmat a nyugati feministák „pasamentalitás"-ként aposztrofálnák.[39] Ezt a motívumot erősíti, hogy Lívia férje katonatiszt. A filmben kevés, a házaspár közötti párbeszédet hallhatunk. A hadgyakorlatról hazatérő férfi többek között így jellemezte katonáit, akikkel nem volt aznap megelégedve: „...buzikurvák a Rudasfürdőben, táncdalénekesek, stepptáncosok, cigánykatonák az ócskapiacon". A férfi és nő közötti szexualitást olyannak jeleníti meg a film, amelynek része lehet a megerőszakolás, a hatalmi játszmák. Amikor Lívia közli a férjével, hogy nem szereti, s Évával akar élni, akkor a férj közli vele: „Mi lenne, ha most megerőszakolnálak?" Lívia válasza – gondoskodnék róla, hogy neked lenne a legrosszabb – magában hordozza azt az információt, hogy a férfi fizikai erőfölényben lenne a helyzetben. A nő csak taktikákkal, azzal, hogy nem élvezné a szexet, keseríthetné meg az aktust a férfi számára.

A két nő szerelmének kibontakozását a film hasonlónak ábrázolja egy heteroszexuális kapcsolatéhoz. Amikor az újság szerkesztőségében egy irodába kerülnek, bemutatkozás után Lívia rögtön felteszi a lényegi kérdéseket: „Lakásod van? És férjed?" Az értekezleten Lívia a tükörből nézi Évát, s amikor uszodába mennek, Éva ellopja Lívia bugyiját. Bár a margitszigeti sétán is izzik köztük a levegő, végül karácsony előtti nap a kávézóban csókolóznak először. Ez az ábrázolásmód nem nyerte meg a tetszését a film korabeli kritikusának a Filmvilágban:

> „Zavar [...], hogy a csábítás a legszokványosabb és legunalmasabb dramaturgiai szabályok szerint folyik unalmas presszóbelsőkkel, szép parkokban való sétálással, mélyértelmű egymásra nézésekkel és hasonló patronokkal fűszerezve."[40]

Ugyanúgy témája a filmnek a szakítás és a féltékenység is. A Magyar Hírlap kritikusa szerint a film feledhetetlen jelenete, amikor az Évát játszó színésznő ököllel veri az asztalt amiatt, mert Lívia nem beszél vele telefonon, szakítani akar vele. Ez a spontán mozdulat az újságíró szerint azt szimbolizálja, hogy a viszonzatlan szerelemtől szenvedő akkor is nagyon szenved, ha szerelme a társadalmi normák szerint tilos és a megszokottól eltérő.[41]

39 Geszti Pál: Egymásra nézve. Magyar Hírlap, 1982. október 7.

40 Spiró György: Kikacsintva. Filmvilág, 1982/10.

41 Geszti Pál: Egymásra nézve. Magyar Hírlap, 1982. október 7.

3.4. Normális – abnormális

Az Esti Hírlap kritikusa egy homofób viccel indította a filmről írott cikkét: „Igaz-e, hogy az a bizonyos múlt századi nagy művész homoszexuális volt? A válasz: igaz – de nem ezért szeretjük!"[42] A kritikus élcelődött a film címén is, amelyet „ragozhatatlannak és megjegyezhetetlennek" tartott. A szerző távolságtartása és gúnyolódása ellenére a film értékeként azt jelenítette meg, hogy az egyneműek szerelmének bemutatásával a néző első kézből szerezhet információt arról, hogy e partnerkapcsolat érzelmi intenzitásában s konfliktushelyzeteiben semmiben sem különbözik a heteroszexuális kapcsolattól, amelyet a szerző hétköznapinak tartott.[43] Az, hogy a leszbikus szerelmet a „normálistól eltérő szexuális magatartásként" jelenítette meg a szerző, azzal indokolta, hogy bár törvényes korlátja nincs, a közvélemény nehezen tolerálja.[44] Azt is hangsúlyozta, hogy férfinézőként elviselhetetlennek találná azonos nemű férfiak szerelmének látványát a mozivásznon, s feltételezte, hogy a női nézők is így érezhetnek, mivel ez a szerző szerint a „normális szexuális magatartás természetes reflexe".[45] Ugyanígy a Békés Megyei Népújság újságírója a nők egymás közötti szerelmét „perverzitásként" írta le, a filmet viszont olyan alkotásként jelenítette meg, amely a másság iránti toleranciára tanít.[46] A Népszabadság újságírója szerint a filmben a két nő szerelme nem perverzióként van ábrázolva, hanem jogként a különbözőségre.[47]

> „A tolvajt még úgy, ahogy megértjük, hiszen gyerekkorunkban mi is csentünk pajtásunktól radírt, cukorkát. De a testi fogyatékostól elhúzódunk, mert az »más«. A homoszexuális, a buzi már egyenesen szörnyeteg a szemünkben. Csak nemrég láthattuk a Kék fényben azt a bandát, amely arra specializálta magát, hogy horogra kapjon homoszexuális férfiakat, majd a lakásukon véresre rugdalta, verte őket abban a biztos tudatban, hogy ezek a páriák úgysem mernek feljelentést tenni."[48]

A fenti idézet a Kossuth Rádió Esti krónikájából való. A műsorban az azonos neműek kapcsolata a deviáns magatartások közé sorolódott, a kommentátor összekapcsolta a női és férfi homoszexualitás ábrázolását, és bűnügyi kontextusba ágyazta a jelenséget.

3.5. Hogyan nevezzelek?

A filmről szóló kortárs diskurzusban feltűnő, mennyire tabusítják a nem heteroszexuális szerelem elnevezését. A Petőfi Rádió Láttuk, hallottuk című műsorában a filmmel kapcsolatos hallgatói véleményeket gyűjtötték össze a „hasonneműek szerelméről".[49] A megszólalók között volt, aki sajnálta a szerelmes nőket azért, mert elítélik őket, más megdöbbent azon, hogy „két egynemű ember ennyire szereti egymást", és idő kell ahhoz, hogy „az ember azt megemésszе".[50] A Filmvilág kritikusa homoszexualitásnak nevezi a jelenséget, és hangsúlyozza, hogy ez „emberi jelenség, mely a mai magyar közmegítélés szerint bűnnek vagy legalábbis szégyenletesnek, titkolnivalónak minősül". S e „speciális téma", „tragikus konfliktus" magánügy.[51] A cikkben szerepel még a „buzi" szó is, abban a kontextusban, hogy Magyarországon, aki az igazságot ki meri mondani, az deviáns.[52] A Filmvilág másik kritikusa árnyaltabban fogalmaz: szerinte „rossz

42 Bernáth László: Egymásra nézve. Esti Hírlap, 1982. október 6.
43 Uo.
44 Uo.
45 Uo.
46 B. Sajti Emese: Egymásra nézve. Békés Megyei Népújság, 1982. 10. 23.
47 Gyertyán Ervin: Egymásra nézve. Népszabadság, 1982. október 13.
48 Kossuth Rádió, Esti Magazin. 1982. október 6.
49 Petőfi Rádió, Láttuk, hallottuk. 1982. október 28. 10.45 Leirata a Magyar Filmintézet Könyvtárában.
50 Uo.
51 Spiró György: Kikacsintva. Filmvilág, 1982/10.
52 Uo.

beidegződés" a „két asszony szerelmét" „bűnnek, betegségnek nevezni". „A vélemények valahol a heves kiátkozás, a sanda félmosoly és az álszent sajnálkozás között mozognak. Vagy [...] a kisebbségi jogok követelésének zászlóján olvasható az egyneműek szerelmének jelszava."[53] A konkrét szerelmi történetet e kritikus szerint a rendező kivételes tisztelettel és megrendültséggel közelíti meg, ezt az érvet azzal támasztja alá, hogy szerinte a kölcsönös szerelem soha nem lehet bűnös.[54] A *Magyar Nemzet* kritikusa szintén a megnevezéssel van bajban, s körülírja a nők egymás közti szerelmét: „...a társadalmi konvencióknak fittyet hányó szenvedély rajza bontakozik ki előttünk, egy fiatal nő képe, aki [...] a szerelemről vallott nézeteit illetően jó néhány évvel megelőzte korát."[55]

A leszbikus kifejezést a Magyar Hírlap újságírója használja, s rögtön definiálja is: „...eleve elrendelt és biológiailag meghatározottan leszbikus – tehát a normálistól eltérő – szerelmi és nemi ösztönök terhét hordozó újságírónő."[56] A Magyar Hírlap újságírója tehát eleve elrendelt betegségnek tartja a saját nemhez vonzódást, a Népszava szerzőjének interpretációja szerint bár Éva eleinte orvosokhoz, pszichológusokhoz jár, de rájön, hogy önmagát kell elfogadnia.[57] Az 1978-ban kiadott Egészségügyi ABC szerint a homoszexualitás vagy öröklött vagy szerzett. Az öröklött homoszexualitást úgy jeleníti meg az egészségügyi könyv, mint amely „állandó szorongással, lelki válsággal járó, gyógyíthatatlan betegség".[58]

A „leszbikus szerelem" elnevezést a Népszabadság kritikusa használja, viszont abban a kontextusban, hogy szembeállítja cikkében a Rákosi-kor és a Kádár-kor filmművészetét. Ez a szembeállítás gyakori volt a korabeli diskurzusokban, hiszen a rendszer arra alapozta 1956 utáni legitimitását, hogy normatív alapon jobbnak ábrázolta önmagát (például a „gulyáskommunizmus narratíva", véget ért a padláslesöprések kora) annak ellenére, hogy a keretek (például a sajtószabadság tekintetében) diktatórikusak maradtak. A cikk írója szerint „...a személyi kultusz esztendeinek előre legyártott, prekoncepcionált valóságszemléletével szemben" a magyar filmművészet fejlődik, ennek is bizonyítéka Makk Károly új filmje, amely „emberi megértéssel és korszerű humanizmussal szól a valóságnak olyan kényes és mindez ideig tilalmas jelenségéhez, mint a leszbikus szerelem problematikája".[59]

Az *Egymásra nézve* a heteroszexuális kapcsolatokat a lakásproblémával összekötő alkotásokhoz képest a nők egymás iránti szerelmét érzékenyebbnek és romantikusnak ábrázolja, amelyben az aktus a szerelmi beteljesülést szimbolizálja. Az aktusnál a meztelenség sejtelmes. Amikor ténylegesen meztelenséget látunk a filmben (a beteg nő mosdatását, a férj erőszakoskodását, a fürdőkád-jelenetet), az sokkal inkább kiszolgáltatottságot jelenít meg. A filmbeli konfliktusok e szerelem el nem fogadásával kapcsolatosak, illetve azzal, hogy az újságíró politikai tabutémát akar megírni. A korabeli kritikusokat zavarba hozta, hogyan illendő a két nő szerelméről írni. Már a jelenség megfogalmazása során is nyelvi korlátokba ütköztek, s a cikkekben megfigyelhető az a kettősség, hogy a sztereotípiákat, előítéleteket leírják, de a másság iránti tolerancia jegyében legalább részben megpróbálják ezeket elutasítani, s kis részük próbálkozik a másság megértésével.

3.6. *Mielőtt befejezi röptét a denevér* (1989)

Míg Makk Károly *Egymásra nézve* című filmjében a nők szerelmét légiesnek, áttetszőnek jelenítette meg, a Tímár Péter rendezte, *Mielőtt befejezi röptét a denevér* nyomasztó képi világgal s végkifejlettel ábrázolja a férfi-szerelmet, vagyis azt, hogy a nevelőapa beleszeret a 15 éves kamasz fiúba. A thriller műfaji elemeit tartalmazó eseménysor kettős tragédiába torkollik.[60] A közvetlenül a rendszerváltás előtt, 1989-ben készült film története röviden annyi, hogy a gyermekét egyedül nevelő pénztáros anya beleszeret Laciba, aki hozzájuk költözik. A gyerek apja külföldön él. A férfi beleszeret

53 Báron György: Nehéz szerelem. Filmvilág, 1982/10.

54 Uo.

55 Vértessy Péter: Egymásra nézve. Magyar Nemzet, 1982. október 7.

56 Geszti Pál: Egymásra nézve. Magyar Hírlap, 1982. október 7.

57 Gantner Ilona: Egymásra nézve. Népszava, 1982. október 7.

58 Idézi Oravecz Imre: Erósz eltévelyedett gyermekei. In: Élet és Irodalom, 1982. október 8. Dr. Jellinek Harry: *Egészségügyi abc.* Medicina Könyvkiadó, Budapest, 1978.

59 Gyertyán Ervin: Egymásra nézve. Népszabadság. 1982. október 13.

60 A filmet szoft horrornak nevezi Kovács András Bálint (1989).

a kamasz fiúba, és amikor Róbert anyjának szóvá teszi a férfi próbálkozását, a felnőttek szakítanak, majd kibékülnek. Ekkor a felnőtt férfi az anyának azt a feltételt szabja: úgy kezdik újra kapcsolatukat, ha néha együtt lehet a fiúval is. Az anya leissza magát, majd öngyilkos lesz. A fiú ezután fondorlatos csellel csapdába csalva megöli a felnőtt férfit, s apja után repül Svájcba. A film utolsó jelenetében az apa sziluettjét láthatjuk a bőrönd mellett kuporgó fiú fölött.

A rendhagyó címválasztás felkeltette a korabeli kritikusok érdeklődését. A cím Shakespeare *Macbeth*jéből vett, nem pontos idézet. A rendező azt nyilatkozta, feszültségkeltés volt a célja a címválasztással.[61] Hangsúlyozta, hogy számára idegen volt a homoszexuálisok világa, azonban a Kádár-kori nyilvánosságra jellemző módon, egy éjszakai műsorban – Szilágyi János: Halló, itt vagyok – hangzott el az a történet, amely a film alapját képezte. A műsorba betelefonáló azt mesélte, hogy férje egyik este hazahozott a munkahelyéről egy 15 éves fiút, hadd lakjon náluk pár napig, mivel a gyárban aludt. Az ok az volt, hogy az anyja szeretője le akart vele feküdni, s ő elmenekült otthonról, mivel az anyja térden állva könyörgött neki, tegyen eleget a kérésnek, nem élné túl, ha emiatt elhagyná őt a férfi. [62]

Akárcsak Makk Károly, amikor azt hangsúlyozta, hogy filmjében az emberi kapcsolatok dinamikája a lényeg, Tímár is azt emelte ki a kortárs közegnek: „...valójában nem egy homokos autentikus személyiségét akartam megrajzolni, hanem egy hármas szituációt, olyan hármasét, amelyben engem elsősorban a nő érdekelt." [63] A rendőrmotívum ebben a filmben is szerepet kapott: Laciról, a csábítóról kiderül, hogy rendőr (kocsmában rendőrigazolványt mutat, tévét feketén vásárolni akaró embert igazoltat). A rendező, amikor erről nyilatkozott, a szocialista rendszer kritikáját óvatosan fogalmazta meg: „...bizonyos emberek egyfajta hatalmat magukhoz ragadva terrorizálják mások magánéletét…"[63]

A Filmvilág kritikusa szerint nem azért viszolyogtató Laci, a férfi főhős, mert homoszexuális, hanem mert nem vallja be szinte magának sem vonzalmát saját neméhez, és így alattomos becserkészésre kényszerül.[64] A Tarjáni Acél című lap újságírója cikkében tabusítja, nem nevezi meg, hogy a végzetes konfliktus amiatt robbant ki, mert a férfi szerelmes lett a fiatal fiúba: „Észrevétlenül bekúszik a rettegés és a borzalom, amely a családi idill elkerülhetetlen szétbomlásához vezet."[65] A Zalai Hírlap újságírója eufemizál és negatívan ítél: „Laci, [...] akiről az első perctől fogva tudni véljük, hogy aljas gondolatokkal közelít a kamasz fiúhoz."[66] A Dunántúli Napló tudósítója halmozza a főhős negatív jellemzőit, legvégső érve pedig az, hogy a férfiakhoz vonzódik: „...a film főhőse igazán ellenszenves állat: nem elég, hogy eleve unszimpatikus, hisztérikus, még az is kiderül róla, hogy homokos (illetve biszex)".[67]Az Esti Hírlap újságírója hangsúlyozta, hogy a filmben ábrázolt konfliktus „...jóérzést sértően természetellenes", és az a hátborzongató, hogy a film egy valós élethelyzet alapján íródott.[68] Lacit olyan dosztojevszkiji figurának írja le, aki torzszülött, ösztöneinek kiszolgáltatott emberpéldány, társadalmilag undorító típus és természettől adottan taszító egyén az újságíró szerint.[69]

A meztelenség a filmben többnyire valamilyen játszma része, és semmi köze két ember meghitt együttlétéhez. Az első olyan jelenet a filmben, amelyben meztelen férfitestet láthat a néző, azon az első estén játszódik, amikor a férfi a fiú anyjánál alszik. Az anyát arról kérdezi, hogy a fiú be fog-e jönni a hálószobába, mire az anya megnyugtatja, hogy nem. Laci Teri tiltakozása ellenére kinyitja az ajtót, s meztelenül az ajtó mögé áll. A fürdőszobából kilépő fiú végigpillant a meztelen férfin, majd szótlanul a szobájába távozik. Az utolsó meztelen jelenet, amikor Robi, már anyja halála után, kiterveli Laci meggyilkolását. Levetkőzve, anyja parókájában az alvó férfihoz megy, hogy felébressze, kicsalja a fürdőszobába, s míg a fiú az ablakpárkányon elrejtőzik, a férfi mindezt játéknak hiszi, feláll a hokedlire, majd megcsúszik, és kizuhan az ablakon.

Tímár Péter filmjének kritikusai számára szintén problémát jelentett a férfiak egymás iránti szerelmének megnevezése, s az is, hogy a kiszolgáltatottság e filmben tetéződik azzal, hogy mind az anya, mind a fiú a hatalmat szimbolizáló rendőr férfinak van kiszolgáltatva.

---

61 A pontos idézet: „Mielőtt befejezi vaksi röptét /a denevér, mielőtt álmosan elzümmögi Hecate szaruszárnyú bogara / az éj dalát: Iszonyú tett történik." idézi: Fiala János: A denevér röpte. Beszélgetés Tímár Péterrel. Filmvilág, 1988/12.

62 Fiala János: A denevér röpte. Beszélgetés Tímár Péterrel. Filmvilág, 1988/12. Ugyanez a történet: Mire befejezi röptét a denevér. Film Színház Muzsika, 1988. április 21.

63 Fiala János: A denevér röpte. Beszélgetés Tímár Péterrel. Filmvilág, 1988/12.

64 Reményi József Tamás: A szánalom horrorja. Filmvilág, 1989/5.

65 Kovács Éva: Filmismertető. Tarjáni Acél, 1989. június 23.

66 Sinkovics Eta: Mielőtt befejezi röptét a denevér. Zalai Hírlap, 1989. június 11.

67 Bodó L.: Horror. Dunántúli Napló, 1989. április 22.

68 Bársony Éva: Mielőtt befejezi röptét a denevér. Esti Hírlap, 1989. április 19.

69 Uo.

A korabeli médiarecepcióban megfigyelhetünk különbségeket aszerint, hogy a sajtó mely szintjén keletkezett a szöveg. A helyi, üzemi lapok sokkal inkább küzdenek a deviáns szerelemnek tartott jelenségek verbalizálásával, míg az országos terjesztésű sajtó szerzői képesek leírni az azonos neműek szerelmét, azonban a sztereotípiákkal többé-kevésbé azonosulnak az újságírók. A tűrt kategóriába tartozó jelenségek korabeli médianyilvánosságára tipikus példa az, hogy egy éjszakai rádióműsorban hallotta a rendező azt a homoszexuális történetet, amely filmjének alapjául szolgált.

4. A közbeszéd témái és szavai

Közbeszéden olyan kifejezéskészletet, szóhasználatot és jelentésük mezőjét értjük, amely egy téma, társadalmi probléma nyilvános megbeszélésekor rendelkezésre áll (Becskeházi, 1992: 116). A közbeszéd a Kádár-rendszerben sem homogén, érdemes többes számban, közbeszédekről beszélni.[70] A szexualitás tematizálásában például a tudományos diskurzus sajátos kontextusában létrejött és elfogadottá vált egy bizonyos kifejezéskészlet, csakúgy, mint az ismereterjesztő/felvilágosító irodalomban[71] vagy a különböző művészeti ágak területén. A szexualitás szempontjából a filmek által képviselt „nyelv" (a látvány, a probléma megjelenítése), valamint a sajtó által képviselt közbeszéd lényegesen elkülönül egymástól. Míg a filmek a hetvenes évek végétől nyíltabban ábrázolják a meztelenséget és a nemi aktust, sőt a „másság" az *Egymásra nézve* és a *Mielőtt befejezi röptét a denevér* című filmekben központi téma, addig e művek sajtónyilvánosságából az derül ki, hogy vagy nem említik (kerülik) a szexualitás megjelenítését, vagy az újságíróknak nincs meg a téma értékeléséhez, megvitatásához szükséges kifejezéskészletük.

Érdemes ezt a jelenséget a Kádár-kor nyilvánosságának sajátosságával összefüggésbe hozni. Az államszocialista rendszer nyilvánosságának bonyolult működésére utal Heller, Némedi és Rényi megfogalmazása:

> „A beszélők tehát nem teremtik minden egyes beszédaktusukkal újjá beszédük vonatkozási kereteit, hanem kénytelenek bizonyos előfeltevésekkel élni az ott kialakult szabályokról, és stratégiáikat ezekhez a feltételezett elvárásokhoz képest kell kialakítaniuk" (Heller et al. 1992: 59).

Vagyis a nyilvános beszédben valaminek a hiánya nem (feltétlenül) a cenzúra közvetlen hatása.[72] Az azonos neműek szerelmének esetében igen, a film kapcsán a kritikákban meg is fogalmazódik, hogy eddig elhallgatott jelenségről van szó. Más esetekben inkább gondolhatunk arra, hogy a hatalom által ellenőrzött „első nyilvánosság"[73] tematikáját a közbeszédben már jóváhagyott társadalmi problémák töltötték ki. Az, hogy e filmek forgatását és forgalmazását engedélyezték, azt is jelentette, hogy a filmekben ábrázolt társadalmi jelenségeket vitaképesnek tekintették. A filmek tehát olyan problémákat ábrázoltak, amelyek legalább a megtűrt kategóriába tartoztak, s nyilvános társadalmi vita folyhatott róluk. A nyilvános beszéd esetében

> „...olyan szabálykészletről van szó, amelyből ha nem is tetszőlegesen, de bizonyos interpretációs szabadsággal lehívhatók, mozgósíthatók bizonyos elvek, amelyekkel egy beszédteljesítmény elfogadható volta mellett vagy ellen érvelni lehet" (Heller et al. 1992: 60).

Ilyen, „lehívható" szabálykészlettel kibeszélhető téma volt a lakáshelyzet és az emberi kapcsolatokban realizálódó általános erkölcsi válság. Az újságíró a „közjó képviselőjének szerepében" (Takács 2005: 64) erkölcsi ítéletet formál a nyilvánosság terében már bejáratott kérdésekben. Az általunk tárgyalt filmekről szóló cikkek, recenziók középpontjában az erkölcsi tanulságok és a lakáskérdéssel összefüggő közállapotok állnak, mivel az ezek nyilvános tárgyalásához

70 A hetvenes évek értelmiségi közbeszédében például Becskeházi Attila a következő típusokat különíti el: szaloncsevegés, katedra-előadás, pódiumjáték, presszóbeszélgetés, alku, ima. Lásd Becskeházi (1992).

71 A számos könyv közül most csak néhány példa: *A szexuális élet szociológiája* (Kemény, 1972), *A szexualitás modern elmélete* (Buda, 1980), *Bevezetés a szexuálpedagógiába* (Szilágyi, 1973), *Beszélnünk kell róla* (Dr. Veres, 1982). A Ludas Matyi pedig, karikatúrái miatt már a hetvenes évektől kvázi szocialista erotikus lapként is funkcionált.

72 Bár cenzúrahivatal nem létezett a szocialista időszak Magyarországán, azonban több intézményes szereplőnek is elsőrendű feladatai közé tartozott a sajtó irányítása (Hegedűs, 2001; Takács, 2009).

73 A szocialista társadalom nyilvánosságáról lásd többek között Kuczi & Becskeházi (1992), Bajomi-Lázár (2001, 2005), Takács (2009).

szükséges kifejezéskészlet és használatuk szabályegyüttese volt hozzáférhető, „lehívható". A filmekben megjelenő szexualitásról való beszéd azonban – úgy tűnik a recenziókat áttekintve – mintha nem tartozott volna a „lehívható" szabályok és elvek körébe. Az újságíró, aki a közbeszédben uralkodó normákra hivatkozva megérti a tolvajt, elhúzódik a testi fogyatékostól és szörnyetegnek tekinti a homoszexuálist, küzd a tűrt, de a filmekben láthatóvá váló jelenségek interpretálásával.

A tanulmányban szereplő filmek

A kis Valentino – Jeles András, 1979

A ménes gazda – Kovács András, 1978

Ajándék ez a nap – Gothár Péter, 1979

Angi Vera – Gábor Pál, 1978

BÚÉK – Szörény Rezső, 1978

Családi tűzfészek – Tarr Béla, 1977

Egészséges erotika – Tímár Péter, 1985

Egymásra nézve – Makk Károly, 1982

Eszkimó asszony fázik – Xantus János, 1983

Falfúró – Szomjas György, 1985

Könnyű testi sértés – Szomjas György, 1983

Mielőtt befejezi röptét a denevér – Tímár Péter, 1989

Napló gyermekeimnek – Mészáros Márta, 1982

Őszi almanach – Tarr Béla, 1984

Panelkapcsolat – Tarr Béla, 1982

Irodalom

Bajomi-Lázár Péter (2001): *A magyarországi médiaháború.* Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.

Bajomi-Lázár Péter, szerk. (2005): *Magyar médiatörténet a késő Kádár-kortól az ezredfordulóig.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Becskeházi Attila (1992): Szociológia és társadalmi diskurzus. In: Kuczi Tibor & Becskeházi Attila: *Valóság '70.* Budapest: Scienta Humana.

Borgos Anna (2011): *Eltitkolt évek.* Budapest: Labrisz Leszbikus Egyesület.

Buda Béla (1974): *A szexualitás modern elmélete.* Budapest: Tankönyvkiadó.

Gábor László & Győri Péter (é. n.): Guberálás a lakáspiacon. In Győri Péter (szerk.): *A város, a város társadalma, életformacsoportok.* Budapest: Wesley János Lelkészképző Főiskola.

Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Budapest: Osiris Kiadó.

Gelencsér Gábor (2006): *Káoszkeringő.* Gothár Péter filmjei. Budapest: Novella Könyvkiadó.

Hegedűs István (2001): Sajtó és irányítás a Kádár-korszak végén. *Médiakutató,* tavasz, 45–60. o.

Heller Mária & Némedi Dénes & Rényi Ágnes (1992): Nyilvános stratégiák és nyilvános szabályok. *Szociológiai Szemle,* 4. szám, 53–60. o.

Kemény István szerk (1972): *A szexuális élet szociológiája.* Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

Kovács András Bálint (1989): A szoft-horror. In. *Filmvilág,* 9. szám, 28–33.o.

Kovács András Bálint (2002): *A film szerint a világ.* Budapest: Palatinus Kiadó.

Miskolczi Miklós (1981): *Színlelni boldog szeretőt.* Budapest: Magvető Könyvkiadó.

Miskolczi Miklós (1985): *Hazudni boldog hitvest.* Budapest: Magvető Könyvkiadó.

Murai András (2008): *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után.* Szombathely: Savaria University Press.

Preisich Gábor (1998): A lakásépítés és a lakásállomány változása. In.: *Budapest városépítésének története. 1945–1990.* Budapest: Műszaki Könyvkiadó. 67–120. o.

Szilágyi Ákos (1985): Kis magyar filmszexológia. *Filmvilág,* 1. szám, 25-30.o.

Szilágyi Vilmos (1973): *Bevezetés a szexuálpedagógiába.* Budapest: Tankönyvkiadó.

Takács Róbert (2005): Sajtóirányítás és öncenzúra az 1980-as években. *Médiakutató,* tavasz, 55–70. o.

Takács Róbert (2009): A sajtóirányítás szervezete a Kádár-korszakban. *Médiakutató,* ősz, 93–116. o.

Tóth Eszter Zsófia (2007): Munkások és munkásnők 56-os megéléstörténetei. In.: *1956 az újabb történeti irodalomban*. Szerk. Gyáni Gábor–Rainer M. János. 1956-s Intézet, Budapest, 388–404. o.

Dr. Veres Pál (1982): *Beszélnünk kell róla.* Budapest: Ifjúsági Lapkiadó Vállalat.

Zsugán István (1982): Kettős szorítottság kínjában. Beszélgetés Makk Károllyal. *Filmvilág,* 5. szám, 11–14. o.