

***Meleg Férfiak, Hideg Diktatúrák.* 2015. Rend. Takács Mária. Éclipse Film Kft., Civil Művek. Magyar dokumentumfilm, angol felirattal. 100 perc.**

Takács Mária új dokumentumfilmje a melegeket kirekesztő, késő Kádár-kort igyekszik megörökíteni. A filmet először 2015. február 19-én, egy zártkörű vetítés keretében mutatták be az Urániában. Az alkotás a 2009-ben szintén általa készített *Eltitkolt évek* című dokumentumfilm ‘párja’, ami a magyarországi, pontosabban Budapesten élő tizenegy leszbikus nő személyes életútján keresztül igyekezett megragadni a Kádár-kor kirekesztő politikáját. A mostani alkotás azonban, műfaji sajátosságait tekintve nem ‘párja’ a korábbi filmnek. A rendező, tanulva az előző dokumentumfilm készítésének nehézségeiből, nem csak interjúkat, a jelenben forgatott filmrészleteket, és archív felvételeket (filmhíradó-részleteket) használ fel, hanem a résztvevők emlékei alapján újrajátszott jeleneteket is beleszó a filmfolyamba. Véleményem szerint ez az úgynevezett ‘kreatív dokumentumfilm’ műfaj dinamikusabb, sokrétűbb olvasatot megengedő értelmezési keretnek bizonyul — még ha nem is sikerül átírnia a film jobbjára leíró, ‘dokumentáló’ logikáját.

A film forgalmazóinak ajánlója szerint, a filmből megtudhatjuk, milyen volt melegnek lenni az 1970-es és 80-as években Magyarországon – elsősorban Budapesten. Azaz makroszintű nézőpontot ígér a beharangozó, de sokkal inkább a nyolc középkorú résztvevő egyéni életúttörténete rajzolódik ki a filmben, az ő egyedi történeteik maradnak fenn az utókorunk. A rendező természetesen törekszik a melegek csoportjába tartozók szempontjából láttatni a kort: a nyolc életút különböző fordulópontjait egyetlen idővonalra szerkeszti egybe, ez adja a film idővonalát. De, pusztán ettől, illetve a korabeli híradórészletek beillesztésétől, valamint az egykori helyszínek felkeresésétől az epizódok nem tevődnek át szimbolikus síkra, megmaradnak az egyéni életutak esetleges szintjén. Pedig az időkezelésen túl, a rendre megemlegetett közösségi életterek, a korabeli ismerkedések színterei (a gőzfürdők, vagy közkedvelt nevükön a ‘csempebárok;’ az Egyetem Presszó; a Duna-korzó, ami a Blahától a Rákóczi úton át a Duna partig tartott, illetve a parton az Erzsébet híd lábától a Lánchídig tartott; illetve az ott található nyilvános WC-k falai, melyek ‘üzenőfalként’ működtek) is szolgálhatnának az egyéni életutakon túlmutató, a melegek egy bizonyos közösségét magyarázó erővel megragadó térként. És mégsem. Talán azért nem, mert elmarad annak tisztázása, vagy legalábbis annak a meta-nézőpontnak a filmes megteremtése, ahonnan megtudhatnánk, minek a

megértéséhez fontos, hogy a meleg közelmúlthoz forduljunk 2015-ben. Mert fontos, valóban nagyon fontos a ‘saját történelem,’ a jelenlét. De csöppet sem mindegy, hogy a ‘belülről’, a közösség tagjaként elmondott történelem mitől lesz más, hogy miről essen szó, amikor végre itt az alkalom, hogy sajátos szempontból tudja elbeszélni, azaz újraírni — és nem pusztán ‘megmutatni’ — ezt a történelmet.

A fiatal nemzedék által megfogalmazott, az összehasonlító, értelmező értelmezést előhívó ‘Mikor volt jobb melegnek lenni?’ kérdésfelvetés ellenére a film megmarad a Julia Swindells (6) által ‘nekrofilának’ nevezett historizáló, individualizáló életrajzírási gyakorlatnál. Ennek eredményeként az egyes emberek bátor felvállalásának állít emléket a film – amit egyáltalán nem szeretnék lebecsülni –, de a közösség politikai szerepvállalása, a film által is tematizált, 2009 óta erősödő homofóbia elleni küzdelem szempontjából értelmezhetetlen vállalkozás marad a késő Kádár-kor megidézése. Egyes emberek képe örökítődik meg csupán, kerül be egyfajta dicsőségcsarnokba.

Azt gondolom, hogy a dokumentumfilm és a játékfilm eszköztárát felvállaltan keverő rendezői eljárás és technika, a kreatív dokumentumfilm, nem pusztán az időközben eltűnt legendás helyszínek, terek miatt (például Budapesten a melegek belvárosi találkozóhelye, az Egyetem Presszó 2008-as bezárása miatt), és nem is egy-egy, adott térhez, eseményhez kötődő prominens szereplőnek a részvételt visszautasító döntése miatt vált szükségessé. Motiválhatta ezt a fajta nyílt műfaji keverést a *Meleg Férfiak*, *Hideg Diktatúrák* azon sajátossága is, hogy ebben a filmben, eltérően az *Eltűnkelt évektől*, nemcsak az 1989 előtt induló generáció egyes tagjai jelennek meg a filmvászonon. Ugyanolyan hangsúlyos szerepet kap a film készítésének idején húszas, harmincas éveiben járó ‘fiatalabb’ meleg nemzedék négy férfitagja is, akik az életútinterjúk kérdezői szerepében lépnek fel. Ők kérdezik a nyolc idősebb férfit a késő Kádár-korban megélt melegségükről, abból a feltételezésből kiindulva, hogy számukra az már ‘történelem.’ Pontosabban, hárman névvel és arccal – Banach Nagy Milán, Hanzli Péter, Halmai Gábor — míg negyedükük csak hangban, narrátorként van jelen. A kíváncsiság összehasonlító logikájából nézve a film tétje — a műfaj és a meleg-történelem politikája szempontjából egyaránt — épp az lehetne, hogy sikerül-e átírni a múltat időkapszulába záró, emlékművé merevítő szemléletet.

Az 1970-es és 1980-as évekről a következő szereplőktől hallunk: három újságírótól, nevezetesen Pálfi Balázs rádiós újságírótól, aki (többek között) a Kossuth rádió első nem heteroszexuálisoknak szánt késő éjszakai műsorát szerkesztette és vezette; Láner Lászlótól és Takács Bencze Gábortól, az 1991-ben alapított és 2008-ig működő első (és ebben az időben

egyetlen) magyarországi meleg magazin, a *Mások* alapító társszerkesztőitől; valamint Mocsonaki Lászlótól, az első, 1997-es Budapest Pride szervezőjétől; illetve Nádasdy Ádám nyelvész professzor és költőtől; Pálos Attilától, aki pécsiként a nem fővárosi melegek pesti kapcsolatait van hivatva megjeleníteni; Rakiás Ferentől, a Szivárvány Misszió Alapítvány tagjától, majd kuratóriumi vezetőjétől; és Tölgyesy Zoltán transzvesztita művésztől, aki a rendszerváltozást követő első meleg budapesti éjszakai bárokban lépett fel, az Angyalban, a Capellában, az Arizonában. A tanúságtevő szereplők kiválasztása, megkeresése tehát láthatóan motivált volt: a megkeresett férfiak jobbra aktív szervezői, résztvevői voltak a rendszerváltozás nyomán elindult LGBT közösséget szervező mozgalmaknak, civil szervezeteknek. Azaz, éppen a film kérdezőinek jelenében elért, az LGBT közösség szempontjából kiemelkedő figurákat szólaltat meg a film. Úgy tűnik, az az előfeltevés motiválta megkeresésüket, hogy a rendszerváltozás utáni sikeres közösségi aktivitásuk nem előkép nélküli, annak magyarázatát a közelmúltban (is) kell keresni. Én is azt gondolom, hogy a kiválasztott szereplők életútjainak egymásra rímeltetése, egybeszerkesztése megnyithatta volna a fent hiányolt reflexiót, az individuum hangján túllépő, a két korszak határának elmosódottságából kiinduló rendszerelvű kritikai nézőpontot — de ezzel a film adós marad, a film címében szereplő, izgalmas értelmezési kísérletet ígérő ‘diktatúrák’ többes száma a múlt jelenbeli szerepét a pusztán ‘ismétlődés’-re redukálja.

Ugyanakkor, ott van a filmben a néhány kreatív jelenet (ismerkedés a Duna korzón, egy este az Egyetem Presszóban), ahol a most ténylegesen és egykoron húszas, harmincas éveiben járó melegeknek együtt sikerül a szerepjátékban átlépni a film logikájának korlátait. Az akkor és a most pillanatát, a kérdezt és a kérdező szerepét egymást kizáró módon tételező szemléleten túllépve, ezek a jelenetek nem csupán felidéznek, előhívják a múltat: egykori önmagukra is reflektálva, a mai huszonéveseket instruálva, a ‘korszak tanúi’ és a ‘történelmüket megismeri vágyók’ a jelenet pillanatában valójában egymással ‘ismerkedő’ meleg közösségévé válnak. Mint arról Takács Mária rendező és néhány szereplő a film szegedi bemutatását követő [közönségtalálkozón](#) (2015. július 2.) elmondta, a ‘fiatalok’ keresték meg a rendezőt még 2009-ben Banach Nagy Milán vezetésével — mikor a *Meleg szemmel* videoblog riportereként dolgozott együtt a rendezővel egy forgatáson — azzal a kéréssel, hogy a leszbikus generációról készült filmhez hasonlóan készítse el az őket, azaz a meleg férfiak, kordokumentumát is. Így a filmben ezek a fiatalok kérdezik az előtük járókat arról, hogy hogyan lehetett megélni melegségüket az állam-szocialista Kádár-korban. Ebből a kérdezői szerepből, jelenlétből aztán logikusan következhet, hogy az ‘idősebbek’ instrukciói alapján eljátszott egy-egy jelenetben élnek meg/át a mai ‘fiatalok’

azt, hogy a hetvenes vagy nyolcvanas években miként mozogtak, kommunikáltak volna, például a Duna-korzón, a hasonló korú férfiak szerepébe képzelve magukat, ha azt akarták volna, hogy az ‘értők’ számára nyilvánvaló legyen, ismerkedni szeretnének — anélkül persze, hogy besúgók leplezzék le, vagy a rendőrség előállítsa őket a kor igazságszolgáltatása számára közszeméremértésnek vagy — húszéves életkor alatt, kölcsönös bejegyzés esetén is — fajtalankodásnak (sic!) minősülő viselkedésükért. Ez utóbbi nyomán tudhatjuk meg a narrációs technika segítségével, hogy noha Magyarországon 1961 óta nem volt büntethető a homoszexualitás, a titkosrendőrség fontosnak tartotta egy adott személy melegségének nyilvántartását. A megszerzett információkat gyakran zsarolásra használták — egy alapjaiban mélyen homofób társadalmi (érték)rendben, az úgynevezett ‘szocialista erkölcs’ (íratlan) szabályaiba semmiképp sem fért bele a meleg férfi figurája. Ugyanakkor, arra a tágabb összefüggésre már nem mutat rá a film, hogy mindez egy olyan társadalomban lesz lehetséges, ahol a heteroszexualitást is ‘nyugati’ propagandának gondolták (volna) inkább.<sup>1</sup> Tágabb társadalmi gyakorlat nélkül a titkosszolgálat megfigyelés-gyakorlata elszigetelt, önmagában megragadott és megragadhatónak gondolt esemény marad.

Számomra ezek a ‘kreatív’ jelentek bizonyultak mégis a film legszerethetőbb, legintenzívebb pillanatainak. Mert ezekben a jelenetekben sikerült átlépni a filmet többnyire fogva tartó elbeszélői logikán, ami feltétlenül egymástól elkülönítve szeretné látni/tudni a múltat és a jelent. Miért sikerülhetett ez az átlépés, hogyan működik az elbeszélés-technika? A jelenetek elbeszélő ideje az itt és most pillanatából, a filmkészítés szükségyszerű helyzetéből, az egykor fontos, megmutatható terek, események híján értelmezi újra a múltat miközben a szereplők a közös előadás során önmaguk nézőivé is válnak, az elbeszélés-idő, a történetmondás, az archívumteremtés jövőorientált gyakorlata (is) mozgatja őket. Ugyanakkor, ez a komplex, hármas idődimenzióba ágyazott kreatív pillanat sem válik a Kádár-kor korrajzává, sokkal inkább a szereplők (kérdőzők és kérdettek) a film készítése közben létrejövő összekovácsolódásának és élettörténetének válik részévé a Duna-korzó ismerkedési jelenetének és az Egyetem Presszó egy estéjének ‘újrajátszása’: a ma kapcsolatrendszerét építi a múlt kényszerű újraértelmezése.

Talán azért is marad ennyire a személyes szintjén a film, mert a késő Kádár-kort feltárni akaró kérdések elsősorban az ismerkedésre, a nyilvánvalóan szexualitást jelölő cselekvésre fókuszálnak. A korszaknak

<sup>1</sup> Ez utóbbiról lásd Tóth Eszter Zsófia – Murai András. 2014. *Szex és Szocializmus, Avagy „bagyjuk a szexualitást a hanyatló nyugat ópiumának”?* Budapest: Libri Kiadó.

ebben a leszűkített értelmezésében végül a két csoport önnön időkapszulájába záródik, kutató szándékuk a múlt lezárására való törekvésként lesz jelen. A lineáris időfelfogásból adódó lezáró igyekezet mindkét csoport gondolkodása esetében egyirányú mozgást, egyirányú összehasonlítást eredményez. Különbségük az értéktulajdonításban keresendő, nem pedig az idő elgondolásában. Az idő többsíkú, komplex mátrixként elgondolt felfogásával adós marad a film/es nézőpont is. Az idősebb és a fiatalabb nemzedék nézőpontjából a múlt a rendszerváltás (relatív) ‘nyitottságához’ képest definiálódik és látszik fojtogatónak. Ugyanakkor az idősebbek egyéni életútjainak ismeretében mégis ‘meleg’ pillanatokkal telnek, boldognak tűnik a múlt, amit mindig az egyes egyén személyes (a korszakkal folytatott heroikus) sikereként látta ez a felfogás. Eközben a ‘fiatalok’ már-már elképzelhetetlennek gondolják ezeket a sikereket – leginkább azért, mert a 2009 óta egyre erősödő homofóbia „nyilvánvaló” előképeként tekintenek a Kádár-korra, annak ‘megismétlődését’ látják benne. Alapállásuk tehát az egyéni élettér szintjén is az elutasítás, féltik a rendszerváltozás nyomán megszerzett szabadságjogaikat — ám ezzel az alapállással az idősebb nemzedék semmiképp sem tud azonosulni. Többen hangot is adnak annak, hogy mennyire képtelennek látják a ‘múlt’-tal való riogatást — a jelen, minden nehézsége ellenére, minden kétséget kizáróan jobb. Vagyis, noha közvetve a Kádár-kor lezárulásáról szól a generációk vitája, paradox módon ennek mégsem nyílhat tere a filmben: a linearitás, a vagy/vagy logikája lezárja a jelennel való kritikus, közös szembenézés esélyeit. Pedig épp ez az, amire itt és most szövetkeznünk kellene.

Mondhatnánk, hogy az időnek ez a fajta komplex irányultsága, pozícionáltsága csupán a fiktív elbeszélői technika sajátja s ezért nem lehet domináns a dokumentumfilm egészében. Paul Ricoeur „Narrative Time” című tanulmánya azonban nem csupán a szépirodalmi elbeszélésekre vonatkozik. Az idő három, egymást kölcsönösen artikuláló és működtető dimenziója (ami a kijelentések szükségszerű plurális, vagy Mikhail Bakhtinnal (2010) szólva, dialogikus struktúrájából adódóan, az egyes idődimenziókat is megsokszorozza) kiterjeszthető valamennyi elbeszélés fajtára, így a dokumentumfilmek elbeszélői logikájára is. Éppen Jack J. Halberstam (2005), az 1990-es USA-beli queer gyilkosságok feltárására, dokumentálására tett igyekezetet vizsgálva jut arra a felismerésre, hogy az archiválás sajátos (történelmet) teremtő gyakorlat, ami az ‘igaz’ (hiteles, adott nézőpontból értelmezett) és nem a ‘valódi’ (közvetlen, magánvaló, a pusztá megmutatás) igényével lép fel. Mint ilyen, nem nélkülözheti — véleményem szerint — a Ricoeur-i elbeszélés fogalom intertextuális, többszörös irányultságú időfelfogását.

Az a tény, hogy a film elkészítésének gondolata 2009-ben, azaz közvetlenül az *Eltitkolt évek* bemutatását követően születik meg, de csak 2015. elejére készül el, önmagában is sokat mond el a magyarországi társadalom — Kádár-korral szembeállított — ‘nyitottságáról’. Mi sem igazolja ezt az értelmezésemet jobban, mint a Takács filmet egy évvel megelőző, Császi Ádám rendezte első, nem csak meleg témájú (mint az elhíresült 2013-as, Orosz Dénes rendezte *Coming out*) de meleg nézőpontból elmondott nagyjátékfilm, a *Viharsarok* (2014 március), mely napjaink egy kis békés megyei városkájában játszódó megrendítő történet. A két, húszéves meleg férfi hőstét felemészítő vidék kietlen, rideg kortársvilága is arról győzött meg engem, hogy a rendező mindenképpen el kell készítse harmadik dokumentumfilmjét, ami a kirekesztés 21. századi gyakorlatainak lehetne ‘lenyomata’ (és nem kordokumentuma), ahol a sokféle nemű és szexualitású ember ‘együtt’, egymásra reflektálva mondhatná el a visszarendeződési kísérlet folyamatosan megélt történeteit — merészen élve a kreatív játékfilm többféle idősíkot egyberendező lehetőségével, átlépve a mechanikus és önmagunkat lefegyverző múlt/jelen generációk képzeletbeli kéttösségén.

*Barát Erzsébet  
Szegedi Tudományegyetem*

## Felhasznált irodalom

- Bakhtin, Mikhail. 2010. (Angolul először 1975) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Coming out*. 2013. Rend. Orosz Dénes. Megafilm. Hungaricom Kft.
- Eltitkolt évek*. 2009. Rend. Takács Mária. Civil Művek Közművelődési Egyesület.
- Halberstam, J. Jack. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- Meleg Férfiak, Hideg Diktatúrák*. 2015. Rend. Takács Mária. Éclipse Film Kft., Civil Művek.
- Ricoeur, Paul. 1980. „Narrative Time.” *Critical Inquiry* 7 (1): 169-190.
- Swindells, Julia. 1995. „Introduction.” In Julia Swindells (ed.) *The Uses of Autobiography*. London: Taylor & Francis, 1-12.

Tóth, Eszter Zsófia & Murai András. 2014. *Sex és Szocializmus, Avagy „hagyjuk a szexualitást a hanyatló nyugat ópiumának”?* Budapest: Libri Kiadó.

*Viharsarok*. 2014. Rend. Császi Ádám. Proton Cinema.