

ALABÁN PÉTER**Nők férfiak nélkül**

Társadalmi és nemi szerepek az 1970-es évek munkástársadalmában és a filmvászon*

DOI: <https://doi.org/10.56944/multunk.2023.1.4>**Bevezetés**

Az audiovizuális jellegű, sokrétűen felhasználható alkotások bevonása a társadalomtörténeti kutatásokba nem csupán az új típusú történeti forrásokra, hanem – különösen az 1970-es évek közepe – a társadalomtudományok és a filmművészet felértékelődésére, együttműködésére is felhívja a figyelmet. A készülő játék- és a dokumentumfilmek módszereinek egyesítése, a dokumentarista módszer művészeti és történeti fejlődésén belül elfoglalt helye, a szociológia és a szociográfia irányában mutatott érdeklődés, a hétköznapi világának megjelenítése különösképpen indokoltá tette ezeknek az alkotásoknak a felhasználását. A társadalom periférikus jelenségeinek rögzítését vállaló dokumentarista fotográfia mellett a dokumentum-játékfilmek sokszor a helyi közösségeket illetően mély emberismerettel ábrázolták a korabeli viszonyokat, egyes családok, emberi sorsok alakulását, helyzetét, ebből pedig nem maradtak ki az ipari munkások és a nők érzelmi gazdagsággal teli, rendezői érzékenységgel ábrázolt történetei sem.

A filmnek mint nem szokványos vizuális történeti forrásnak a felhasználása és társadalomtörténeti aspektusainak elemzése révén ebben a tanulmányban összetett módon szeretném bemutatni az egykori kohászváros, Ózd munkástársadalmát, azon belül pedig a nemek és a társas kapcsolatok szerepét, illetve azok társadalmi hátterét a Kádár-korszak időszakában. Céлом ko-

* Készült az MTA-BTK Lendület Munkaformák Kutatócsoport kutatásának keretében.

rántsem egy hagyományos filmtörténeti elemzés, sokkal inkább a filmek munkásábrázolásainak prezentálása és vizsgálata, s mindezek összevetése a lokális szinten végzett történeti elemzések eredményeivel. A módszertanilag is lényeges kérdések megjelennek a hetvenes évek filmjeit tárgyaló első blokkban, amely mintegy felvezeti, egyben elhelyezi a korszakolásban Mészáros Márta rendező – Ózd kapcsán kiemelt jelentőségű – *Kilenc hónap* című alkotását. Az emberi és tárgyi környezet, az ipari táj, az üzemi munkavégzés helyszíneinek, a helybeliek előtt jól ismert városrészek megjelenítése még hitelesebbé teszi a film mondanivalóját, amelyben különösképpen megragadhatók a szereplők által megtestesített munkások élethelyzete, képzettsége, egymáshoz való viszonyai, ebből következően a problémák, konfliktusok forrása és köre, a családjukban örökölt, generációkon átívelő mentalitás, gondolkodásmód, valamint a nemek közötti társascsaládi kapcsolatok alakulása. Különösen érdekes ebben a közegeben a nők helyzete, akiket fizikai munkásként látunk, és akik között akad olyan, akiben az érvényesülés, önállóság, valamint a feljebb jutás vágya elevenen él. A „nőkérdés” tematizálása helyett itt sokkal inkább a „sors és szerep” életutakat meghatározó állapotszerű kérdésköre, a társadalmi szféra és a magánélet került a fókuszba, amelyen keresztül az Ózdi Kohászati Üzemek évtizedeken keresztül megrendíthetetlenek és örökkévalónak hitt árnyékában élő munkásság valós élettörténetei is megismerhetők.

Egy-egy emlékezetes jelenet, szám szerint (ez is) kilenc, került kiválasztásra, amelyek a mindennapok sodrásában egymás mellé/után kerülő jelentős és jelentéktelen, törvényszerű és spontán, társadalmilag determinált és önmagában való életesemények filmkockái. Utóbbiak egyben társadalmi mozaikok is, amelyek szorosan kötődnek egy-egy, idővel részlegesen összefonódó életpályához, amelynek az acélkohók adták a keretét és a hátterét is. Ezek a filmes mozaikdarabkák utalnak a nők gyári (üzemi) munkavállalására,¹ a főnök-beosztott hierarchiában kibontakozó társas kapcsolat alakulására, az érintkezési-találkozási

¹ Debre Zsuzsa filmrendező *Elmúlt, oszt jól van* (University of Theatre and Film Arts Budapest, 2022) című dokumentumfilmjében olyan ózdi asszonyok jelennek meg, akik „férfiás”, nehéz fizikai munkát végeztek a gyárban, például

pontokra (üzem, üzemi étkező, munkáskolónia stb.), a presztízst jelentő otthonteremtés és a (saját) ház építése okozta konfliktusok forrására, a társadalmi háttérből fakadó különbségekre és az eltérő szemléletmódra, mentalitásra, a birtokolni vágyó, magas beosztású férfi – autonóm elképzelésekkel bíró – párját is irányítani akaró pozíciójára (ily módon leképezve a korabeli nemi szerepeket), a más-más közegből, eltérő származással rendelkező családok befolyásolására (ütközési gócpont), illetve a találkozási utak szétválására (szakítás). Az anyagi biztonságot felülmúló létbiztonság érzése mögött igen erőteljes a karrierépítésen is alapuló önálló egzisztencia vágya, amely szokatlannak tűnhet egy korabeli ózdi munkásnő karakterében. Az életmód kérdéskörén belüli *hétköznapi* és *tökéletes* ellentétpár diszharmoniója ugyanakkor fontos társadalomtörténeti szegmensek mentén tárul a nézők elé, így ez a mű jó választásnak tűnik az alábbi elemzéshez.

A megragadott vizuális példákon keresztül mutatom be tehát a filmet, részben a korabeli kritikákat, részben újabb filmelemzéseket is felhasználva. A cél itt is egyértelmű: dokumentarista hűséggel, a filmalkotást történeti forrásként használva körülírni a differenciált munkásrétegek egymáshoz való viszonyát, értékrendjét, a film forgatásakor közel legnagyobb létszámot foglalkoztató, az új és régi városi és jellemzően agrár eredetű falusi munkásság legnagyobb munkaerő-felszívó bázisát jelentő, társadalmi integrátorként funkcionáló gyár által teremtett helyi társadalom arculatát, egyenlőtlenségeit, az egyéni és kollektív életpályák lehetőségeit, a Kádár-korszak világát.

Film és munkástársadalom a „határtalan” hetvenes években

Miközben a vizuális társadalomábrázolás számára a történeti forrásként bevonható fényképek, szociofotók egy adott pillanatot, lezárt folyamatot a tér- és időbeliség egy választott szeletét, illetve mozzanatát rögzítik, addig a film, azon belül is a magyar

darukormányosok voltak. Arcukon és tekintetükön ott ül a nehéz múlt öröksége, míg életüket és sorsukat a később bezárt üzem szinte végigkísérte.

film új közvetítő eszközként szolgálja a történelmi múlt és a társadalmi változások audiovizuális feldolgozását, képes „a múltbeli eseményt, egy kor tárgyi közegét vagy gondolkodásmódjait közvetlenül, komplexen és mindeközben szuggesztíven [...] ábrázolni”.² Miképp a fotó sem csupán forrás, hanem módszertani eszköz, amely társadalmi felvételeken megjelenhet az alázat, az átélés, a szolidaritás, az érdeklődés, vagy éppen az egyenlőség-különbözőség kontrasztja,³ addig a film sokkal inkább kollektív folyamat. Szekfű András elemzése szerint „a fényképezési valóságtükrözés (rögzítés)” csupán a fizikai (látható) valóság aspektusát, a jelen egy pillanatát, az úgynevezett „vizuális felszint” örökítheti meg, míg a film – a fotók „kiterjesztéseképpen” – komplex alkotásként definiálható, amelyben – a dokumentum-, illetve a játékfilmek esetében más eszköztárral – a hitelességet a narrativitás is segíti a megértésben.⁴

A magyarországi filmtörténeti korszakolás szakaszai – nem véletlenül – főként a politikai változások függvényében alakultak. 1945 után a játékfilmek készítését inkább politikai, mintsem a korábban jellemzőbb technikai-gazdasági folyamatok határozták meg. A szigorúan kontrollált, a dokumentumfilmekkel együtt a propaganda szolgálatába állított játékfilm szocialista realizmusát közel egy évtizedes átmenetiség követette, számos egyéni művészi látásmóddal azonosítható stílusú filmalkotással. Ilyen előzményeket követően már nem véletlenül neveztek határvonalnak 1962–1963-at, amikor – a gyártási struktúra megváltoztatásával – a produceri filmmel szakító és a szerzői filmeket előtérbe helyező új hullám megjelent a filmművészetben, és a magyar film is érdemben megérkezett a nemzetközi porondra. A háttérben a „kádári alku” és kultúrpolitika, valamint az európai új hullámok

² BÖSZÖRMÉNYI-NAGY Orsolya: Film: produkció és recepció között. A Szerelem című film értelmezései. *Korall*, 2016/65. 36.

³ SZUHAY Péter: „Így lövünk mi”. A néprajzi fotó szerepe a társadalom megértése folyamatában. Értelmezési kísérlet a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye kapcsán. In: FEJÓS Zoltán (szerk.): *Fotó és muzeológia. Tanulmányok.* (Tabula könyvek 6.) Néprajzi Múzeum, Budapest, 2004. 59.

⁴ SZEKFŰ András: A dokumentumfilm „alapszerződése”, továbbgondolva. In: BUGLYA Sándor (szerk.): *100 magyar dokumentumfilm (1936–2013). Fejezetek a magyar dokumentarizmus történetéből.* MMM Kiadó, Budapest, 2022. 315–317.

hatása állt. A „depolitizáció és konszolidáció” időszakának részeként tűnt fel az, amit Hirsch József „kisvilági ethosznak” nevezett, amely egyfajta kiegyezést (egyben megbékélést) teremtett a diktatúra által is elfogadott kispolgári életszemlélettel.⁵ Utóbbi bemutatott képviselői elfogadottá válva tudták alakítani a közbeszédet és az emberi értékrendeket is.

Ebben az időszakban nagy jelentőséggel bírt az 1966-ban még csupán párt-, majd két évvel később állami határozattal bíró, az elnevezésére nézve is nem kis vitát kiváltó új gazdasági mechanizmusnak nevezett reformkezdeményezés hatása is. Az extenzív tartalékok kimerülésével a kádári konszolidáció intézkedései átmenetileg valóban megteremtették a rendszer stabilitását, ám az elért gazdasági növekedés korábbi fontos forrásai, tartalékai ezt követően kimerültek, külkereskedelmi mérlege is hullámszóvá vált, ami egyensúlytalansághoz vezetett. Leginkább az 1965 és 1975 közötti periódusban emelkedett a lakosság életszínvonala, habár a statisztikailag kimutatott, folyamatosan emelkedő reálbérek és a valóságos jövedelmek között mindvégig különbség volt tapasztalható. Valuch Tibor a háttérben érezhető társadalmi erőfeszítés jelentőségét a tényleges politikai célkitűzésekkel állítja szembe,⁶ miközben utóbbi az egyéni kezdeményezések és felelősséget gátló, túlzott kööttségek megszüntetésére törekedett. A szocialista piacgazdaság megteremtését mint az új gazdaságpolitika alapvető célját a reform végül nem érte el, az 1970-es évek elejére lefékeződött (1972 végére le is állították), az életkörülményekben történt pozitív változások felfelé ívelő szakasza 1975 után megtört, ami nyomon követhető a reáljövedelem alakulásán túl az árak emelkedésében is. A fennálló kapitalista hatalmi rendszerek elleni 1968-as nyugati mozgalomhullám elapadása, még inkább a prágai tavasz elfojtása, a reformszemléletben megbújó bizakodás, majd végül a reformok belső ellentmondásokra

⁵ HIRSCH József: A kisvilág ethosza. A hatvanas évek magyar vigjátékai. *Metropolis*, 2014/3. Forrás: <https://metropolis.org.hu/a-kisvilag-ethosza-1> (Letöltve: 2023. 03. 18.)

⁶ VALUCH Tibor: *Magyar hétköznapiak. Fejezetek a mindennapi élet történetéből a második világháborútól az ezredfordulóig*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2013. 33.

és a világpolitikai helyzetre egyaránt visszavezethető kudarca a szocializmus megreformálásában hívők lehangoló kiábránduláshoz, egyben a hazai filmgyártás hetvenes évek korszakába átvezető átmeneti időszak után az új irányzatot jelentő – a társadalmi-politikai témák és problémák megoldására választ kereső esztétizmus mellett megjelenő – dokumentarizmushoz vezetett.⁷

Az 1960-as és az 1970-es évek fordulóján – a politikai szerepvállalás és a történelmi analízis filmes periódusának⁸ megszakadásával – bekövetkezett, a kultúrpolitikai légkört is érintő változások következtében a filmgyártás elkötelezetten a társadalmi jelenségek feltérképezését vállalta magára az úgynevezett „határtalan hetvenes években”.⁹ Elsődlegesen a dokumentumfilmekben volt tetten érhető az a tendencia, amely a figyelmet a társadalmi valóság film révén történő megismerése felé fordította, s amelyben „az egyes emberek élethelyzeteinek, illetve a társadalmi jelenségeknek a filmes ábrázolása kiegészült a társadalomtudományi-szociológiai módszertan filmkészítésben történő alkalmazásának igényével”,¹⁰ Meghatározó volt ebben az összesen kilenc fő (öt rendező-operatőr és négy író) által kiadott *Szociológiai filmcsoportot!* (1969) címmel megjelentetett kiadvány, illetve az 1959-ben alakult és működő Balázs Béla Stúdió (BBS) egyes alkotóinak munkássága. „A szociológiai gondolkodás bevitele a dokumentumfilmek látásmódjába”, avagy a társadalmi lét és az ország különböző területi egységeinek felmérése a tudományág leíró struktúrájának a film követelményeihez igazodó kialakítása egyértelmű irányvonalat tűzött ki célul, miközben a BBS kezdeti lírai és személyes hangvétellű filmjein túl Sára Sándor vagy Gaál István munkáit követően – a következő nemzedék (Dárday István, Elek Judit, Gazdag Gyula, Schiffer Pál,

⁷ GELENCSEŔ Gábor: *Magyar film 1.0.* Holnap Kiadó, Budapest, 2017. 137.

⁸ A példák között említhető a Fábri Zoltán által rendezett *Húsz óra* című film (1965), amely Sánta Ferenc regénye alapján készült. A Rákosi-érán túl 1956-ról is beszélő alkotás érdekessége a kötelezően előírt „ellenforradalom” kifejezés használatának kerülése.

⁹ GELENCSEŔ Gábor: *Magyar film 1.0.* I. m. 157–184.

¹⁰ BERTA János: Valóság tűzön-vízen át. Megismerési módszerek és filmkészítői attitűdök az 1970-es évek magyar dokumentumfilmjében. *Korall*, 2016/65. 90.

Szomjas György) filmjeivel – már a dokumentarista kísérletek váltak meghatározóvá. A hétköznapiakat idéző témáikban a magánszféra, a kispolgári és munkásmilió belülről történő megjelenítése került fókuszba, „hol nosztalgiaival, hol szeretetteljes iróniával, hol drámaian” ábrázolva.¹¹

A szociofotóhoz hasonló valóságábrázolást célul kitűző magyar dokumentarizmus és a „társadalmi forgalmazással” terjeszteni kívánt filmes szociográfia korántsem azt a képet festette le a „gulyáskommunizmusról”, mint amit vártak tőle. Ember Judit *Meddig él az ember?* című filmjének (1967) főhőse nyugdíjba vonult gyári munkásként szembesül a feleslegesség, a haszon nélküli lét érzésével, az aktív életének végét jelentő lassú elmúlás gondolatával. A Ragályi Elemérrrel közösen készített kétrészes dokumentumfilm az ipari munkásság legégetőbb gondjait és nehézségeit „nem társadalmi jelenségként, hanem a hétköznapi emberek fajsúlyos magánéleti problémáiként”, avagy a társadalmi helyzetükből, státuszukból fakadó konfliktusokkal ábrázolja, megkérdőjelezve a rendszer egyik alapfeltevését, a munkásokért létezés hamis narratíváját.¹² A rendező későbbi művei, így az *Istenmezején* (1974) és *Egyszerű történet* (1976) két életutat, két sorsot nyomon követve az egyéni drámák mögötti társadalmi hátteret feltárva térnek ki a Kádár-korszak vidéki Magyarországon szinte teljesen kilátástalan női perspektívákra, érvényesülési lehetőségekre a merev és minden téren determinált, a helyi társadalom, a család és a környezet által meghatározott szokásjogra.¹³ A „mikroszociográfiaként” is jellemzett alkotások – egy északmagyarországi egykori bányászfalu közegét választva – szintén a „legvidámabb barakk” országának álarc mögé bújtatott létkérdéseivel, ezen belül a nők szabad akaratát korlátozó elnyomással,

¹¹ FAZEKAS Eszter: A magyar film fő tendenciái (1945–1979). *Filmkultúra Online*, 1999.

Forrás: <https://www.filmkultura.hu/regi/1999/articles/essays/fazek.hu.html> (Letöltve: 2022. 08. 18.)

¹² SOÓS Tamás: Ember Judit: *Meddig él az ember* (1967). In: BUGLYA Sándor (szerk.): I. m. 210.

¹³ RUDOLF Dániel: *Elek Judit: Egyszerű történet* (1976). In: BUGLYA Sándor (szerk.): I. m. 218.

több generációt érintően pedig a beletörődés állapotába süllyedt tengődő „kényszerlét” helyzetével foglalkoznak.

A kulturális irányítás tartott is az ilyen dokumentumfilmekről, s nem véletlenül kért előzetes forgatókönyvet minden játék- és dokumentumfilm esetében. Ennek ellenére előfordult, hogy egyes alkotások betiltásra kerültek, mint a 2022-ben elhunyt Gyarmathy Livia *Kilencedik emelet* című műve (1977), amely egy városi munkáscsalád életét kísérte nyomon, s festett nem éppen idilli – a hivatalos elvárásoktól távol álló – képet erről a társadalmi rétegről, annak életkörülményeiről.¹⁴ A gyakran megoldhatatlannak tűnő családi konfliktusok, az ezzel összefüggésben tönkrement életek bemutatása mély gyökerekhez nyúlik vissza. A valóságban is „létező” családot elhagyó apa miatt a kamasz fiú lelkiileg tönkremegy, rászokik a „ragasztózásra”, majd – a munkahelyén és otthonában egyaránt túlterhelt édesanyjától is elidegenedve – a szipuzás egészségre káros hatására egyre összeférhetetlenebbé és motiválatlanabbá válik. Eközben a munkahelyén és otthonában egyaránt túlterhelt asszony az ideg-összeroppanás határára kerül. A film valós eseményeket rögzít, valódi szereplőket felvonultatva ábrázolja a társadalom hasznos tagjává válni kívánó nő egzisztenciális leépülését, prezentálja a megromlott társas kapcsolatokat, a Kádárkorszak második felére különösen jellemző devianciák terjedését, miközben szól a munka világának mindennapi nehézségeiről, az éjszakai gyári munka során fizikailag és lelkiileg is felörlődő ember küzdelmeinek buktatóiról. Az alkotás csak azt követően kerülhetett bemutatásra Magyarországon, hogy 1978-ban nagydíjat nyert az Oberhauseni Nemzetközi Rövidfilm Fesztiválon, egyben alapul szolgált a rendezőnő következő dokumentumfilmjéhez, az 1979-ben készült *Minden szerdánhoz*.

A Kossuth- és Balázs Béla-díjas magyar filmrendező néhány évvel korábbi, *Álljon meg a menet...* című játékfilmjéhez, illetve a hetvenes évek más, hasonló alkotásaihoz kapcsolódóan magyarázó erejű lehet az alábbi kritikai megjegyzés a groteszk téma lépcsőzetes feldolgozásához, egyben az 1973-ban készült

¹⁴ KELECSÉNYI László: Gyarmathy Livia: *Kilencedik emelet* (1977). In: BUGLYA Sándor (szerk.): I. m. 222.

film sajátosságaihoz: „első lépésként a valósághoz fordulás és annak dokumentumfilmben való rögzítése, majd második lépésként a valóság művészi visszatükrözése egy – komikumot és lírát egyaránt tartalmazó – játékfilmen keresztül”.¹⁵ A benne feltűnő munkásvilág társadalmi helyzetének analízise, az emberek közvetlen viszonyának elemzése során Gyarmathy az egyéni és társas kapcsolatok mechanikussá, egydimenzióssá válása ellen szólal fel. A film előzményét jelentő *Ismeri a szandi mandit?* (1969) még – a munkásrétegek szereplőit felvonultatva – ember és ipar kapcsolatáról szól; arról, hogy miképp határozza meg a munka tartalma az emberek életét. A négy évvel későbbi forgatás cselekménye két szálon fut: az elején két fiatal szerelme, egyben ugyanakkor ebből (is) adódóan – három nemzedéket érintve – két család konfliktusa jelenik meg, ez azonban a társadalmi változásokkal függ össze, lényege pedig „az életmód szerinti rétegződés”.

A fentiekben említett művek különféle dokumentumfilmes módszerekkel készültek, s részben új technikák, kifejezőeszközök és stílusok adaptálása figyelhető meg. A nemzetközi színterről némi késéssel részlegesen átvett, a „résztvevő” pozíciót betöltő kamerával a valóság spontán feltárását célzó francia filmművészeti irányzat, a *cinéma vérité* mellett az amerikai *cinéma direct* irányvonal „megfigyelő filmjei”, továbbá a csehszlovák új hullám és szatirikus dokumentumfilmek korszaka a magyar filmgyártásban is éreztette hatását. Eltérő törekvések, közös metszéspontok és gyakorlatiasság jellemzi őket. A *cinéma vérité*¹⁶ elkötelezte magát egy paradoxon, a „mesterséges körülmények között felszínre hozható rejtett igazság” mellett. Az eredetileg francia etnográfusok által, az alanyaik kamera előtt tettekre ösztönzésének „provokatív és megfigyelő” módszere, illetve a *direct cinema* „intervenciós”, azaz a

¹⁵ SÜMEGI Anikó: Kapcsolatok és összefüggések. Fábíán László könyve Gyarmathy Livia filmjeiről. *Filmkultúra*, 1982/4. 97.

¹⁶ A *Cu/direct technique* kezdetét 1959-hez kötik. Ennek keretében a filmkészítők célja és megközelítése a belső felfedezés és feltárás. Habár az objektivitás kritériumát fenntartják, az alkotók és a filmben szereplő alanyok között bizalmi kapcsolat jött létre: „Érezhető volt, hogy a kamera jelenlétét az alanyok hamar magától értetődőnek vették – többnyire figyelmen kívül hagyták, néha teljesen elfelejtették.” Betsy A. McLANE: *A New History of Documentary Film*. Second Edition. Continuum International Publishing Group, New York, 2012. 229.

megfigyelésen túl *beavatkozó* jellege a kamerák előtt látható mindennapi élet prezentációja, amely azonban meghagyja az *igazság* mérlegelésének dilemmáját: „Az igazság ebben a kontextusban a viselkedésváltozás kérdésétől függ, pontosabban attól, hogy a viselkedés milyen mértékben változik meg a kamera jelenlétében.”¹⁷ Az egyes társadalmi csoportok, illetve az alkotások szereplőinek megannyi megélt és tapasztalt problémájának „átadása” felveti a fentiekben említett, a valóságot „visszaadó” viselkedésformákból eredő objektivitás és hitelesség kérdését. Ezért sem véletlen a műfaj egyik sajátos megfogalmazású definíciója, miszerint a dokumentumfilm „mindig relációs vagy összehasonlító”.¹⁸

A gyakori témaként felbukkanó mélyszegénység és lélektani értelemben vett sivárság ugyanakkor nemcsak a dokumentumfilmekre, hanem az 1970-es évek játékfilmjeire is jellemző volt.¹⁹ A *Filmkultúra* 1976-ban óvatosan fogalmazott ezzel kapcsolatosan: „A kritikai attitűd normális társadalmi körülmények között nem lehet sem cél, sem tiltott gyümölcs. [...] a szocializmus is belső (nem antagonisztikus) ellentmondások keletkezése és leküzdése útján fejlődik.”²⁰ Dárday István rendező szavaival „a struktúra által garantált szabadság illúziójában” született alkotások – a társadalmi környezet által kijelölt kényszerpályán – a kultúra és a kulturális élet lenyomatát is leképezik egyben, megjelenített életképeik a vidéki Magyarország megannyi árnyoldalát tárják fel azok félreértelmezhetetlen valóságában. A legfőbb társadalmi kérdések Gelencsér Gábor értelmezése szerint „a korszak legáltalánosabb tematikája a társadalom különféle szintjein elhelyezkedő emberek közérzetrajza lesz, amelyet legtöbbször egy személyes válság [...] mozdít ki korábbi állapotából, majd helyez vissza ugyanabba a szituációba, kifejezve ezzel a közérzet – immár társadalmi érvényű – mibenlétét: nincs mód

¹⁷ Keith BEATTIE: *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. Palgrave Macmillan, New York, 2004. 83–84.

DOI: <https://doi.org/10.1007/978-0-230-62803-8>

¹⁸ Bill NICHOLS: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis, 2001. 20.

¹⁹ GELENCSÉR Gábor: *Magyar film 1.0*. I. m. 161.

²⁰ FÜLEKI József: Dokumentumfilm a moziban és a tv-ben. *Filmkultúra*, 1976/5. 39.

a változ(tat)ásra”, ezzel is nehezítve a döntést a „sírjak vagy nevessek” dilemmában.²¹ A közéleti témák újabb darabjaként említhető meg Gazdag Gyula *A sípoló macskakője* (1972), amely egy gecsópusztai építőtáborban „modellezi a »szocialista gazdaság«, az érdemi tartalom nélküli rendszer működésképtelenségét”.²²

1974 után, részben a Balázs Béla Stúdió teremtette alapokon, a tárgyyszerű bemutatásra törekvő dokumentarista irányvonal már a játékfilmekben is feltűnik. Az évtized elején a dokumentum-, illetve játékfilmkészítés módszereinek sajátos ötvözésével próbálkozó Budapesti Iskola szociografikus igényű, a hétköznapi embert középpontba állító dokumentarista alkotásai, a fikciós dokumentumfilmek műfajaként, sajátosan magyar irányzatot képviseltek. Nyitányát – a későbbi Társulás Stúdiót mint különálló szellemi műhelyt 1981-ben megalapító – Dárday István Szalai Györgyivel közös *Jutalomutazás* című filmje jelentette, amely valódi színészek nélküli, a nyelv és a gesztusok szintjén igazán hiteles emberi megnyilvánulások révén már a szocializmus lassú bomlását feltáró válságfilmek közé is besorolható volt. A dokumentarizmus megannyi elemének áttemelésével a hagyományosnak mondható játékfilm új, posztmodern stílusmegoldásokkal bővült, amely cseh filmek alapötleteit is átvette. Az 1970-es évek magyar filmje görcső alá került egyes korabeli művészeti, illetve szakfolyóiratokban is, amelyek az évtized elején a társadalmi szerepvállalástól elforduló esztétizmussal szemben a dekád második felében kibontakozó, a társadalmi folyamatokat szociológiai igénnyel vizsgáló dokumentarizmust tartották a korábbi időszak pozitív folytatásának.

A munkásfilmekben felbukkanó munkáshősök jelleme, egyénisége többször átalakult: az 1940-es évek legvégén még az egységes és belső konfliktusoktól mentes személyiségek „osztályfensőbbiséget szimbolizáló főszereplők”, az 1960-as években ellenben már „a szociális és mentális egyenlőtlenségek kendőzetlen hírnökei”, majd a következő tíz év végére szociális feszültségekkel teli, „az újraformálódó réteggülönbségekből” adódó

²¹ GELENCSÉR Gábor: Szociális kisrealizmus. Dokumentarista stilizáció a hetvenes évek magyar filmjében. *Iskolakultúra*, 2001/3. 51.

²² GELENCSÉR Gábor: *Magyar film 1.0.* I. m. 172.

keserűség, düh, kilátástalanság képviselői voltak, mindezzel kifejezve a munkaerő- és lakáshelyzetet, az oktatásügy, illetve az oktatásban újratermelődő egyenlőtlenségek visszasságait, az erősödő társadalmi egyenlőtlenségeket, a „mobilitási és elhelyezkedési perspektívátalanság” állapotát, a munka rendszerén belüli fölöslegesség érzését, amelyek „mögött azonban még mindig az uralkodó osztályerő tűnik meghatározó funkcióval birni”.²³ A. Gergely András utóbbi felvetése utalni próbál arra a sajátos kontrasztra is, amely az állampárt osztálytudatos identitásnevelése (vagy inkább csupán abbéli, ezt megjeleníteni, propagálni kívánó filmalkotói szándéka), illetve a proletárlétből kiábrándult munkástömegek érdeklődése között húzódott. Úgy tűnik, a hosszabb ideig hősként kezelt és beállított szerepek és karakterek idegenné váltak, sőt a későbbiekben ironia tárgyát képezték.

Bacsó Péter munkástrilógiája (*Kitörés* – 1971, *Jelenidő* – 1972, *Harmadik nekifutás* – 1973), Gábor Pál *Horizontja* és Kovács András *Stafétája* (1971) mellett Mészáros Márta első alkotásai is még ide, a hitelesítő dokumentarista „módon” elkészített játékfilmek közé sorolhatók, az objektív, rendezetlenül tárgyilagos valóság képzetét keltve a nézőkben.²⁴ Nem meglepő módon utóbbiak előzményét a női sorsokat ábrázoló, részben textilüzemben forgatott dokumentum- és játékfilmek jelentették: így a szövőgyárak, munkásszállók vidékét dokumentarista módszerrel feltérképező (Kovács Kati énekesnőt is szerepeltető) 1968-as játékfilm, az *Eltávozott nap*, a dolgozó munkásasszonyok élethelyzetét, elképzeléseit, lehetőségeit bemutató dokumentumfilm, *A lőrinci fonóban* (1972), valamint egy intézetben nevelkedett fiatal szövönőt, illetve a munkából értelmiségivé avanzsált szülők által befolyásolt fiatal pár kapcsolatának konfliktusait bemutató *Szabad lélegzet* (1973). A valóság dokumentarista szemléletmódja a magánszféra és a társadalomban érezhető feszültség forrásainak sajátos illusztrálását adta, amely hozzájárult az egyes, középpontba állított folyamatok figyelemfelkeltő szemléltetéséhez és megértéshez.

²³ A. GERGELY András: Munkáshős – munkásfilm – munkásantropológia. Avagy a „hős” mítosza és hőspolitikai, víziók a kollektív emlékezet testcseleiből. *Replika*, 2012/3. 98.

²⁴ GELENCSÉR Gábor: *Magyar film 1.0.* I. m. 171.



1. kép. Filmplakátok az 1960–1970-es évekből

Forrás: filmarchiv.hu

„Kilenc hónap”. A nemek és társas kapcsolatok szerepe az Ózdi Kohászati Üzemek árnyékában és a filmvásznon

„Miért használsz úgy, mint egy állatot? Én nem vagyok neked semmi, csak olyan vagyok, mint egy állat” – teszi fel a kérdést elszakított hálóingében Kovács Juli Bodnár Jánosnak, Mészáros Márta *Kilenc hónap* című 88 perces játékfilmjének²⁵ 36. percében. Egy munkásnő a „munkások államának” egyik nagyüzemében, akinek a személyiségét, élettörténetét, ugyanakkor egy szerelmi válságba „szótt” világnézeti szembenállását is bemutató filmnek az Ózdon forgatott gyári képsorai dokumentatív mozzanatok rögzítésével válnak igazán értékessé. A két főszereplő, Monori Lili (Kovács Juli) és a lengyel, egy évig a valós életben bányában is dolgozó Jan Nowicki (Bodnár János) találkozása ütközteti ezt a két szubjektív „világrendet” az ózdi gyárban. Az egyik „a régi ideál már kissé megkopott modellje, amely azt diktálja, hogy a sors mindenkinek tartogatja a párját” (János), a másik „a mai fiatalok ideálja: a sors nem tartogat semmit, mindenkinek magának kell kialakítani azt a párkapcsolatot, amely biztosítja számára az önkifejtésnek és az örömmnek az optimumát. Ez bizony megértést, türelmet kíván, rá kell találni a másik érzelmi hullámhosszára, s így kell érelni a kapcsola-

²⁵ Mészáros Márta (rend.): *Kilenc hónap*. Hunnia Stúdió, 1976.

tot a kölcsönös megértésig” (Juli).²⁶ A munkástársadalomban bemutatott nemi szerepek és a társas kapcsolatok alakulását, az ezeket formáló megmerevedett előítéletek és társadalmi viszonyok közé ágyazott módon – a női emancipáció kérdéskörét feszegetve – ábrázolja az alkotás, amely – bár a bemutatásakor Magyarországon inkább váltott ki felháborodást, mintsem siker lett volna – a fiatal Monori Lili számára a legjobb női alakítás díját jelentette – nem kis meglepetésre – Teheránban, Cannes-ban pedig megkapta a Filmkritikusok Nemzetközi Szövetségének rangos FIPRESCI-díját is. A film végén, a vajúdó nő jelenete a szülés fontosságát hangsúlyozza, amelynek bemutatása az egész világon a női egyenjogúsági törekvések fontos eseményévé vált, ennek jelentőségét pedig még az arab világban is elismerték.

Az 1970 és 1979 között Magyarországon gyártott 199 hosszú játékfilmjéből 25 volt olyan mű, amelynek női hőseit sorsukat aktívan alakítani képes egyéniségeknek tekinthetjük, s akik során keresztül a magyar társadalom ellentmondásaira, problémáira, konzervatív értékeire ismerhetünk rá. Ezeknek a nőknek a jellemvonásait tekintve az alkotások főszereplőit olyan karakterelemekkel ruházták fel, mint az életcélként kitűzött rendezett polgári lét („oldalbordaszerep”), az egyenrangúság hiánya otthon és az önkiteljesedés vágya, autonómia a munkahelyen, harc az elismerésért, illetve a normaalakító autonómia és integritás.²⁷

A *Kilenc hónap* cselekményét a *Világ Ifjúsága* nemzetközi ifjúsági magazin 1976/11. számának 40. oldalán 9 pontban foglalták össze, amelyek – több helyen összevonva idézett – közlése mellett, a korabeli kritikákat is szemlélve, a film elemzésére, azon keresztül pedig a helyi munkástársadalom-kép megrajzolására teszünk kísérletet:

1. „A frissen csapolt vas izzón, sisteregve ömlik az öntőformába. Ezernyi csillag pattan szerteszét. Az azbesztruhás emberek sietve takarják el szemüket a vakító fényesség elől. A gyárudvaron rozsdás vasakat és a megrakott targoncákat kerülgetve egy lány

²⁶ MEREI Ferenc: Az élet minősége. Mészáros Márta: *Kilenc hónap. Filmkultúra*, 1976/5. 7–8.

²⁷ SZILÁGYI Erzsébet: Nők a 70-es és a 80-as évtized néhány magyar filmjében. *Filmkultúra*, 1985/8. 27.

jön, Kovács Juli. Munkát kér a gyárban [...] a hőálló üzemrészben kap helyet. Az agyagcsövek, amelyeket nyolc órán keresztül az öntőgéptől az égetőkemencéig kell cipelni, nehezek. Az albérleti szoba, ahol lakik, barátságtalan.”

A Kádár-korszakban a munkásnő alakja, a Rákosi-éra ábrázolásain megjelenő, női és családi szerepében láthatóan leértékelődött és a férfival egyenrangú „élmunkás” traktorosnőinek, vagy a *Nők Lapja* mérnök-nőportréinak szimbólumaihoz²⁸ képest jelentősen megváltozott. 1960-ra a munkás- és alkalmazott nők száma jelentősen, mintegy 60%-kal haladta meg a második világháború előtti periódust, a kereső nők aránya pedig ezzel párhuzamosan emelkedett; a munkásság és az alkalmazotti népességen belül felének volt kereső foglalkozása.²⁹ A fizikai dolgozók között – mint a filmben is láthatjuk – maradtak nők természetesen, ám a munkateljesítményük helyett inkább a családi problémák megoldásában helytálló, gyermeket nevelő nők erőfeszítéseire helyeződött a hangsúly, a főként férfiak által űzött foglalkozásokban – a testi erőt vagy a gondolkodást nézve – „kuriózumként”, a másik nemmel nem egyenrangúként beszéltek róluk.³⁰ A nők önmegvalósítását ígérő, munkára való ösztönzése nem szorult háttérbe, de a korabeli narratívák – különösen az 1967-ben, részben a munkaerő-felesleg problémájának kezelése, részben a romló demográfiai mutatók miatt bevezetett gyermekgondozási segélyt (gyes) követően – nagyobb figyelmet szenteltek a nők családban és háztartásban betöltött szerepének erősítésére, annak kommunikálására. Három közegben értelmezhetjük mindezt: az otthon–család–munkahely vonatkozásában ez a hármasság a filmben is nyomon követhető. A nemi szerepek megítélése ismét változott tehát: a gyermekvállalás és az anyaság fontosságának

²⁸ FARKAS Gyöngyi: „Gyertek lányok traktorra!” Egy erőltetett női szerep: a traktorista lány. In: LÁCZAY Magdolna (szerk.): *Nők és férfiak... avagy a nemek története*. (Rendi társadalom – polgári társadalom 16.) Nyíregyházi Főiskola Gazdaságtudományi Kar, Nyíregyháza, 2003. 355–367.

²⁹ MÓD Aladárné: A nők helyzete a munkahelyen és otthon. *Statisztikai Szemle*, 1962/8–9. 799.

³⁰ TÓTH Eszter Zsófia: *Kádár leányai. Nők a szocialista időszakban*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010. 69–70.

elvi szintű hangsúlyozása mellett pozitív, azt ösztönző szociális intézkedések is történtek.



2. kép. Kovács Juli (Monori Lili) a darukormányos fülkéjéből ismerkedik a gyárral. Ózd, 1976.

Forrás: Benedek Miklós: Új magyar film forgatásán. I. m. 11.

A *Kilenc hónap* nyitó jelenetében, a tűzálló téglagyár csarnokain belül „feszülő izmú munkások lapátolják vastalicskába az olajosán csillogó, nehéz, szürkés samotthalmokat. Az egyik csarnok második emeletén új munkásnőt tanítanak be. A samottcső megállíthatatlanul kigyózik az egyik gépből. Az új munkatárs – fiatal, törekeny nő hosszú köpenyben – átvész a gépkezelőtől egy tizkilós csúszós csódarabot, meginog alatta, majd bizonytalan léptekkel átcipeli a hét-nyolc méterre álló polchoz. Mire a helyére kerül az öntőminta, bizony megütődik az alja. A törekeny nő nyolcszor, tízszer teszi meg a nehéz utat, míg valaki megállást parancsol”.³¹ Kovács Juli azonban nem ilyen törekeny. A Debreceni Ruhagyár ózdi telephelye 1961-ben nyitotta meg kapuit, töme-

³¹ BENEDEK Miklós: Új magyar film forgatásán. „Témám ismét a magányos nő”. *Film Színház Muzsika*, 1976/3. 10.

gesen lehetővé téve a nők könnyűipari munkavállalását, ám a film főszereplője mégsem ott jelentkezik munkáért, ezzel is kifejezve alakjának és személyiségének magabiztosan kemény voltát. Mindeközben a kohászati üzem belső terei – a csarnok és a gyártósorok ipari közege – háttér-, ugyanakkor mégis főszínteret formáznak: „[a]z egész film felett ott uralkodik és terpeszkedik a gyár, mintegy aláhúzva az ember másodrendűségét a gép, az óriási acélszörnyek emberevő fontossága mellett”.³²

A Kende János operatőr által megjelenített képi világ, a gyár belső részeit és a várost (például feltűnik a Velence-telep, a Kék Acél étterem) bemutató képsorokkal, az ipari környezet, illetve ebben a „csapolás tűzvörös csodája”, a rozsdás tonnákat emelgető daruk alatt az irodába belépő lány és az üzemvezető (üzem-mérnök) első találkozása a tűzállótégla-gyártó részlegében – lényegében már az első beszélgetés pillanataitól kezdve – sejteti a nézők előtt a folytatást. A lány kíváncsi tekintetű, nyugodt, szép vonású, fegyelmezett magatartású, mégis durcás, pufók arcú, akinek – egy nős egyetemi adjunktustól – már van egy ötéves kisfia, közben levelező tagozaton felsőfokú agrármérnöki tanulmányokat folytat. Munkát épp a mérnök részlegében kínálnak neki, ahol Bodnár a kék köpenyében, a gépóriások közé vezet korántsem könnyű feladatait sorolva. Juli álláspontja a munkavállalással összefüggésben későbbi kutatásokkal alátámasztott vélemény: „A munkavállalás a legjobb módja annak, hogy egy nő független legyen.” Tóth Olga későbbi, az 1990-es évek első felében végzett vizsgálatai szerint, 1994-ben a 8 osztály vagy az alatti (48%), illetve az egyetemi végzettségű nők (52%) körében (előző kategóriában a férfiak esetében [47%] is), életkor alapján pedig az idősebb korosztályokba tartozók fogadták el leginkább ezt a nézetet.³³ A főszereplő jellemének egyik legfőbb vonása ez: önállóságát végig őrzi, és anyaként is határozottan kitart emellett.

³² APOR Péter: Kilenc hónap. *Hídfo – Hungarian week*, 1976/176–177. 2.

³³ TÓTH Olga: Attitűdváltozások a női munkavállalás megítélésében. *Szociológiai Szemle*, 1995/1. 71–86.

2–3. „Bodnár János (Jan Nowicki³⁴) mérnök, üzemvezető. Szerelmes lesz Juliba, és már az első találkozás alkalmával megkéri a kezét. – Tíz éve várok rád – mondja –, már a gyűrűket is megvettem. / Juli ezek után kerüli a találkozást. Jó barátságról beszél a fiúnak, és megkéri, hogy házasságról többet ne essen szó. Aztán, egyszer, egy szótlan hegyi séta után mégis felmegy a fiúhoz. De nemsokára váratlanul elrohan. – Várnak – mondja.”

Főnöke azonnal Juli után veti magát, és mindent elkövet, hogy a lány merev és kezdeti egyértelműen elutasító zárkózottságát áttörje. A nő nemet mond, de később mégis összejön a kitartóan udvarló férfival. Először az idősebb ózdiak számára jól ismert Kék Acélban találkoznak, amely 1958-tól működött Ózdon, a Bajcsy-Zsilinszky úton. Csakhamar kiderül a tanyáról származó, házasságon kívül született gyereket titkoló, sőt a nevelését a mamára bízó lányanya, illetve a félig városi, félig falusi Bodnár eltérő elképzelése a párkapcsolatról: „Két megcsontosodott jellem és szilárd értékrend találkozása az ő kapcsolatuk. Juli meg akarja őrizni, vállalni akarja addigi énjét; függetlenséget, a személyiség szabadságát követelné a házasságtól. Jancsi viszont [...] szívós csökönyösséggel építi boldognak álmodott jövőjét. Szereti a munkáját, örömet talál benne. Juliban azt a partnert kívánná megtalálni, aki részévé válhat annak a fogalomnak, amit számára az otthon jelent.”³⁵ Bodnár nem egyenrangú társat keres tehát, birtokolni akar, más szokásrenddel bír, de legalább annyira szilárd elhatározású, mint ő maga. A hagyományos családmodell híveként stabil egzisztenciát, anyagi hátteret ígér. A nő azonban kitart anyagi függetlensége mellett, és – ennek megfelelően – „a maga felvilágosultabb gondolkodásával, célratörő életével ellentéte lesz az ugyancsak munkásszarmazású, munkásként tanult és diplomázott üzemvezetőnek és családjának. A kispolgári keretek között élő, gondolkodó, bár tősgyökeres gyári munkáscsalád képviselte maradibb gondolkodásnak.”³⁶

³⁴ A 2022 decemberében elhunyt lengyel színész (korábban a krakkói Teatr Stary tagja) 1967 és 2008 között a rendező Mészáros Márta második férje volt.

³⁵ BALOGH Tibor: Mészáros Márta filmjei. *Vigilia*, 1978/4. 280.

³⁶ BENEDEK Miklós: Munkássorsok, munkáshősök. *Napjaink*, 1976/12. 11.

Kovács Juli alakjában a kiszolgáltatottság és a hazugság ellen lázadó, az önmegvalósítást kereső nő jelenik meg, akit nem vonz a bezárt hitvesi szerep, sokkal inkább az önállóság. Ennek érdekében és az önfenntartásra törekedve nehéz fizikai munkára jelentkezik, mellette tanul, olvas és egyetemre jár, végül megszerzi agrármérnöki diplomáját is. Ahogy a saját korában született jellemzés folytatásában olvasható: „a ma, vagy még inkább a holnap munkáslánya, asszonya, aki szeretetre, társra vágyik, ám önálló ember is akar lenni, s nem eltartott társ. Az üzemvezető, Bodnár János és családja viszont azt a nem kisszámú munkásembert jelzi, aki lakás- és életkörülményeiben már a máát elfogadja, sőt a holnapot sürgeti, de a magányos nő, a női egyenjogúság megítélésében még nem kevés visszahúzó erőt is képvisel.”³⁷

Juli személyiségét már a film saját korában is összevetették a rendező egy évvel korábbi, *Örökbefogadás* című, szintén dokumentarista alkotásával, melynek ugyancsak munkásnő főhőse, Kata (Berek Kati) a társadalmi elvárásokkal nem törődve, saját kezébe veszi a sorsát. Az adott társadalmi létállapot vizuális megjelenítése ugyanakkor több korabeli vélemény alapján is kérdéses: miközben a magányos nő helyzetére, szerepére, konfliktusaira korának társadalmában „az anyaság és a női önmegvalósítás problémáit, a családi élet, a férfi-zsarnokság, a szexuális kiszolgáltatottság mindennapos, fájó megaláztatásait” megjelenítve hívja fel a figyelmet, nem ad hiteles választ arra a sokakat foglalkoztató égető kérdésre, hogy „miként tudja megteremteni anyagi, erkölcsi, emberi függetlenségét ahhoz, hogy a napi robot mellett megőrizze hivatástudatát, önmegvalósítási ábrándjait”.³⁸ A szubjektivitás autonómiája – mint azt a későbbiekben láthatjuk – egyértelműen felrúgja a társadalmi elvárásokat és normákat, mindez pedig fontos tényezője lesz az események alakulásának.

4. „János meglesi a lányt. Egy kis tanyán boldogan, önfeledten játszik ötéves kisláival. János bánatában, hogy Julinak gyereke van, eltűnik. A lány másnap hiába keresi, sem a városban, sem az épülő új házban nem találja.”

³⁷ Uo.

³⁸ GANTNER Ilona: A hét filmjei. Kilenc hónap. *Népszava*, 1976. november 25.

A lányanyaság kérdésének megítélése, sőt a párkapcsolatban való elfogadása a korszak számos vitát kiváltó kérdései közé tartozik, amiről a következő, a *Nők Lapja* egyik 1976. évi lapszámában megjelent újságcikkkrészlet is tanúskodik: „a gyerek csak harmonikus, az anyát és apát egyaránt magában foglaló természetes közösségben válhat igazán kiegyensúlyozott emberré”.³⁹ A „teljes család” normája, amely uralta a közvéleményt s amely az egyedülálló nők gyermekvállalását is egyértelműen negatív kontextusba helyezte, ennek következtében többnyire az elvált asszonyok is – a társadalom felé prezentált „tisztességből” – megtartották volt férjük vezetéknevét. A téma számos, ebben az időszakban készült játékfilmben megjelent; a vizsgált filmalkotás mellett – a Budapesti Iskola irányzatához sorolható – Erdöss Pál *Adj király katonát!* dokumentarista hitelességű története is. Utóbbi, Mészáros Márta korai munkáihoz hasonlóan, a vidékről a fővárosba kerülő, munkásszállókon élő, kiszolgáltatott fiatal lányok (több szálon futó) életéről, a „sodródó” fiatalok gyermekvállalásáról, a több műszakos gyári munkából való kitörés lehetőségeiről tudósított.⁴⁰

Napjainkban az egyszülős családok számának, arányának növekedése a jelenleg is zajló családstruktúra-változás egyik legfontosabb eleme. Míg 1970-ben még csupán a családok 9,1%-át alkotta ez a kategória, addig arányuk 1990-re 12,3%-ra, 2010-re pedig 40%-ra emelkedett; nem véletlen tehát, hogy a demográfia az úgynevezett *házaspáros típusú családot* és az *egyszülős családot* nevezi ma *családmagnak* vagy *nukleáris családnak*.⁴¹ Az 1970-es évek derekán azonban más volt a kérdés megítélése: az apából, anyából, gyerekből álló nukleáris családmódelbe nem fért bele, s tisztességében is megkérdőjeleződött a kisfiát egyedül nevelő anya. Bodnár János – mint a filmben kiderül – nem is fogadja el ezt. Miközben Juli a szexuális együttlét örömét keresi, „a fiút [...] nem az örömszerzés, hanem a tulajdonszerzés vezérelné.

³⁹ Idézi: TóTH Eszter Zsófia: I. m. 85.

⁴⁰ Uo. 84., 97.

⁴¹ KSH NTK Fogalomtár: *Család*.



3. kép. Monori Lili és Jan Nowicki a *Kilenc hónap* című filmben. Háttérben a gyár. Ózd, 1976.

Forrás: Mészáros Márta: *Kilenc hónap*. Hunnia Filmstúdió, 1976.

A szerelmi együttléttel jogot formál a lányra. Azonnal magához akarja láncolni, utánajár, meglesi. Megtudja, hogy a lánynak házasságon kívül született ötéves fia van egy férfitől, akivel szeretik, becsülik egymást, és aki házasságban él két gyerekkel, ezért nem házasodtak össze. János ezt presztízssérelemnek éli meg, mint akit önérzetében bántottak meg. Leissza magát. Juli ezt a magatartást is megérti, hiszen szereti Jánost, tehát részegen is szereti. De őrzi a függetlenségét. János a szerelmet csak zárt, férfi-vezérelt házaseletben tudja elképzelni: akit szeret, feleségül veszi és eltartja. Juli viszont a szimmetrikus létet keresi. Az együttélés nem az élet célja, legfeljebb eszköze”.⁴²

Nők, férfiak nélkül. A filmből jól kivehető, hogy a főhős alakján keresztül a munkásnők reprezentálták talán legjobban azt a ki-

⁴² MÉRÉI Ferenc: I. m. 6.

rívó kettősséget, illetve feszültséget, amely a szocialista hatalom álláspontja és a valóság között húzódott. Bartha Eszter egyik tanulmánya az 1970-es évek közepén készült munkáskultúra-kutatásból kiválasztott életutakat elemzi magyar írók (Fejes Endre, Kertész Ákos) rendszerkritikát állító és megfogalmazó regényeivel (*Rozsdatemető* és *Makra*), illetve azok munkásábrázolásával, történelemszemléletével, a belőlük megrajzolható munkássorsokkal összevetve. Az előbbi könyvcím motívuma helytálló lehet a „berozsdásodott” társas kapcsolatokat látva, amelyek mögött érzékelhetők a nemek közötti viszony tovább élő, ám már túlhaladott módozatai, szokásai, előítéletei, amin Juli próbál túllendülni.⁴³ A gondolkodó, modern típusú nő áll szemben a még hagyományos (vidéken szinte általánosnak mondható) erkölcsi normákat hangoztató férfival, ami a karakter megítélését tekintve a korabeli diskurzusban azzal a váddal illették, hogy a rendező saját véleményét igyekszik mindenáron a nézőkre erőltetni. Bartha vonatkozó megállapításait elfogadva, azok igazolhatják saját, e bekezdés legelején megfogalmazott nézőpontunkat is a póluskontrasztok vonatkozásában: „A férfi nélkül maradt nőkre nemcsak jóval nagyobb fizikai és anyagi teher hárul (hiszen nekik kell eltartani gyermekeiket), hanem a társadalom – és az értelmiség – szemében is »vesztesként« tűnnek fel, akikre nemhogy komolyabb karrier nem vár, de örülhetnek, ha legalább a tisztességüket, jó hírüket sikerül megőrizni a saját közegükben.”⁴⁴ A film eseményhullámában közben továbblépve, Kovács Juli számára a teher hamarosan kétszeres lett...

5–6. „Egy nap aztán kibékülnek, és a lány odaköltözik Jánoshoz. Nehéz hónapok következnek, mert a napi munka mellett Juli egyetemre is jár, és most van az utolsó vizsgák időszaka. És még valami. Juli gyereket vár Jánostól. / A sikeres vizsga után Juli bemutatja Jánost gyereke apjának, Istvánnak (Dzsoko Roszics⁴⁵). Amikor István megjegyzi, hogy majd ő szerez egy jó állást Julinak, János dühösen kifakad: – Juli nem fog dolgozni!”

⁴³ Uo. 8.

⁴⁴ BARTHA Eszter: Munkássorsok és munkásábrázolás a Kádár-korszak „tipikus” éveiben. In: PAPP István (szerk.): *1971. Egy tipikus kádári év?* Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Budapest, 2012. 164.

⁴⁵ Đoko Rosić (1932–2014), a bolgár-szerb származású színész a *Romani Kris – Cigánytörvény* című filmben nyújtott alakításáért – első nem magyar útlevellél

Miközben pont az államszocialista időszakban vált a terjedő kétkeresős (szimmetrikus) családmódel elfogadottá, amelyben – az anyagi közösséghez képest – egyre nagyobb hangsúlyt kapott az érzelmi szükségletek kölcsönös biztosítására törekvés, addig a filmben a férfi–nő kapcsolatának aszimmetrikus volta kerül a figyelem középpontjába. Egy három évvel későbbi elemző írásban Mészáros Márta meg is kapta kritikaként női szereplői kapcsán: „Netán mégis hiányzik nekik a kétszülős, ideális család kohéziós ereje?” Nem véletlenül. Az egyszülős család és az abban felnövő „anyagyerek” ideállá emelése a megromlott családi viszonyok tükrében nem megfelelő elsődleges szocializációs közeg a felnövekvő gyermek számára. A függetlenségéhez ragaszkodó, már-már a magány dicséretét visszaadó női önállóság a filmben valójában csak az ágyban érhető tetten, ám – a „női lét paradoxonaként” – szerelmi érzések nélkül. A rendező ily módon ahelyett, hogy egy reális társadalomképet nyújtana, véleménytételeket láttat a filmvászonon, így a megfogalmazott korabeli kritika korántsem vélte hitelesnek azokat. „Nem tagadható, hogy a modelljeinek megfelelő emberek köztünk élnek, még talán a legszélsőségesebb mentalitású hőseinek is megtalálható az eredetije. Csakhogy ő a kelleténél jobban azonosul a számára szimpatikus alakokkal, és egyszerűen igazságtalan az egyébként tényleg elmarasztalható jelenségekkel, figurákkal is. Filmjeiből akár a hetvenes évek szociálpatológiai látéletét is kiolvashatjuk. De ő nemcsak körképet szándékozik nyújtani a mentális, szexuális élet zavaraiából, hanem egy látszólag kísérletező, az újért küzdő lázadó, valójában már-már abnormálissá váló magatartást értéké növeszt, példaként állít elénk.”⁴⁶ A hetvenes évek filmgyártása mögötti alkotói szándék ebben a tekintetben is tudatos: a kritikus, ám ellenzékinek még nem nevezhető értelmiség bizonyos értelemben vett „programja” is volt a patológikus jelenségek bemutatása, amelyet ugyanakkor a kultúrpolitika könnyen dekódolt felelőtlen bírálatként, támadásként, „ellenzé-

rendelkező színészként – kapta meg 1998-ban a legjobb férfi főszereplőnek járó díjat.

⁴⁶ KELECSÉNYI László: Nők, férfiak nélkül – Mészáros Márta pályaképe. *Kritika*, 1979/6. 6.

kieskedésként”. Mindezt ugyanakkor megtehették, az alkotások elkészítéséhez kaptak pénzt és támogatást az államtól.

A fenti gondolatok írója szerint az „alkotói módszer útvesztőjében” eltévedt Mészáros Márta a társadalmi környezetet is kiszorította – a megjelenítés tekintetében – az alkotásból, holott – szintén bírált elemként – a férfiak elrettentő személyiséggel történő felruházása mögött a merev tekintélyelvűség, illetve az ennek hátterében megbúvó családi előítéletek, a rögzült normák állnak. Mindezek legfőbb értéként tekintenek az anyagi biztonságra (saját ház), elutasítva az attól eltérő, azzal dacoló, saját „túlhaladott” normáiktól idegen viselkedésmódot, de elutasítják az olyan egyedi, nyitott személyiséget is, amely felelősséget vállalva (sőt azt nyíltan téve) tetteiért „a szolidaritás elvét próbálja érvényesíteni környezetében”.⁴⁷ Ugyancsak kiemelhetjük a kritikusok által a hiányosságok közé sorolt, a főszereplő által – legalábbis többek szerint – megtestesített meggyőződéses feminizmus erkölcsi felelősségvállalásának (megkerült) kérdését is, például a Juli kisfia apjának sosem látott, további két gyermeket nevelő feleségével szembeni etikai dilemmákat. E probléma főként a közös apa kapcsán, egy másik nő egyenjogúságának – vélt – megsértésével összefüggésben is felmerül tehát.⁴⁸

A rendező később többször is hangoztatta a filmjével, sőt filmjeivel kapcsolatos kedvezőtlen véleményeket.⁴⁹ Idővel, valamint a modernizáció felgyorsulása és az átalakuló társadalom következtében azonban a családi együttélésben is újfajta formák tűntek fel. Ezekben eleve kiemelendő a film egyik konfliktusforrásának tükrében a szülői tekintély kisebb súlya, vagy – a családi élet szigorú állandóságát váltva – az ismét önmegvalósító, kreatív, törekvő és kísérletezni merő magatartás. Kovács Juliban utóbbi értékekre ismerhetünk rá, akinél a személyiség gazdagsága job-

⁴⁷ MÉRÉI Ferenc: I. m. 9.

⁴⁸ HEGEDŰS Zoltán: A hét filmjei – Kilenc hónap. *Népszabadság*, 1976. november 25.

⁴⁹ A Forbesnak néhány éve nyilatkozva, a feldolgozott téma aktualitásáról beszélt közel fél évszázad távlatában. Véleménye szerint az érzelmi lét mentális hiánya miatt nézők százai bírálták őt és a főszereplőt alakító Monori Lilit, amely a női lét és a női szerepek alávetettségét tükrözi. BUJDOSÓ Bori: Amikor elegem lett, fogtam a bőröndömet, és mentem. *Forbes*, 2017/10. 70.

ban reprezentálódik a munkához és a tanuláshoz való viszonyban, hiszen nem kitartott (életmódjában mégis függő) szeretne lenni. Vele szemben a felsőfokú végzettségű Bodnár a hagyományos értékeket követő embert szimbolizálja, aki szeret dolgozni a gyárban, a saját és családja elvárásainak megfelelően családi házat épít, itt akar élni és végre megnősülni, de – a nő szemében – egyelőre nagyobb törekvése nincs. Esetében a birtoklás vágya természetesen arra is kiterjed, hogy jövendőbelijének – autonómiáját erősítő – foglalkozása, pláne, amit fiának apja szerezne számára, ne legyen, azaz ne dolgozzon, hanem a feleség szerepét töltsse be kizárólagosan; erre utal is az egyetemi menzajelenetben (70. perc). „Talán azért szeretlek, mert más vagy, mint én” – mondja a nőnek, ám ezt a *más*, túl magabiztos szuverenitást már nem képes elfogadni. Pedig Juli, megtudva, hogy gyereket vár, az anyaságot ismét öntudatosan vállalja, és természetesen tartja, hogy feleségül menjen Jánoshoz, de céljaihoz, így a továbbtanuláshoz ragaszkodik a férfi lebeszélése ellenére is.

Egy 1974-ben végzett, a népesedési kérdésekkel kapcsolatos, 3000 fős reprezentatív közvélemény-kutatásban a megkérdezettek kétharmada az általános iskolás gyermeket nevelő anyák és családok esetében a férfi keresőszerepét tartotta elsődlegesnek, holott a nők gazdasági aktivitása akkor elérte a 80%-ot Magyarországon. A felmérést 2001-ben megismételve nyert igazolást az a megállapítás, miszerint a nemi szerepek tradicionális felfogása, valamint a családi munkamegosztás körüli nézet azóta sem változott érdemben, azaz „a férfiak és nők közötti egalitáriánusabb szerepmegosztás és szerepfelfogás” nem valósult meg.⁵⁰ A közvélekedés és a valóság ellentmondása tehát végig fennmaradt: a család fontossága, illetve a nők ebben meghatározó szerepe megelőzi a keresőtevékenységet, azaz a munkavállalást, miközben a család jövedelemszerzésében aktívan részt

⁵⁰ PONGRÁCZ Tiborné: Nemi szerepek társadalmi megítélése. Egy nemzetközi összehasonlító vizsgálat tapasztalatai. Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről. In: NAGY Ildikó–PONGRÁCZ Tiborné–TÓTH István György (szerk.): *Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről*, 2005. TÁRKI – Ifjúsági, Családügyi, Szociális és Esélyegyenlőségi Minisztérium, Budapest, 2005. 78., 85.

vesznek. A szemléletmód az ezredforduló után mozdult el jobban ellenkező irányba, főként az alacsonyabb iskolai végzettségű nők, illetve a két- és háromgyermekes családok esetében.⁵¹

A hetvenes évek játékfilmjeihez képest az itt bemutatni, körülírni kívánt női értékrendek az 1980-as években – újabb 26 alkotás elemzése alapján – megváltoztak: „a hétköznapi megszervezése, a családi, a baráti kapcsolatok építése, tartása az egyének, így a nők életében is fontosabbá vált”.⁵² Mindezekkel párhuzamosan a családi együttélésben is változások történtek: az 1970-es évek második felében a házasságkötések száma tartósan visszaesett, a válások száma pedig növekedett. A statisztikailag negatív tendencia az 1970-es években a 30%-ot közelítette meg: 1970-ben 22 841, 1980-ban már 27 797 házasságot bontottak fel, ami ezer lakosra vetítve 2,2, illetve 2,6-os értéket mutatott; utóbbi érték esetében az 1000 fennálló házasságra 9,9 válás jutott.⁵³ A háttérben a házassághoz és a családhoz való viszony fokozatos átalakulása, ezen belül a házasságon kívüli együttélések és az azon kívüli szülések gyakoriságának növekedése állt, habár 1970-ben ez Magyarországon még kevésbé volt jellemző a 30 év alatti pároknál, inkább az attól idősebbek esetén mutatott emelkedést. Utóbbi, a pluralizálódó kapcsolatokra és családformákra utaló tendenciák – itt és más kelet-közép-európai országban – a fiatalok önálló lakáshoz jutásának nehézségeivel is magyarázhatók.⁵⁴ Ez a már többször említett *átalakulás* a korabeli kritikák előtt sem volt új és ismeretlen. A nők helyzetének problémáján, illetve az együttélés és párkapcsolat kérdéskörén túl a *szerelem* érzésének értelmezése is pluralizá-

⁵¹ PONGRÁCZ Tiborné–S. MOLNÁR Edit: Nemi szerepek és a közvélemény változásának kölcsönhatása. In: NAGY Ildikó–PONGRÁCZ Tiborné (szerk.): *Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről 2011*. TÁRKI – Nemzeti Erőforrás Minisztérium, Budapest, 2011. 198.

⁵² SZILÁGYI Erzsébet: I. m. 36.

⁵³ KSH STADAT-táblák: 22.1.1.15. Házasságkötések, válások; 22.1.1.19. Válások főbb mutatói.

Forrás: https://www.ksh.hu/stadat_files/nep/hu/nep0015.html;

https://www.ksh.hu/stadat_files/nep/hu/nep0019.html (Letöltve: 2022. 08. 22.)

⁵⁴ TOMKA Béla: *Európa társadalomtörténete a 20. században*. Osiris Kiadó, Budapest, 2020. 121–122.

lódott a hetvenes években. Erre utal egy, szintén a *Filmvilágban* megjelent 1976. évi elemzés: „az emberi szabadságért küzdő nő alakja önmagában talán nem hat az újdonság erejével, ismerjük távolba visszanyúló előképeit az életből és irodalomból egyaránt. Új az, hogy most születnek annak a társadalmi feltételei, hogy ez a törekvés általánossá váljék. A film legnagyobb erénye, hogy a szerelmi kapcsolatban és minden emberi kapcsolatban egyenjogúságát érvényesíteni képes nő alakját nagy meggyőző erővel típusként ábrázolja.”⁵⁵

7. „Az egész család dolgozik az új házban. Juli odaáll János anyja elé, és megmondja az igazat: neki már van egy öt éves kisfia. A család és a leendő anyós a lány ellen fordul. Jánosnak sem tesszik az egyenes beszéd, összevesznek, és elküldi a lányt.”

A dokumentarista játékfilmek sajátos motívumaként és egyben a sivárság, sokszor pedig a szegénység egyik jelképeként emlegetik a félkész házat.⁵⁶ Apor Péter „szocreál” stílusról beszél, amikor ezt a környezetet leírja a film forgatására, a jelenetek felvételére is utalva: „A lakást munkáslakásban, az utcai jeleneteket az utcán, a pincebárt a valóban létező pincebárban. Hogy aztán ezek a lakások sivárok és lélektelenek, az nemcsak a szocreál filmek számlájára, hanem a munkásparadicsomot beígért – de az ígéretet eddig be nem tartó – hazai rendszer számlájára írandó. A házak vakolatlanok, az utcák sárosak, piszkosak, mely igazi szocreál szomorúságot a háttérben füstölgő hatalmas gyártelep ellensúlyozza.”⁵⁷ Habár a jobb életkörülmények reményében sokan fogtak bele a korszakban új ház építésébe, gyakran előfordult, hogy befejezni már nem tudták, s a félbehagyva, vakolatlanul maradt házak csúf (utca)képet nyújtottak. Ózd-Szentsimonban a mai napig van hasonlóan szomorú mementó, amely több generáció számára vált emlékezetessé az elmúlt évtizedekben.

A *Kilenc hónap* „félkész háza” azonban másról szól, egyben a végsőkig éleződő konfliktus egy zárójelenetének színhelye is. Bodnár János számára ez a ház talán a belső életénél is fonto-

⁵⁵ MÁGORI Erzsébet: *Kilenc hónap*. *Filmvilág*, 1976/23. 5.

⁵⁶ GELENCSÉR Gábor: *Magyar film 1.0*. I. m. 162.

⁵⁷ APOR Péter: I. m.

sabb, ez jelenti az új otthont, a letelepedésének, családalapításának helyét, míg Kovács Juli azt szeretné, ha kedvesével elköltöznének a városból, és otthagynák a házat, sőt „a gyárat és a konzervatív szemléletű, férfiuralmat tartósító környezetet” is.⁵⁸ Az építkezés még zajlik, amikor Juli – a ránehezedő tehertől, a titkától megszabadulva – itt mondja el a férfi konzervatív szemléletű családjának, hogy már van egy gyermeke. A botrány nem marad el, ám János a nő alkalmazkodásra képtelen viselkedésén éppúgy felháborodik, mint a Julit szégyentelennek tartó, őt elítélő rokonságán, illetve a rá trágár megjegyzést tevő anyján: „Az egész város beszéli, hogy két nap után odaköltöztél a fiamhoz. Vadházasságban éltek, mint a cigányok, jól kiszámítottad. Jól jött neked az albérlet után az új ház, a lakás, az üzemmérnök, jól jött neked a mi pénzünk, most ide akarod hozni a gyereket is” – veti oda neki szemrehányóan a dühös leendő anyós (76. perc). A drámai részben János dühében bár szakít a családjával, de szerelmével is, kérve tőle terhességének megszakítását. Ez közös szereplésük utolsó jelenete is egyben, és bár Bodnár keresi még a tanyán a lányt, már nem tud találkozni vele.

A mindent gyökeresen megváltoztató történések viharos forgataga eltérő megítélést kapott a filmhez hozzászóló, véleményüket publikusan, az *Új Tükör* hasábjain vállalók körében. Az egyik bölcsődevezető véleménye elítélő a lányanyával szemben, a családot alapító férfi életének felforgatásával vádolja: „Nem kellett volna talán a férfitől azt kérnie, hogy költözzenek el Özdről. A férfi ott született, ott nőtt fel, s ott volt a családja, amelyik, bármilyen rosszul viselkedett, mégiscsak anyja, apja, testvérei.”⁵⁹ Mások a dráma tetőpontját annak ellentmondásai miatt bírálták: „Van-e arra magyarázat, hogy az a Juli, aki olyan gondosan titkolta elsősülött gyermekét új kéréje előtt, miért látja ugyanezt halaszthatatlanul sürgősnek minden előkészület nélkül bevallani a férfi népes rokonsága füle hallatára, kirobbantva ezzel a szakításhoz vezető

⁵⁸ NÓGRÁDI Gábor: Egy nő meg egy férfi. Kilenc hónap – magyar film. *Új Tükör*, 1976/48. 30.

⁵⁹ Uo.

botrányt.”⁶⁰ A *saját utas* megoldás dilemmái a női függetlenség, ám ezzel együtt a magányosság következményei is felvetik.

János családja ugyan egyszer tűnik csak fel, ám a jelenet házasság–párkapcsolat–együttélés, a Kádár-korszakban meglehetősen ellentmondásos diskurzusaira irányítja a figyelmet. Az 1960-as évektől érezhető – a definiálásában többféle felfogás együttélésére vonatkozó – átmenet a magánéletet determináló hagyományos értékrend, illetve a felek egyenlőségét, az egymást támogató közösségiségét hirdető szocialista modernizáció eszméi között húzódott: „Az uralkodó eszme értelmében elvben érzelmi alapon, kötöttségek nélkül, a társadalmi különbségek áthidalásával köthettek házasságot a fiatalok úgy, hogy a párválasztás folyamatában már a nőknek sem csak passzív szerep jutott. De a korabeli sajtótermékek azt mutatják, hogy ez a változás nem volt gördülékeny, így például a család továbbra is befolyásolhatta a választást. [...] Elképzelhetőnek tartották nő és férfi más, kötetlenebb együttélését is, a mindennapokban mégis a házastársi kapcsolat volt az elfogadott.”⁶¹ Az áttekintett sajtótermékek – hasonlóképpen a *Nők Lapja* több írásával – a nők fő céljai között az önállóság, a családi élet kiteljesítése, valamint a munka világában történő helytállást említik, a fiatalok által elsődlegesen a szabadságra alapozott szerelmi házasság követendő példájának kívánalmával. A két világrend ebben a tekintetben is jól nyomon követhető az utóbbira törekvő Kovács Juli, valamint a mindennapok gyakorlatában még domináns, főként vidéken a korábban előírt elvárásokat követő, családja és közvetlen környezete által is befolyásolt Bodnár János kapcsolatában.

Az előzmények tekintetében megemlítenő, hogy a családon belüli konfliktusok már jóval korábban, az 1950-es években is jelentősek voltak, mivel a nők egyre nagyobb arányú kereső tevékenysége és a családdal – háztartással, gyerekneveléssel – kapcsolatos (nem kis) terhei között már ekkor komoly feszültség volt. Habár – mint fentebb utaltunk rá – leginkább a munkavállalás-

⁶⁰ SAS György: Filmlevél – Kilenc hónap. *Magyar Hírlap*, 1976. november 25.

⁶¹ GEDE Zsófia: Házasság, párkapcsolat, szexualitás az 1970-es és az 1980-as évek államszocialista normatív diskurzusában a *Nők Lapja* és más források tükrében. *Médiakutató*, 2016/1. 61.

hoz kapcsolódó női szerepek váltak igazán hangsúlyossá, ezzel párhuzamosan pedig leértékelődtek a tradicionális szerepkörök, már megkezdődtek azok a változások is, amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy a „nemek társadalmi és családi viszonyaiban végleg eltűnjenek a férfi-férji autoritás alapjai, és a jogegyenlőség deklarálása hozzájárult ahhoz, hogy felgyorsuljanak mindazon folyamatok, amelyek a magyar társadalom tradicionális érték- és normarendszere miatt a megelőző időszakban meggátolták a nőket abban, hogy életlehetőségeik terén közelítsenek a férfiakhoz”.⁶²

Az 1970-es és 1980-as évek „tranzitja” során a *Négy Évszak* házasságkövetítő „szövetkezeti” iroda tanácsadója, Lócsei Pál újságíró még mindig a folyamat kezdetére utalt az 1970-es évek legelején. Vele és nézeteivel kapcsolatban jegyezték fel az alábbiakat: „a modern társadalom alapfolyamatai károsan befolyásolják a párkapcsolatok tartósságát; ő is a házasságban látta a megoldást, de szerinte a nők és a férfiak szerepei között elmosódó határok, az iparosodás, az urbanizáció, a nagyüzemi termelési forma káros lehet rá”.⁶³ Utóbbi együttélési formát a hatalom a későbbi korokban is erősítette, így egyes elemeiben még fennmaradt a hagyományos trend és családmodell. Lócsei az ezredforduló után már úgy vélte, ezek konzerválódása a modern társadalmak korában rendkívül hátrányosan érintette a nőket, ami a 2000-es évek, illetve az utána következő jelen időszakra is jellemző: „Három év alatt az anya kiesik a szakmájából, nehezen tud visszamenni a munkahelyére, dolgozóként is másodrendű marad.”⁶⁴ A női szerepek és a nőábrázolásokon felül ugyanakkor a közgondolkodásban (a „fejekben”) az állami intézkedések is sokáig a klasszikus családfelfogás fennmaradását szolgálták; példaként említhető, hogy 1994 óta – vállalt gyermek esetén – csak házasok kaphattak egy adott hitelhez vissza nem térítendő szociálpoliti-

⁶² SCHADT Mária: Ellentmondásos szerepelvárások, nők az államszocializmusban. *Acta Sociologica*, 2005/1. 72.

DOI: <https://doi.org/10.15170/AS.2005.1.1.5>

⁶³ LÓCSEI Pál: A társtalanság problémái Budapesten. *Kortárs*, 1971/12. 1942. Idézi GEDE Zsófia: I. m. 62.

⁶⁴ HERSKOVITS Eszter: Hűséggel a mostohához [Interjú Lócsei Pállal]. *168.hu*, 2008. június 20. Forrás: <https://168.hu/itthon/huseggel-a-mostohához-142135> (Letöltve: 2022. 08. 23.)

kai támogatást. A fiatal családok otthonteremtésének egyik fontos alapja 2009 nyarán megszűnt, de később a program újraindult, s változást hozott, amikor – a volt szocpol átalakításával – a 2015. július 1-jétől egyösszegű, vissza nem térítendő lakáscélú támogatás, a családi otthonteremtési kedvezmény (csok) került bevezetésre Magyarországon, amit immár az egyedülállók, élet-társi kapcsolatban élők vagy elváltak is igényelhetnek.

8–9. „Juli egyedül él. Új állást, szolgálati lakást kap, és várja, hogy megszülessen a gyerek Jánostól. A fiúhoz nem megy vissza. Tanulni, dolgozni akar. Teljes értékű ember akar lenni. Nem csak otthon varrni, főzni és mosogatni. / Sokat gondol Jánosra. Látja őt az izzó vas fényénél, az olvasztókemence mellett. Látja a hosszú séták közben, és látja otthonukban is. De ő erős, és soha többé nem hívja a fiút. A kórházba is egyedül megy...”

A férfi és női szerepekkel kapcsolatos viták, egyben a film szülés folyamatát csupán részben megörökítő jelenetére vonatkozó vélemények ütközésének drámai tetőpontjához érkeztünk. A szemléletbeli eltéréseken túl a közvéleményt „megszóllaltató” sajtótermékek határozott, ám nem teljesen egyoldalú véleményeket közöltek a film bemutatását követően. A *Pedagógusok Lapja* például a rendezői akarat és dramaturgia erőltetett szándékait kritizálta, de nem maradt el a „megbotránkoztató” szülési folyamat megjelenítésének bírálata sem, amely „naturalista képsorával mit sem gazdagítja a művészi mondanivalót”. Ezzel ráadásul a film egy olyan nőt állít középpontba, aki immár kétszer, egyedül maradván, tudatosan vállalja az anyaságot. A rendező emlékszik iskolák által befolyásolt diáklevelekre is, amelyben erkölcsstelenséggel vádolták az alkotókat.⁶⁵ E vélemények határozottan elutasították, hogy Gyarmathy Livia a kétszeres leányanya Kovács Juli példáját állítsa a fiatalok elé. Sőt az egyik megszólaló a születendő gyerek személyiségét féltette e döntéstől: „vajon nem torzul-e az a családi környezet híján – bármily áldozattal nevelje

⁶⁵ Soós Tamás: Nem szabad úgy meghalni, hogy ne mondd el az igazat. *origo.hu*, 2016. szeptember 18. Forrás: <https://www.origo.hu/filmklub/20160918-meszaros-marta-interju-catherine-deneuve-isabelle-huppert-anna-karina-jean-luc-godard-torocsik.html> (Letöltve: 2022. 08. 25.)

is szülő anyja – gyógyíthatatlan lelkű felnőtté?”⁶⁶ Az első, közel fél évszázaddal ezelőtti nézőket egyrészt az háborította fel, hogy egy nő nem akar férjhez menni a szerelméhez, de megszüli neki a gyereket. Másrészt – mint szó volt már róla – e jelenetsor élethű valósága tabunak számított, a rendező pont emiatt döntött mellette. A jelenetet végül az épp akkor bővíteni kívánt – korábbi nevén – Kútvolgyi kórházban vették fel kiharcolt engedély birtokában, az ügyeletes orvos hallgatólagos beleegyezésével. Juli végül első gyermeke apja, Hajnóczy János támogatásával egy vidéki kertészetbe kerül agronómusnak, tágas szolgálati lakást kap, ám egyedül marad a születő gyerekével. E végkifejlet a viták tárgyának fő ütközőpontjaként egyrészt az önállóság, az egyenjogúsítás és a feminizmus kudarcát jelentette, amely nézőpont hamis illúzióként értékelte a más gondolatokban felmerült autonómiát, a magát férfi partner nélkül is egész embernek tartó női személyiséget, akinek élete az adott szakaszban – a tönkrement kapcsolatot követően, illetve a magánéleti konfliktusoktól megszabadulva – nyugvópontra érkezett, másrészt jelentést ad, láttelepet nyújt a magyar közgondolkodás állapotáról is.

A férfiak megítélése ugyancsak változatos a film cselekménye alapján. A véleményét vállaló óvónő a felelősség/felelőtlenység kontrasztját hangsúlyozza az eleve csonka családba születő baba jövőjét féltve. A lányanya mellett azonban a két férfikaraktert is elítéli több tekintetben: „Az egyetemi tanár [...] nem vállalta a gyerekét. Az nagyon kényelmes megoldás, hogy pénzt ad, és néha meglátogatja a kisfiút, így könnyű intelligensnek és finomnak lenni. [...] ez a két férfi tulajdonképpen egyforma kényelmes volt. Az egyik azzal, hogy magához akarta láncolni a nőt és a gyereket, a másik azzal, hogy nem vállalta őket.”⁶⁷ A mérlegelés során mindenképpen elfogadható, hogy az első kapcsolat, vagyis a nő és az adjunktus – a dolgok alakulását nagyban befolyásoló – múltbéli kapcsolata valóban nem kerül „elszámoltatásra”, rendezetlennek tűnik az adott korban, hiszen ez a viszony a „jelenben” sem szűnt meg a nős férfival. Mindezekből egyértelműsíthető, hogy Monori Lili alakítása, a

⁶⁶ FÉNYI András: Filmszalag – Anya és gyermek. *Pedagógusok Lapja*, 1976/22. 5.

⁶⁷ Idézi NOGRÁDI Gábor: I. m.

film rendezése, a nemek közötti kapcsolat, a szerelem és a házasság, valamint a női emancipáció felvetődő kérdései *etikai* jellegűek (és ilyen a néhány percig látható szülési jelenet is), mégis – pont ebből fakadóan – számos társadalmi folyamat átmenetiségére világítanak rá, a nézőket is állásfoglalásra készítve. A „rossz” megítélése ugyanakkor még a premiert követően sem volt egyértelmű mindenki számára, pláne Juli alakja kapcsán: „Mintha olyan még nem lett volna, hogy valaki valakit szeretett, gyereket is akart tőle (mert szeretettel), de aztán mégsem tudott vele élni.”⁶⁸

A fiatalok körében is érezhető a szemléletváltás: az ELTE lapjában egyenesen maradinak és előítéletesnek nevezik Bodnár családjának nőtagjait, akik – a helyes életvezetés egyetlen módját ismerve, és nem tudva szabadulni az évszázados béklyók kötelékéből – nekiesnek a terhes nőnek: „Az ősi viszonylatokat [...] a nők – érdekeik ellenére, évszázados hagyományok és szokások, és talán biológiai adottságaik miatt – kondicionálják, erősítik, különösen faluvidéken. Juli is faluról jött, de mert tanul, el tud szakadni környezetének konvencióitól. Az nyilvánvaló, hogy egy értelmiségi nő könnyebben teremti meg magának – egyedül – a létfeltételeket.”⁶⁹ A filmben megfogalmazódó, egy másik kommentárban leírt, ám szintén saját korabeli vélemény is ezen nézeteknek ad teret: „Az érzelmi-értelmi szuverenitása nem adható föl, nem szolgáltatható ki semmilyen közösség kedvéért sem, mivel a közösségeknek (a társas együttélésnek is), hogy szilárdak, tartósak lehessenek, egyenrangú egyéniségekre van szükségük.”⁷⁰

Egyértelmű, hogy János még olyan környezetben nevelkedett, amelynek szemében a nő az alárendelt. Az előzőekben kiragadott véleményekből ugyan jól kivehető, hogy bár „valami elkezdődött”, a nők egyenjogúságát rögzítő 1949. évi alkotmányban foglaltak ellenére az egyenlőtlenségek fennmaradtak, ezzel együtt pedig a „gender diskurzusa” csak lassan változott. Miközben a nők helyzet biztosították a munkaerőpiacon, és ösztönözték őket a tanulás-

⁶⁸ RÉNYI Péter: Az emberformáló filmért. Magyar játékfilmek 1976-ban. *Társadalmi Szemle*, 1977/4. 89.

⁶⁹ GYÁRFÁS Péter: Filmlevél – Kilenc hónap. *Egyetemi Lapok*, 1976/21. 7.

⁷⁰ FÁBIÁN László: Új filmek a mozik műsorán: A színes film győzelme? *Film Színház Muzsika*, 1976/48. 5.

ra, a magánélet szférájában „többé-kevésbé változatlanok maradtak a háztartási feladatokban a felelősségmegosztás mintázatai, és a nő–férfi viszonyrendszer felépítésében nem kérdőjeleződött meg a nőket alárendelő, szexista diskurzus. Fennmaradtak a nemekkel kapcsolatos sztereotípiák. Mindezeket figyelembe véve a korszak nőpolitikájának eredményei joggal jellemezhetőek a »részleges emancipáció« kifejezéssel”.⁷¹ A munkaerőpiacot jelenkori társadalmunkra nézve a „befejezetlenség”-nek még mindig ez az állapota jellemzi, amely leginkább a munkabérek alakulásában nyilvánul meg férfiak és nők között. Utóbbi csak fokozza a női szerepek és a női munka értékének árnyaltabb ábrázolását.

Összegzés

Mi tehát a *Kilenc hónap* társadalomtörténeti jelentősége és forrásértéke? Az, hogy mind újítóként értelmezhető tematikája, mind a társadalmi környezet, egyben a magyar vidék vizuális megjelenítője. Szól a női egyenjogúság lehetőségeinek korabeli kiszélesítéséről, az erkölcs változásairól, a közgondolkodás sokszor determinált jellegzetességeiről, az ipari munkásság helyzetéről és mentalitásáról, a lokális (őzdi) társadalom állapotáról, a társas-családi konvenciók visszahúzó erejéről, az emberi kapcsolatok tartalmáról, a nők-család-nemek viszonyának történelmi hatásairól, egyes szerepekről (ügymint hatalmon lévők, vezetők és vezetettek), vagy éppen szülők és gyerekek egymás mellett éléséről, valamint az önállóság sokszor ismételt fontosságáról. A férfi és nő kapcsolatában fellelhető erkölcsi, viselkedési és ideológiai problémákra koncentrálna a maradiságot a férfi, a progresszív szemléletet pedig a női főszereplő viselkedésében találjuk meg. Több mint négy évtized távlatában igazolást nyertek Mészáros Márta örök érvényűnek tűnő, a forgasztás korában még figyelmeztetésnek, ma már inkább többszörösen bizonyított, a körülményeknek való kiszolgáltató-

⁷¹ ACSÁDY Judit: „Megtettük-e azt, amit az eszményeink szerint meg kellett volna, hogy tegyünk?” Az államszocializmus demokratikus ellenzékének elmaradt nőemancipáció-reflexióiról. *socio.hu*, 2016/2. 194.

ság elleni küzdelemhez fűződően megjeleníteni kívánt gondolatait, amelyek meghaladják a feminista irányzat egykori törekvéseit. 2022-ben, az Állami Számvevőszék (ÁSZ) által megrendelt, az elmúlt tíz esztendőt (2010–2021) érintő, számos vitát és (félre) értelmezést kiváltó jelentés a nők felsőoktatásban való túltreprezentáltsága okán demográfiai problémákkal számolt. Eszerint miközben a szebbik nemet számos előnyhöz juttató, inkább nőies emberi sajátosságokat (például érzelmi és szociális érettség, szemben a műszaki-technikai érzékkel) előtérbe helyező *pink education* (vagyis elnőiesedő oktatás) során magasabb a továbbtanulási arányuk a főiskolákon, egyetemeken, addig ez a folyamat hosszabb távon „nem csupán az ország versenyképességére lehet hatással, de az iskolarendszer társadalmi mobilitást előmozdító szerepét is negatív irányban befolyásolhatja”.⁷²

Látható tehát, és a filmben is felismerhető a felfogásban, tanult szerepek tekintetében fennálló patriarchális rend, miképpen az is, hogy a családmodellekben melyik nem az alárendelt, a „láthatatlan”. Az akkori reakciók egyértelműen mutatták, hogy egy önálló nő, aki maga dönt az életéről, teljesen elfogadhatatlan volt az országban. Az eltelt évek során a hagyományos szerepfelosztások alapjaiban nem sokat változtak Magyarországon, amely – különféle meglévő sztereotípiák társadalmi jelenlétének és megnyilvánulásának kedvezve – szinte *fordított nemi egyenlőtlenség*-ként definiálja újabban a tanulni vágyó/dolgozó/karrierépítő nők magasabb iskolai végzettségűeken belüli túltreprezentáltságát, a nemi arányok ilyen téren tapasztalt aránytalanságát.

A társadalmi reprodukció, az utódnevelés így voltaképpen továbbra is elsődleges „elvárás” maradt velük szemben, mint azt Bodnár János üzemmérnök jelleme és megnyilvánulásai is meg-

⁷² SZALAI Anna: Aggódik az Állami Számvevőszék a túl sok diplomás nő miatt, mert csökken a házasság és a gyerekvállalás esélye. *Népszava Online*, 2022. augusztus 25. Forrás: https://nepszava.hu/3167260_allami-szamvevoszek-elemzes-diploma-nok-csalad-hazassag-gyerekvallalas (Letöltve: 2022. 08. 25.). A Budapesti Corvinus Egyetem tanára, Nagy Beáta szerint a sztereotípiák erősítése téves következtetésekre és tévedésekre vezethető vissza, s nem igaz, hogy az iskolázatlanabb nők szülnék többet. NAGY Beáta: *Biológia vagy társadalom?* Bevezető tanulmány a társadalmi nemek kérdésköréhez. *Kultúra és Közösség*, 2014/4. 95–103.

erősitenek az 1970-es években: „Mind a gyerekeknek, mind a nőknek függő helyzetben kell lenniük, alá kell rendelniük magukat neki, a férfinak és családfőnek.”⁷³ A gyári munkaszervezetben is – képzettség és pozíció szerint – előkelő helyen álló férfi a vélt, illetve családjától „átvett” privilégiumát a magánéletben is érvényesíteni kívánja, miközben a magyar társadalom alsó rétegeinek egyik fő kitörési pontja már az iskolázottság volt. Az 1970-es évek elejétől – saját társadalmi csoportjához hasonlóan – életmódjában és életvitelében egyre inkább kispolgári mintákat, prioritásbeli értékeket (ház, család, egy helyben maradás) követve a stabilitás elérése lett élete fő célja, felmenői elvárásainak is megfelelően. A függetlenségen és önállóságon alapuló emberi kapcsolat mérlegelése így vethető össze „saját” korában és a jelen társadalom keretei között.

A képeken, szociofotókon, dokumentum- és játékfilmekben így megjelenő, csupán egy-egy mozzanatában ábrázolt (fénykép), vagy egyes szakaszaiban/jeleneteiben felvillanó (film) életutak az azt alakító – kontinuitásba vagy diszkontinuitásba torkolló – folyamatok „alulról” jövő értelmezésével járulhatnak hozzá a lokalitás korabeli valós(ághű) társadalomképének – ezen források tekintetében ez idáig talán kevésbé hangsúlyozott – elemzéséhez, amely pont így nyer értelmet a Kádár-kori Magyarországon élők helyzetének, hétköznapijainak, ezzel együtt pedig társadalmának megértése tekintetében. A stílustörténeti határt is jelentő 1963-as év utáni „hatvanas és hetvenes” évek mérsékelt cenzúrával jellemezhető (1970-től domináns) szerzői filmjeire az új gazdasági mechanizmus megtorpanása, ennek társadalmi hatása az akkor születő alkotások tematikai és formai tulajdonságainak változásait hozta,⁷⁴ amelyeken keresztül a társadalmi interakciók, jelenségek feltárása, értelmezése még inkább fokozta a „szerzők” által elérni kívánt hatást.

⁷³ MÉREI Ferenc: I. m. 6.

⁷⁴ KOVÁCS András Bálint: Műfajok a magyar filmtörténetben. *Apertúra*, 2018/3. DOI: <https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4> (Letöltve: 2022. 08. 30.)