

Vajda Boróka

## Az 1948 és 1953 között készült magyar filmek nőképe

A magyar filmművészetben az „ötvenes évek” korszakát az 1948-49-től 1953-ig, tehát az államosítás kezdetétől Sztálin haláláig készült filmek alkotják. Ebben a korszakban a hatalom teljes kontrollt gyakorolt a filmgyártás felett, így az alkotások a kommunista világértelmezést közvetítik. A nők reprezentációját azért különösen érdekes megvizsgálni ezekben a filmekben, mert ezt a társadalmi csoportot a hatalom ebben a korszakban teljesen új szerepbe kívánta állítani. Az ideológia a nőt elválasztotta hagyományos társadalmi szerepeitől, és az új világ eddigiektől gyökeresen eltérő értékrendjében kívánta megmértetni. A nők felszabadítása kiemelt narratívája volt a propagandának, így a filmes nőkép megvizsgálásával arról is képet kaphatunk, hogyan viszonyult a hatalom a saját bázisát alkotó egyénekhez. A nőkép átalakulásának vizsgálatát olyan filmekben érdemes elvégezni, melyekben a kommunista hatalom közvetlenül a saját világát ábrázolja, az 1948 és 1953 között készült, szinkrón időben játszódó termelési filmekben. A nők ideológiában ábrázolt képe és valós helyzete közti ellentmondásokkal már több munka foglalkozott részletesen.<sup>1</sup> A korszak filmjei a szocialista realizmus szellemében nem a nők életében bekövetkezett változás folyamatát vagy annak hétköznapi következményeit ábrázolják, hanem szinte kizárólag az új szerepekkel járó pozitívumokat festik fel. Jelen dolgozat szorosabban a filmi szövegek szerkezetére koncentrálna azt járja körül,

hogy a nők milyen szerepet kapnak ezekben a konstrukciókban, illetve hogy a dramaturgiában betöltött szerepük valóban olyan súlyú-e, mint amit a korszak ideológiája szerint az élet minden területén – a férfakkal azonos mértékben – betöltenek.

### Kultúrpolitika a Rákosi-korszakban

A Rákosi-korszak a magyar film történetében meglehetősen sajátos gyártástörténeti és esztétikai szakaszt alkot. Az 1948-as kommunista hatalomátvétel a művészetek, így a film sorsát is meghatározta, hiszen Rákosi Máttyás az MDP Központi Vezetőségének 1948. november 27-ei ülésén tartott beszédében a kultúra területén is meghirdette az ideológiai harcot.<sup>2</sup> Az épülő új társadalom formálásában a politika kiemelt szerepet szánt a filmnek; Révai József, a Népművelési Minisztérium vezetője kijelentette, a film célja, hogy „állami eszközökkel gyorsítsa” a kultúra területén a fejlődést, „a felzárkózást a népi demokrácia [...] egyéb eredményeihez”.<sup>3</sup> Mivel az államhatalom eddigre a gyártással, a forgalmazással és a bemutatással együtt a filmipar mindhárom pillérét a saját kezében tudhatta,<sup>4</sup> minden akadály elhárult annak az útjából, hogy a filmek keresztül saját ideológiai alapelveit közvetíthesse. A

1 Lásd: Schadt Mária: „Feltörekvő dolgozó nő”. *Nők az ötvenes években*. Pécs: Pro Pannonia, 2003.; Schadt Mária: Ideológia és valóság: Az 1950-es évek nőideáljai a magyar filmekben. *Kultúra és közösség* 3 (2012) nos. 1–2. pp. 109–120.; Gyarmati Gyöngyi: Nők, játékfilmek, hatalom. In: Gyarmati Gyöngyi – Schadt Mária – Vonyó József (eds.) *Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben*. Pécs: Asoka Bt., 2004. pp. 26–40.; Farkas Gyöngyi: „Gyertek lányok traktorra!” Női traktorosok a gépállomáson és a propagandában. *Korall* (2003) no. 13. pp. 65–86.; Varga Éva – Kresalek Gábor: Nők az ötvenes évek filmjeiben. In: Á. Varga László (ed.): *Vera (nem csak) a városban: tanulmányok a 65 éves Bácskai Vera tiszteletére*. Budapest: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 1995. pp. 361–378.

2 Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992. p. 143.

3 *ibid.* p. 79.

4 Varga Balázs: Fent és lent. Az ötvenes évek magyar termelési filmjei. *Art Limes* (2004) no. 2. pp. 56–66. op. cit. p. 56.

filmszakma képviselőitől a vezetés feltétlen elkötelezettséget, közérthetőséget és köznevelési szándékot várt el.<sup>5</sup> A filmgyártás addig ismeretlen mértékű állami felügyelet alatt kezdett el működni. És bár a kikerülő késztermékek minden egyes részlete az irányító hatalom elvárásait tükrözte, a Szilágyi Gábor által feltárt forrásokból az látszik, hogy a kultúrpolitika képviselői valójában sorozatos kudarcokként értékelték a megszülető alkotásokat, és egy tökéletesedési folyamat első, felemás kísérleteiként tekintettek rájuk.<sup>6</sup> Mindeközben a korszak filmjei a valaha volt legnézettebb magyar filmek közé tartoznak, bár ez nagyrészt az ekkor létesített mozik számának köszönhető, ami lehetővé tette, hogy a hatalom hatékonyan juttassa el filmjeit a közönséghez.<sup>7</sup> Ebben a korszakban a filmes tendenciákat tehát nem annyira a közönségigény vagy alkotói attitűdök alakították, mint egy szűk hatalmi elit ideológiai elvei.

## A sematizmus

### Ideológiai háttér

A filmforma nagymértékben meghatározza a szereplők ábrázolási lehetőségeit és az ideológiai üzenet kódolását, így a korszak filmjeinek jellegzetes formai jegyeit is érdemes számba venni, ha meg akarjuk érteni, hogy a női karakterek milyen kötöttségek között jelentek meg az egyes alkotásokban. A korszak filmjeinek stílusát a marxizmus–leninizmus sztálini változatának művészeti irányelve, a szocialista realizmus jellemzi.<sup>8</sup> És bár a „sematizmus” elleni küzdelem fontosságára a kultúrpolitika vezetői is folyamatosan igyekeztek ráirányítani a figyelmet, a korszak filmjei – a több ponton, főleg a forgatókönyv elkészítésénél

nagyon szigorúan ellenőrzött gyártási folyamatnak is köszönhetően – természetesen a baloldali sematizmus hibájába estek.<sup>9</sup> A szocialista realizmus mibenlétéről számos vita folyt szakmai körökben is, de a végleges irányt minden esetben a hatalom jelölte ki. Így alakult ki a szocialista realizmus kétarcú természete, mely egyrészt egy magát realistának deklaráló (film)stílus, melynek másrésztől egyértelmű célja a nevelés, amit – bár elvileg a jelen társadalmát ábrázolja – a haladó, előremutató elemek kiemelésével és idealizálásával ér el.<sup>10</sup> A filmek alkotói előtt az a teljesíthetetlen feladat állt, hogy egyszerre tegyenek eleget az előre megadott ideológiai tartalom és a valóság naturalista leképezésének egymást kioltó követelményének.<sup>11</sup> A filmek végkicsengése természetesen és kötelezően utópikus, hiszen a karakterek és cselekményelemek a jövő felé mutatnak, afelé a kommunista társadalom felé, ami a korszak ideológiája szerint belátható időn belül megvalósul, éppen az olyan úttörőknek köszönhetően, mint akiket a filmek is főszereplőknek tesznek meg. Forgács Iván szerint a Rákosi-korszak filmjei valójában sohasem a korabeli valóságot szándékoztak ábrázolni, hanem a kommunista alapmítosz megteremtésére tettek kísérletet, minden további stílusbeli jellemzőjük ebből a szándékból fakad.<sup>12</sup> Pólik József hasonló jelenségre utal, amikor a korszak filmművészetét szakrális jellegüként írja le.<sup>13</sup>

A filmek egy megkérdőjelezhetetlenül kettészakadt világot ábrázolnak, melynek pozitív oldalán helyezkednek el a szocialisták, a béketábor „harcosai”, negatív oldalán pedig a mindenre elszánt, gonosz kapitalisták. Pólik hangsúlyozza, hogy a termelési filmek a hidegháború korszakának termékei, azonban míg amerikai párdarabjaik politikai üzeneteiket műfaji sémákba csomagolva, közvetetten adják át, ezek a filmek nyíltan és agresszíven közvetítik a két

5 Pólik József: *Fortinbras Dunaújvárosban*. A Rákosi-korszak filmpolitikájának irányelvei. In.: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. pp. 26–39.

6 Szilágyi: *Tűzkeresztség*. pp. 217–322.

7 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 112.; Varga: *Fent és lent*. pp. 57–58.

8 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 47.

9 Szilágyi: *Tűzkeresztség*. p. 218.

10 Pólik: *Fortinbras Dunaújvárosban*. p. 35–37.; Forgács Iván: Egy mítoszteremtési kísérlet. *Filmkultúra* (1999) no. 3. p. 50.

11 Pólik József: *Elveszett illúziók*. A magyar politikai film korszakai. In: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. p. 12.

12 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. pp. 51.

13 Pólik: *Elveszett illúziók*. p. 15.

értékrend közti választás szükségességét.<sup>14</sup> A két világot az egyéni és a közösségi értékekről vallott eltérő véleményük szakítja el egymástól. A szocialista filmek egyértelműen a közösség felsőbbrendűségét hirdetik, az „egyéniesség”, a káros individualizmus minden formáját elutasítják, ami a filmformára nézve is jelentős következményekkel jár. A szocialista realizmus egyénített szereplők helyett típusokkal dolgozik, akiket általában már az osztályhelyzetük determinál. A szocialista táboron belül protagonisták csak a haladó, munkás vagy paraszti háttérrel rendelkező szereplők lehetnek, míg a negatív szereplők kulákok, nagypolgárok, értelmiségiek, volt szociáldemokraták vagy fasiszták, akik rendszerint gyanús nyugati kapcsolatokkal rendelkeznek. Pólik szerint a szocialista filmekben belül is kirajzolódik egyfajta hierarchia a karakterekhez társított értékek mentén: a központi (munkás- vagy parasztszármazású) hős fölött az isteni tulajdonságokkal felruházott, őt segítő párttitkár, alatta pedig az őt hátráltató ördögi szabotőr áll. A hatalom képviselője tévedhetetlen éleslátással rendelkezik, mindig egy lépéssel az ellenség előtt jár, és egyfajta atyai odafordulással kész egyengetni a hős útját, ha az hozzá fordul segítségért, mert elakadt a harcban. A szabotőr figurája ellenben alakoskodik, szándékait és kilétét sokáig titokban tartva megpróbálja fondorlatosan behálózni a hőst, és rossz irányba befolyásolni a gondolkodását vagy káros tettekre buzdítani őt. Látható, hogy a filmek a hierarchiában középen elhelyezkedő hősöket tesznek meg főszereplőkké, abból a csoportból válogatva, melyben potenciálisan legnagyobb a jellemfejlődés-íve egy-egy szereplőnél. Ez azonban csak minimális mozgásteret biztosít az alkotók számára, ugyanis a főszereplők valójában nem semleges pozícióból indulnak, hanem a pozitív pólushoz közelebről. Általában már a történet elején öntudatos munkások és kommunisták, de legalábbis munkás- vagy parasztszármazásúak, a film pedig azt az utat követi, ahogy a végső tökéletesedés útjára lép-

nek. Ebből is következik, hogy ezeknek az alkotásoknak nem lehet antihős a főszereplőjük, illetve főszereplő sosem bukhat el. Révai külön kitért arra, hogy miért nincs helye a tragikumnak mint esztétikai minőségnek ezekben a filmekben: a munkás hős nem bukik el bennük, az ellenség bukása pedig nem jár értékvesztéssel.<sup>15</sup> Pólik szerint a korszak hőse a cselekvő ember, aki (a 60-as évek eszmélő és a 70-es, 80-as évek reaktív emberével szemben) nem kételkedik, hanem azonnal, gyakran indulatból, de mindig pozitívan és hatékonyan reagál az eseményekre.<sup>16</sup>

A korszak filmjeiben a legfőbb értéket a közösséghez tartozás, a közösségért folyó harc jelenti. A szereplőknek gyakran túl egyénieskedő magatartásukat kell levetközniük ahhoz, ahogy elsajátíthatassák a megfelelő gondolkodást és betagozódhassanak a közösségbe. A munkás tudata ideális esetben nem „én-tudat”, hanem „mi-tudat”, a film során megszűnni igyekszik mint egyén, hogy feloldódhasson a társadalomban.<sup>17</sup> „A dolgozó embert – és nálunk a dolgozó embernek kell a művészet központi figurájává lennie – a munka kapcsolja össze a társadalommal. Jellemábrázolás tehát a munkához való viszony ábrázolásától függetlenül nincs és nem is lehet a mi társadalmunkban.”<sup>18</sup> A Révai által megfogalmazott fenti elvnek látványos hatása volt a filmek világára, melyekben a munkahelyen kívül szinte minden más helyszínen és eseményen csak jelentéktelen mértékben kapott szerepet, különös tekintettel a magánélet tereire és helyzeteire. Pusztán magánéleti konfliktusokat feldolgozó alkotások a korszakban egyáltalán nem készültek, hiszen a hatalom a magánélet intézményében gyanús, ellenőrizhetetlen különcködést látott,<sup>19</sup> ezért igyekezett azt minél inkább kiszorítani a filmekből. Ez a törekvés sajátos elmentmondásba került azzal a gyakorlattal, hogy a filmek egyébként a romantikus vígjáték elemeit használták fel, ennek következménye a magánéleti konfliktusokat, a privát „szerelmi” jeleneteket is átható közéletiség.<sup>20</sup>

14 ibid. p. 13.

15 ibid. p. 36.

16 ibid. p. 14.

17 ibid. p. 14.

18 Révai József: *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra Kiadó, 1952. Idézi: Pólik József: A kritikus, a látnok és a hős. Munkásábrázolás a Rákosi-korszak termelési filmjeiben. In: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. p. 40.

19 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 58.

20 Schadt Mária: *Ideológia és valóság*. p. 116.

### Filmstílus

A filmek stílusáról összességben elmondható, hogy mindenestül a történet elmondását, az ideológiai üzenet átadását szolgálja. Az elbeszélésmódot a mindentudásával tüntető és ezáltal az absztrakt kommunista hatalmat szimbolizáló narrátor alkalmazása jellemzi.<sup>21</sup> A filmek a nézőt sosem egyetlen szereplő tudásával ruházzák fel, és szubjektív beállítást is alig alkalmaznak. A kronológia felbontását mindössze egyetlen filmben láthatjuk: a *Gyarmat a föld alatt* [Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat dramaturgiai és rendezői munkaközössége (1951)] esetében a hatalom képviselőjének, az ÁVH-tisztnek beszámoló szereplők (meglehetősen objektív) flashback-jeiből rekonstruálódik a történet. A befogadói átélést megnehezíti, hogy a filmek elvetik azt a lehetőséget, hogy egy főszereplő szemszögéből, a szubjektivitás narratív eszközeit is felhasználva a vele való azonosulás útján vonják be a nézőt. A filmek deklarált célja, a nevelés és felhasznált elbeszéléstechnikája között így alapvető ellentmondást találunk. A szubjektív nézőpontok esetleg hiányos, hibás értelmezése helyett a narráció összefogja és egy értelmezéssel ellátott keretben mutatja be a feldolgozott eseményeket. Ezen ábrázolásmódbeli sajátosságok miatt ezek a filmek tulajdonképpen nem a főszereplők mellett állnak. Arra fókuszálnak, hogyan áll össze a rendszer, a főszereplők csak egy-egy kiemelt példaként szolgálnak arra, hogyan illeszkednek be az egyes elemek a nagy egészbe. Ahogy Forgács is kiemeli: „Egyedi történetek elbeszélése helyett minden filmnek a maga teljességében kell megteremtenie a kor szakrális valóságát.”<sup>22</sup> A szubjektivitás megjelenését másrészt az is gyengíti, hogy a filmek általában nem egy-egy kiemelt szereplővel dolgoznak, hanem inkább egy kisebb csoporttal, akik mellett erős mellékszereplők is feltűnnek. Ennek oka – amellet, hogy az egyéni sorsok bemutatása helyett a filmek nyilvánvalóan az épülő közösségre fókuszálnak –

Forgács szerint a mítoszteremtő szándékban keresendő: a filmek egy önmagában is teljes világot igyekeznek reprezentálni, aminek ilyen módon minden szintjét és jellegzetes karakterét körbejárják.<sup>23</sup>

Bár a filmstílusnak a történet prezentálásán kívül nagyrészt nincsen önálló funkciója, a filmekben a képi világ szintjén mégis akadnak olyan erősen szimbolikus kompozíciók, melyek pusztán az elemek térbeli elrendezésének módjával önmagukban is egy-egy ideológiai állásfoglalásnak tekinthetők. Ezekben leggyakrabban a vezetőek arcképei láthatók olyan elrendezésben, amely a történet átlagembereket megtestesítő szereplői fölé pozicionálja őket. Fontos azonban kiemelni, hogy bár a filmekben előfordulnak eszmei tartalmakat ilyen kézzelfoghatóan szimbolizáló képek, ezek sosem öncélúak, a történet előremozdításában betöltött funkciójukat is mindig ellátják.

A filmek képi stílusa a fentiekből következően (esztétikai értékét tekintve) semlegesnek mondható.<sup>24</sup> Pár gyakran ismételt megoldás a pozitív hős mosolygó, felfelé néző arcának alulról való fotografálása a kimerevítettnek tűnő közeli felvételeken vagy az ideológiai megvilágosulás pillanatában a hős arca felé kocsizó kamera. Feltűnő továbbá a verbalitás térnyerése, hiszen a filmek első számú célja az ideológiai tételek kinyilatkoztatása volt.<sup>25</sup>

### „Műfajok”

A sematizmus korszakában két típusú film készült: múltban játszódó idealizáló történelmi film és a jelent ábrázoló termelési film.<sup>26</sup> Jelen tanulmány a szinkrón-idejű filmekkel foglalkozik, hiszen ezekben közvetlenül jelenhetett meg a korszak saját magáról alkotott képe, melyben kiemelt szerepet szánt a nőknek. A szinkrón-időben játszódó filmekről általában elmondható, hogy fő konfliktusuk a szocializmus felépítéséért vívott küzdelem. A cselekményelemek szintjén azonban további három típusba lehet

21 Varga: *Fent és lent*. p. 65.

22 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.

23 *ibid.* p. 54.

24 Forgács Iván szerint a semleges, esztétikailag elemezhetetlen stílus szintén a mítoszteremtő szándék következménye. Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. pp. 53–54.

25 Balogh Gyöngyi – Gyürei Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990–ig*. Budapest: Műszaki könyvkiadó, 2004. pp. 82–83.

26 Pólik: *Elveszett illúziók*. p. 12.



**Kis Katalin házassága**  
(Szirtes Ádám, Mészáros Ági)

sorolni az adott konfliktust: a termelési, nevelődési és a szabotázskonfliktus kategóriájába.<sup>27</sup> A háromfajta cselekményszál többszörösen összekapcsolódik a filmekben, hiszen igazán jó munkás csak az lehet, aki tudatában és viselkedésében is felnő a feladathoz; valamint a szabotázs elhárításának is a termelés a hosszú távú célja. A nők dramaturgiai szerepének elemzéséhez azonban célszerű különválasztani a három narratívát.

Termelési narratívának azt a fajta történetemát nevezem, mely során egy szereplő vagy egy csoport a termelés fokozására irányuló erőfeszítést tesz, ezzel hozzájárulva a cél eléréséhez.<sup>28</sup> Ez a legáltalánosabb motívum, ami gyakorlatilag minden egyes filmben megjelenik. A *Kis Katalin házasságában* például az Április 4-e brigád célja a mindennapokban a termelés folyamatos növelése, a tagok egyéni normáinak javítása. Sok karakter saját újjításon dolgozik, hogy a munka hatékonyságát növelje az új eljárással, például Dani János az *Ifjú szívvel*ben [Keleti Márton (1953)], Hódis Imre a *Szabónéban* [Máriássy Félix (1949)] és Lugosi Sándor a *Becsület és dicsőségben* [Gertler Viktor (1951)].

A szabotázskonfliktus szorosan összekapcsolódik a termelési narratívával, hiszen az ellenség általában a munka ellehetetlenítésére tesz kísérletet, viszont az átláthatóság érdekében azt az esetet tekintem szabotázskonfliktusnak, amikor a szereplő lépésének célja elsősorban a szabotőr és az általa okozott kár elleni fellépés, az újabb (akár fizikai összecsapásig fokozódó vagy emberéletet követelő) szabotázs megelőzése; melynek csak hosszú távú célja a nyugodt termelés biztosítása. A *Dalolva szép az életben* [Keleti Márton (1950)] Kádár Zsóka például aktív nyomozásba kezd, hogy leleplezhessék a közösség morálját fenyegető karmestert és cinkosait. A *Becsület és dicsőségben* Lugosi vállalja, hogy egymaga újra legyártja a vonatalkatrészeket, amiket a reakciós mérnök tönkretett, hogy a gyár ne maradjon szégyenben a sztálini műszak során. A *Teljes gőzzel*ben [Máriássy Félix (1951)] Szabó Sándor folytatja a szabotőr áldozatául esett munkatársa vállalását, és sikerre viszi a 2000 tonnás mozgalmat.

A nevelődési narratívában részt vevő szereplő jellemfejlődésen megy keresztül (ami minden esetben azt jelenti, hogy megérti és helyesen alkalmazza a marxizmus-

<sup>27</sup> Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. pp. 53–54.

<sup>28</sup> Bár az 1948 és 1953 között készült filmeket átfogóan termelési filmeknek nevezik, a további elemzés érdekében termelési narratívának a fent leírt történetemát tekintem.

leninizmus iránymutatásait, tehát ilyen módon később gyakorlatilag is hozzá tud járulni a szocializmus megvalósulásához). A fejlődés fontos állomását képezi a közösségtől vagy annak kiemelt képviselőjétől kapott iránymutatás, és a saját hibák felismerése. Pólik hangsúlyozza, hogy a munkáshősnek mindig készen kell állnia az önkritikára, és gondolkodásmódjának korrigálására, hisz a közösség minden egyéntől ezt követeli meg a tökéletesedés érdekében.<sup>29</sup> Az *Ifjú szívvel*-ben például Kati és János is megérti, hogy a tanulás a harc egy módja, ezért nem szabad gyengeségből feladniuk azt; Hódis a *Szabónéban* felismeri, az a helyes, ha újítását a gyárnak ajánlja fel ahelyett, hogy saját dicsőségére fejezné be.

A három történeteséma tehát nem három különböző „műfajt” jelent, egy alkotáson belül gyakran több is megjelenik közülük, annak következményeképp, hogy a filmek végső nagy konfliktusa megegyezik. A *Kis Katalin házasságában* például egy fiatal házaspárt látunk, akiknek – különösen a nőnek – még meg kell küzdeniük egyéni jellemhibáikkal és megfelelő sztahanovista szellemű munkássá válni, miközben a gyárat fenyegető szabotőr mérnökkel is szembe kell nézniük. Bár Forgács szerint a műfajiság alapvetően ellenáll a mítoszteremtő szándéknak,<sup>30</sup> ezek a történetesémák óhatatlanul is bizonyos klasszikus műfaji megoldásokat vonzanak, a szabotázsfilmek például bűnügyi filmes, a termelési és nevelődési filmek pedig vígjátéki vagy melodramai konvenciókat használnak fel.<sup>31</sup> A klasszikus műfaji sémák használata szintén befolyásolhatta a filmek női szereplőinek dramaturgiai súlyát.

## Nők a Rákosi-korszakban

A kép árnyalásához érdemes a filmek mögé tenni a korszak valóságának képét, melyet Farkas Gyöngyi, Schadt Mária és Gyarmati Gyöngyi írásai szociológiai szempontból részletesen élénk tárnak. A magyar szocialista nőpolitikát a Szovjetunió hivatalos nőpolitikájának mintájára dolgozták ki.<sup>32</sup> Ez az elképzelés Marx, Engels és Bebel munkái alapján abban állt, hogy a nők alávetettsége nem természeti törvényszerűség, hanem társadalmi viszonyok következménye, ezen viszonyok megváltoztatásával tehát értelemszerűen következik be a helyzetük megváltozása is. A nők felszabadulásának kulcsa a társadalmi munkamegosztásba való bekapcsolódásuk, melyet a család társadalomban betöltött szerepének csökkentésével, a házimunka társadalmisításával, és a nők munkafeltételeinek javításával, például bölcsődék és óvodák létesítésével terveztek elérni. Ennek első lépéseként Magyarországon is megtörtént a nők egyenjogúsítása, melyet az 1949-es alkotmány biztosított.<sup>33</sup> A valóságban viszont ezenfelül nem sok valósult meg az elvekből. A tradicionálisan női munkának számító háztartási munkák társadalmisítása ugyanis nem történt meg, a hagyományos szerepelvárások viszont továbbra is fennmaradtak, miközben a nők tömeges munkába állása megkezdődött.<sup>34</sup> A jogegyenlőség még nem garantálta a nők társadalmi esélyegyenlőségét, a munkavégzésüket segítő intézkedések elmaradásával pedig a mindennapokban kialakult a kettős teherviselés gyakorlata,<sup>35</sup> hiszen a munkából hazatérő nőre otthon továbbra is várt a gyermeknevelés és a házimunka feladata, melynek nehezségét a háztartások gépesítése előtti korszakban nem lehet figyelmen kívül hagyni.<sup>36</sup> A vezetés egy olyan csatlóképet támogatott, mely pusztán a szocialista társada-

29 Pólik: *A kritikus, a látnok és a hős*. pp. 42–44.

30 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.

31 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.; Hirsch Tibor: *Utak és csapdák – A hazai filmvígjáték 1945–1990 között*. [www.filmortenet.hu](http://www.filmortenet.hu), 2004.; Vajdovich Györgyi: *A magyar film az 1950-es években*. [www.filmortenet.hu](http://www.filmortenet.hu), 2004.

32 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 42.

33 *ibid.* p. 34.

34 *ibid.* p. 57.

35 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 120.; p. 111.

36 Lásd ehhez: Burucs Kornélia: *A „második műszak”*. *História*, 1995/9–10. 49–51.; Valuch Tibor: *Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változásai 1945 után*. *Rubicon* 20 (2009) no. 4. 2009.

lom megvalósításának eszköze,<sup>37</sup> a személy életében betöltött fontosságát nem ismerték el. Ebből is következik, hogy az otthon végzett munka létezését szinte tagadta a hatalom, megkönnyítésére a továbbiakban nem vezetett be intézkedéseket. Dolgozó nőnek a hivatalos munkahellyel rendelkező nő számított, a háztartási munkákat a propaganda a rabszolgaság képzeteivel társította, míg a közösségért végzett munkát a szabadság zálogaként állította be.<sup>38</sup> A munkavállalás lehetőség helyett kötelességgé vált, amivel a felszabadított nők meghálálhatják, amit a párt értük tett.<sup>39</sup> A népességszám növelése érdekében meghozott intézkedések alapján viszont úgy tűnik, hogy például a gyermekszülés is a nők kötelességeit gyarapította, hiszen 1952-től szigorú abortusztilalom volt érvényben, valamint a gyermektelen személyeket külön adó terhelte.<sup>40</sup>

Mindeközben a nőket érintő diszkrimináció a valóságban nem szűnt meg. Fizetésük ugyanazokban a munkakörökben gyakran alacsonyabb maradt, mint a férfiaké.<sup>41</sup> Bár a közép- és felsőoktatásban is megnövekedett a számuk, valójában inkább csak olyan szakokon és munkakörökben tudtak elhelyezkedni, melyeket alacsonyabb presztízsük miatt a férfiak nagy arányban hagytak el.<sup>42</sup> Míg a foglalkozási hierarchia magasabb presztízsű posztjait (szakmunkás, mérnök, politikai tiszte) továbbra is férfiak töltötték be, bizonyos szakmák feminizálódtak (tanár, gyógyszerész, adminisztrátor, szövőgyári munkás, segédmunkás, képzetlen mezőgazdasági munkás). Mindemellert a nők politikai pozíciója sem javult,<sup>43</sup> a magas döntési jogkörrel összekapcsolódó értelmiségi pályákra nem tudtak betörni.<sup>44</sup>

Míg a propaganda a női munkavállalást az egyenjogúság eredményeként mutatta be, az a valóságban inkább megélhetési kényszer volt, hiszen az egykeresős családmodell a korszakban fenntarthatatlanná vált.<sup>45</sup> A nők felszabadításának programja elsősorban a hatalom gazdasági érdekeit szolgálta, hiszen a munkába való bevonásukkal lehetett növelni az ország munkaerejét,<sup>46</sup> e folyamat megkönnyítésére viszont már nem igyekezett olyan hatékony intézkedéseket tenni a vezetés. Az ötvenes évek vezetése valójában kihasználta a patriarchális társadalmi berendezkedés előnyeit, miközben azt hangoztatta, hogy felszabadította a nőket. A korszak alapvető tendenciája, miszerint a döntések nem a valós igényeket felmérve, az egyének jogait és szükségleteit figyelembe véve születnek, hanem egy politikai hatalom idealisztikus jövőképének megfelelően, a nőket különösen sújtotta. A nők valós helyzete és az ideológiájában megrajzolt képe között elmélyült a szakadék.<sup>47</sup> A politikai vezetés ezekről a problémákról nem vett tudomást, így a korabeli sajtóban, filmekben sem jelentek meg.<sup>48</sup> A nők helyzete, a feladataikkal kapcsolatos kép tehát sokszorososan ambivalens volt: mivel a munkaerő átstrukturálódását nem követte automatikusan a társadalom értékrendjének átalakulása, a filmek által is közvetített új ideálokot követő lányok és nők a valóságban gyakran találták szembe magukat a közvélemény vagy saját szűk környezetük előítéleteivel és valós életvezetési problémákkal.<sup>49</sup>

37 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. 2004. p. 43.

38 Farkas: „Gyertek lányok traktorral!” p. 76.

39 *ibid.* p. 76.

40 Schadt Mária: „Feltörekvő dolgozó nő”. pp. 132–139.

41 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. 2004. p. 52.; Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. p. 49.

42 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. pp. 39–40.

43 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. 53.

44 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. p. 53.

45 Valuch: *Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változásai 1945 után*.

46 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 111.

47 Balogh: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 44.

48 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 112.

49 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. p. 54.



Ifjú szívvel  
(Földi Teri, Soós Imre)

## Nők a filmekben

A *magyar film társadalomtörténete* című kutatás<sup>50</sup> adatbázisa alapján 1948 és 1953 között, tehát a filmművészeti sematizmus korszakában 34 magyar játékfilm készült, amelynek fele, vagyis 17 film cselekménye szinkrón-idejű. Ezekben a „jelen idejű” (korabeli megnevezéssel „mai témájú”) filmekben nyílt tér arra, hogy a hatalom megkonstruálhassa saját világát, így a Rákosi-korszak nőképe is bennük rajzolódhatott ki. A főszereplők számát tekintve a múlt időben játszódó filmek közül 9, a szinkrón-idejű filmek közül 11 film szerepeltet női főszereplőt, míg legalább egy férfi főszereplő a korszak minden filmjében van. A magyar filmre általában jellemző férfiközpontúság<sup>51</sup> figyelembevételével e számok alapján elmondható, hogy a történelmi korban játszódó vagy irodalmi alkotáson alapuló filmekben valamivel kevesebb teret kapnak a nők, mint a Rákosi-korszak saját jelenbeli világát ábrázoló alkotásokban. Ez a jelenség összhangban áll a hatalom

narratívájával, miszerint a kommunisták szabadították fel a nőket évszázados elnyomatásuk alól. Ha közelebbről megvizsgáljuk, az azonban csak 6 filmről – *Egy asszony elindul* [Jenei Imre (1948)], *Szabóné, Kis Katalin házasága* [Máriássy Félix (1950)], *Tűzkereszttség* [Bán Frigyes (1952)], *Ifjú szívvel*, *Kiskrajcár* [Keleti Márton (1953)] – mondható el, hogy valóban a női főszereplő története (is) lenne, melyben szerepet kapnak az ő mindennapjai, céljai, motivációi és a történet középpontjába kerül. Ez a szám az összes filmhez viszonyítva már meglehetősen kevésnek tűnik egy olyan filmgyártásban, melyet az a hatalom irányít, amelyik elvileg egyenlően fontosnak tekinti a nőket a férfakkal. Így egyértelműen kijelenthetjük, hogy nők és férfiak egyenlősége a korszak filmjeiben a főszereplők számát tekintve nem valósult meg.

A korszak kultúrpolitikája bármennyire elutasította is az 1945 előtti műfaji hagyományokat, mégis felhasználta ezek történettípusait, így a filmek vizsgálatakor a műfajiságot is figyelembe kell vennünk, amely szintén befolyá-

50 A *magyar film társadalomtörténete* a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú kutatás. A kutatás keretében létrehozott adatbázis az 1931 és 2015 között készült magyar filmek gyártási adatait, a filmek cselekményvezetésére és a szereplők tulajdonságaira vonatkozó adatokat tartalmazza.

51 Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* 23 (2019) no. 4. pp. 9–11.

solja a női történetek lehetőségeit. Ebből a szempontból úgy tűnik, a zenés vígjáték műfajába sorolható filmek kevesebb teret hagynak a női szereplők személyiségének kidolgozására. De miközben a vígjáték-kategóriába sorolható *Dalolva szép az élet*, a *Civil a pályán* [Keleti Márton (1951)], az *Első fecskék* [Bán Frigyes (1952)] és az *Állami áruház* [Gertler Viktor (1952)] kevésbé bontják ki a női szereplők jellemét, akik a férfi főszereplők mellett sokkal inkább háttérbe szorulnak, az ezekről a filmekről sem mondható el, hogy a nők csupán a hős megérdemelt jutalmaként kapnának szerepet bennük. Ellenben azok a filmek, melyek vígjátéki helyett inkább drámai hangnemet használnak, hangsúlyosabban koncentrálnak a női szereplők történeteire (is). Ebbe a kategóriába a következő filmek sorolhatók: az *Egy asszony elindul*, a *Szabóné*, a *Kis Katalin házassága*, a és a *Kiskrajcár*. Kivételt képez az *Iffjú szívvel*, amely alapvetően egy zenés vígjáték, de központi szerepet kap benne a női főszereplő története is, illetve a *Becsület és dicsőség* és a *Tűzkeresztység* melyek drámai elemeket használnak, de a női főszereplőknél részletesebben koncentrálnak a férfikarakterekre.

### Közélet

Az 1945 előtti filmekkel összehasonlítva ezek a művek radikálisan más képet festenek a nőkről, ami leginkább a szereplők foglalkozásán mérhető le. A 30-as évek filmjeiben a főszereplők 32%-a eltartott és 15%-a háztartásbeli, vagyis a megjelenő női karakterek nagy része passzív, anyagilag kiszolgáltatott pozícióban van.<sup>52</sup> Ezzel szemben az ötvenes évek női főszereplői között nem találunk olyat, aki ne dolgozna, ráadásul többen a nehéziparban tevékenykednek vagy ipari tanulók. Érdekes jelenség, hogy a filmek női főszereplői nem feltétlenül azokat az arányokat tükrözik, amikkel Schadt Mária jellemzi a korszak valódi foglalkoztatási szerkezetét,<sup>53</sup> hiszen a főszereplőknek csak a fele, öt nő dolgozik tipikus feminizálódott munkakörben: Kis Kata és Teleki Marika (*Civil a pályán*) szövmő, Kádár Zsóka óvónő, Bezzegh Ilonka (*Állami áruház*) szol-

gálatóipari alkalmazott, Boziné Szele Zsuzska (*Tűzkeresztység*) pedig párttitkár egy térszében. A többi női főszereplő ipari munkás vagy tanuló, aminek kézenfekvő magyarázata lehet, hogy ezeket a nők körében viszonylag népszerűtlen szakmákat kellett propagálni a filmekben. A valóságban feltűnően elnőiesedett tanári szakmát mindössze egy epizódszereplő képviseli az *Iffjú szívvel*-ben, viszont a propaganda homlokterében álló traktoroslány alakja is csak egy epizódszerepben tűnik fel ugyanebben az alkotásban.

Mindenesetre az anyagi függetlenséggel szoros összefüggésben ezek a karakterek nincsenek kiszolgáltatva a szüleiknek, és nincsenek rászorulva arra, hogy házasság útján igyekezzenek javítani társadalmi vagy anyagi pozíciójukon – míg ez az 1945 előtti korszak filmjeinek fő motívuma volt.<sup>54</sup> A társadalmi mobilitás ebben a korszakban nem olyan markáns téma, hiszen ezek a nők a munkásosztályba tartoznak, ilyen értelemben nincs szükségük a feljebb emelkedésre. Bár osztályváltás nem történik, négy esetben mégis beszélhetünk társadalmi felemelkedésről: az *Iffjú szívvel*-ben és a *Kiskrajcár*-ban parasztlányok lesznek munkások, a *Becsület és dicsőség*-ben és a *Kis Katalin házasságában* pedig munkásnők kapnak magasabb posztot vagy felvételt a pártba. Ezeket az eredményeket azonban egyik esetben sem házasságuknak, hanem saját érdemeiknek köszönhetik. Ezekből a példákból jól látható, hogy a korszak filmjeiben a nők társadalmi felemelkedésének útja nem a jó házasság, hanem a szakmai teljesítmény vagy a politikai karrier.

A filmekben a politika legmagasabb („isteni”) szféráját azonban túlnyomórészt férfiak képviselik.<sup>55</sup> Bár akad olyan film, amelyben a magas politikai tisztet betöltő szereplő maga is rászorul arra, hogy képezze magát (*Dalolva szép az élet*), a legtöbb esetben a filmekben szereplő férfi párttitkár, ÁVH-tiszt, katonatiszt vagy népnevelő (azaz a párt megtestesítője) jellemzői közé tartozik, hogy tévedhetetlen, előre látja az ellenség lépéseit vagy a saját emberei hibáit. A megfelelő ponton beavatkozik, és a szerencsés végkimenetel felé kormányozza az eseményeket – ezzel a filmek cselekményének első számú alakítójává válik.<sup>56</sup>

52 Vajdovich: *Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?* pp. 15–16.

53 Schadt: „Feltörekvő dolgozó nő”. pp. 40–54.

54 Vajdovich: *Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?* p. 20.

55 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom.* p. 53.

56 Schadt: *Ideológia és valóság.* p. 113.

A női főszereplők közül egyedül Boziné, a párttitkár jelenik meg az adott film legmagasabb tisztségében a *Tűzkeresztségben*, ehhez igazodó személyisége makulátlan, a munkásöntudat legmagasabb fokán áll. A Szabóné és a *Becsület és dicsőség* női főszereplői ugyan a környezetüknél magasabb tisztségeket töltenek be, felettük ott áll azonban egy férfiakból álló, dolgozók feletti hatalmi szerv. A mellékszereplők közül Csonka Máriát a *Viharban* [Fábi Zoltán (1952)] és Fábi Évát a *Teljes gőzzel*-ben ugyanez a nagyobb hatalom küldi „le” oda, ahol szükség van rájuk, és Tiszai Edit is egy testület egyik alacsonyabb rangú tagjaként dolgozik a *Kiskrajcárban*. Mellettük még két olyan vezető pozícióban lévő epizódszereplő tűnik fel, akiknek a vásznon töltött minimális idő miatt szinte csak jelzesszerű értékük van. A *Kis Katalin házasságában* a gyár igazgatója egy nő, aki azonban az értekezleteken és a szovjet gépek érkezésénél is szinte csak a díszlet szerepét tölti be. Az *Állami áruház* az egyetlen film, melyben az „isteni” párhatalmat a minisztériumi osztályvezető nő jelképezi, aki Kocsis kinevezésével a megfelelő irányba fordítja a cselekmény menetét.

### Kettős teherviselés

Mint láttuk, a hagyományos munkamegosztás érintetlenül maradásának következményeként a korszak asszonyai két „műszakot” végeztek el nap mint nap.<sup>57</sup> A „dolgozó nő” ideológiáját súlykoló kultúrpolitikának persze e probléma figyelmen kívül hagyása volt az érdeke. Feltűnő, hogy a filmekben előforduló 11 női főszereplő közül, míg munka közben mindegyiküket ábrázolják, házimunka végzése közben csak hárman láthatók (Bangáné Ilona az *Egy asszony elindul*-ban, Szabóné és Kis Kata). A többi alkotásban egyáltalán nem jelenik meg ez a tevékenység, vagy csak az idősebb generációhoz tartozó mellékszereplőknél. A munka és a házimunka kettős terhének kérdését közvetlenül csak két film tematizálja. A *Kis Katalin házasságában* a szövőgyárban továbbképzési tanfolyam indul, amire Kata azzal az indokkal tagadja meg a jelentkezést, hogy el kell látnia a saját háztartását is. A gyár kiemelt munkásvezetője (aki ráadásul

Kata férje) erre a következő beszédet intézi az asszonyokhoz, meggyőzve ezzel egy másik családost nőt a jelentkezésről: „Eltársnők! Ne hagyjátok magatokat befolyásolni a feleségetől! Nem a rossz munkásokat kell követni, hanem a jókat! Attól, hogy hetenként háromszor ötig maradtok benn, még nagyon jól el tudjátok látni a háztartást is. [...] Hidd el Molnárné, örülni fog a férjed is, ha jelentkezel.” Hasonlóan egyszerűen oldódik meg a probléma az *Első fecskékben* is: Patakné az őt a munkába visszatérésre buzdító népművelőnek a következő ellenvetést teszi: „Na de a férjem! Na de a bevásárlás!”, mire az így győzi meg: „Nincs bevásárlás! Boldogság van! Hát értse meg elvtársnő, boldogság. Szerelem, élet, munka! Reggel hét óra, porcelángyár, napfelkelte! Na!”. Az *Első fecskék* már szinte parodisztikus hangnemen kezeli a kérdést, a feleség munkába állása pedig leginkább a férj vigjátéki lejáratásának válik eszközévé.<sup>58</sup> Azt látjuk tehát, hogy a két film, amely egyáltalán tematizálja a nőkre háruló munka és a házimunka kettős terhét, egyértelműen elbátortellizálja a kérdést, megoldásként pedig a sztahanovizmust ajánlja.

A 11 hősnő közül összesen kettőnek van fiatalkorú gyermeke (Ilona és Szabóné), Lugosiné és Boziné gyermekei már felnőtt korúak. Ezekkel az inkább negyvenes-ötvenes éveikben járó asszonyokkal szemben egyik fiatalabb hősnőnek sincsen gyermeke, a filmek során pedig egyáltalán nem kerül szóba a gyermekvállalás. Ennek egyrészt műfaji oka lehet, hiszen a romantikus vigjátéki elemeket használó filmek, mint a *Dalolva szép az élet*, a *Civil a pályán*, az *Első fecskék* vagy az *Állami áruház* a kapcsolat vagy házasság megszületéséig kísérik figyelemmel főszereplőik életét, amiben így nem szerepelnek későbbi események. Másrészt nyilvánvaló az ideológiai ok is: a közösségnek élő, kommunista dolgozó nő képéből a kultúrpolitika igyekezett kihagyni a gyermeknevelés és az ezzel járó terhek problémáját.

Mindazonáltal két film, a *Kis Katalin házassága* és a *Becsület és dicsőség* is kiemelten foglalkozik a magánélet/házasság/háztartás témájával, így a nők különböző szerepek közti választási kényszerével, ám kijelenthető, hogy ezek az alkotások sem adnak megnyugtató választ a felmerülő ellentmondásos kérdésekre.<sup>59</sup> Mindkét filmben

57 Burucs: *A második műszak*. pp. 49–51.

58 Az *Első fecskék*et Forgács Iván és Báthory Erzsébet is inkább szatíráként, mint komolyan vett termelési filmként elemzi. Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.; Báthory Erzsébet: *Új emberek termelése. Filmkultúra* (1990) no. 3. pp. 55–60.

59 A két film részletes elemzéséhez lásd: Schadt: *Ideológia és valóság*. pp. 115–117.; Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 49., p.



**Első fecskék (Tompa Sándor,  
Ladomerszky Margit,  
Rozsos István, Kállai Ferenc)**

a sztahanovizmus és a funkciótlan otthoni munka miatt kerülnek konfliktusba a házastársak, a filmek végkicsengése szerint viszont erre a problémára az a megoldás, ha mindkét fél sztahanovista lesz. Ebben már csak azért sem gátolja őket semmi, mert egyik párnak sincs ellátásra szoruló gyermeke. Azt a kérdést, hogy van-e létjogosultsága a magánéletnek a szocialista társadalmon belül, a *Kis Katalin* narratívája gyorsan lezárja azzal, hogy a főhős nőnek az erre való törekvését személyiségbeli hibaként értékeli. A *Becsület és dicsőség* házaspárjának már nincsenek ezirányú törekvései. Mindkét filmben eljön azonban egy olyan szakasz, amikor a házaspár női tagja teljes egészében a munkának szenteli magát.<sup>60</sup> Az ezzel felmerülő problémákat a *Kis Katalin házassága* érinti is: Jóskának egy idő után már nem marad ép zoknijja, ő azonban ennek groteszk módon örül, hiszen ez felesége egyre öntudatosabbá válásának jele. Arra a kérdésre, hogy a békülés után a háztartást a továbbiakban ki fogja ellátni, a film nem ad választ. A *Becsület és dicsőség*ben

Lugosiné Eszter már a film elején élmunkás, férje, Sándor viszont bár nem szenved hiányt, mert az idős mama ellátja a háztartást, ennek mégsem örül felhőtlenül. Az asszony karrierjének felívelésével ugyanis az a helyzet áll elő, hogy többet keres a férjénél, és a kitüntetések is ő kapja, amire Lugosi rosszkedvűen és agresszíven reagál. A film ezen a ponton rátapint arra az érzékeny kérdésre, hogy hogyan kezeli a patriarchális beállítottságú társadalom azt a nőt, aki az új szerepmintákat követve valóban kiteljesedik a munkájában. A történet azonban elveszi a konfliktus élett azzal, hogy valójában Lugosi is egy lángeszű újtó, akit pusztán a reakció akadályoz. Miután elhárultak útjából az akadályok, ő is példamutató sztahanovistává válik. Ezek a filmek a rendszer nőket érintő legnagyobb ellentmondásaival találkozva úgy próbálnak meg mégis megnyugtató „happy endet” kerekíteni maguknak, hogy a konfliktust okozó elemeket egyszerűen elhagyják a történeteikből, így pedig csak meglehetősen erőltetett lezárással tudnak szolgálni.

51.; p. 56.; Varga–Kresalek: *Nők az ötvenes évek filmjeiben*. pp. 362–364.; pp. 369–371.

60 Az *Egy asszony elindul*-ban az addig háztartásbeli Ilona szintén dolgozni kezd, de a helyzet nem pont ugyanaz, mint a két másik filmnél: őt reakciós hajlamú, a patriarchális hagyományoktól eleinte elszakadni képtelen férje akadályozza, míg a két elemzett filmben elvileg ideális gondolkodású munkásházaspárokról van szó.

*Magánélet*<sup>61</sup>

A magánélet jelenetei ezekben a filmekben általában nem kapnak helyet, hiszen a rendszer számára már a különböző nemű emberek létezése is anomália volt,<sup>62</sup> az egyéneket csak termelőerőként és a nagy közösség tagjaként szerette volna láttatni. Ennek konkrét jele a filmekben, hogy még ha meg is jelenik a szereplők otthona, azt mindig egy ebédlő- vagy konyhajellegű közösségi tér reprezentálja, hálószoba nincs a filmekben. Ez a szemlélet leginkább a kisszámú „szerelmi” jeleneten hagy nyomot (és általában kioltja a romantikus vígjáték románcszálának potenciálját). A termelési filmekben az egymás iránt elvileg szexuális vágyat érző szereplők ezt általában nem mutatják ki, kerülnek a testi érintkezés olyan formáit, melyek a nemi vágyat jelképezhetnék,<sup>63</sup> magánbeszélgetéseik is a közösség ügyeiről szólnak. Schadt a *Dalolva szép az élet* randevűjelentével kapcsolatban kiemeli, hogy a fiatalok maguk között is a gyár közösségéről beszélnek.<sup>64</sup> Pólik a *Szabóné* egy jelenetét elemzi: Hódiás a tűzhely javítása közben megkéri Szabónét, hogy hajtsa fel az ingujját, aki egy pillanatnyi hezitálás után nem nőként, hanem munkásként válaszol a cseles provokációra, és gyakorlatiasan feltűri az inget.<sup>65</sup> Karakteres szerelmi szál, udvarlás, szerelmi rivalizálás két filmben jelenik meg, az *Első fecskék*ben és az *Állami áruház*ban, talán nem véletlen, hogy ezeket az alkotásokat többen már a korszak elvárásait kikezdő, parodisztikus filmekként elemzik.<sup>66</sup>

A nőkép gyökeres átalakulása ellenére a tradicionális házasság viszont nem vesztette értékét. Feltűnő, hogy (a szerelmi jelenetek hiánya mellett is) a 11 film női főszereplői közül – az egyetlen Bozinét kivéve – tízhez kapcsolódik szerelmi szál. Még Kis Katához és Lugosinéhez is, akik egy-egy szétköltözés után újra egymásra találnak férjikkel. Ennek egyrészt műfaji oka lehet, hiszen ezekben a filmekben általában van egy románcszál, bár ez nem válaszolja meg azt a kérdést, hogy a nem románcjellegű történetek főszereplői miért csak férfiak lehetnek.<sup>67</sup> Másrészt jellemző motívum, hogy az ideológiai fejlődéstörténetekben fontos szerepet tölt be egy segítőtárs, ami így szerelmi szálát feltételez. Harmadrészt magyarázat lehet egyfajta klasszikus konvenció továbbélése, miszerint a női szereplők párkapcsolaton belül jelennek meg a filmekben.

Mindenesetre a (meg sem mutatott) szerelmi szálak a film végére eljutnak a beteljesüléshez: a romantikus vígjátékokban, mint a *Dalolva szép az élet*, a *Civil a pályán*, az *Első fecskék* vagy a drámaibb hangvételű *Kiskrajcár* a kialakuló kapcsolatok egyértelműen kimondott célja az esküvő. A kommunista propagandaelemek mellett ezáltal a klasszikus műfaji sémák is teljesítik ideológiai céljukat, és a házasságot a közösségbe való beilleszkedés vágyott útjaként prezentálják. Míg bizonyos ideológiai tételeket (a közösség elsőbbsége, a termelés fontossága, a szocializmus építése) a filmek meglehetősen nyíltan, legtöbbször verbális kinyilatkoztatás formájában közvetítenek, közvetett úton továbbra is azt sugározzák a (női) nézők felé, hogy a romantikus szerelem beteljesülését a menyegző garantálja. Ez a fajta lezárás egyrészt különös módon azt a '45 előtti filmekre jellemző ideológiát visszhangozza, amit a Rákosi-korszak határozottan elutasított,<sup>68</sup> másrészt ellentmondásba kerül azzal a deklarált céllal, hogy a család szerepét csökkentsék az egyének

61 A szerelmi szálak ezekben a filmekben nehéz klasszikus értelemben vett központi konfliktusnak tekinteni, a szereplők között kialakuló párkapcsolat csak mintegy a bajtársiasság egy foka jelenik meg. A szerelmi szál típusú történetemát ezért nem számítottam a három fő konfliktustípus közé.

62 Rév István: Nincs nő, nincs vágy, nincs szex. *Rubicon* (1993) no. 7. pp. 32–34.

63 Pólik József: Egy pikoló szabadság. Az autonómia problémája Máriássy Félix *Egy pikoló világos* című filmjében. In: Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. p. 111. Bár pár filmben előfordul, hogy a szereplők megcsókolják egymást, ezek a jelenetek általában nélkülözik az erotikát.

64 Schadt: *Ideológia és valóság*. p. 114.

65 Pólik: *Egy pikoló szabadság*. pp. 111–112.

66 Forgács: *Egy mítoszteremtési kísérlet*. p. 54.; Báthory: *Új emberek termelése*. pp. 55–60.; Huber Zoltán: Teambuilding a diktatúrában. *Filmvilág* (2013) no. 6. pp. 22–24.

67 Például Nyerges és Budai a *Gyarmat a föld alatt*-ban; Ható a *Tűzkeresztsgben*; Szabó a *Teljes gözzel*-ben; Ákos a *Nyugati övezetben* vagy Váradi a *Város alatt*-ban.

68 Vajdovich: *Jó feleség, vagy emancipált, dolgozó nő?* p. 25.



**Kiskrajcár**  
(Szirtes Ádám, Mészáros Ági)

életében. Bár a propaganda igyekezett csökkenteni a család fontosságát, a gyermekszülést egyszerű hazafias kötelességgé degradálva, ennek ellenére a valóságban meglehetősen problémásnak bizonyultak a hagyományos nukleáris családtól eltérő szerkezetek. Tóth Eszter Zsófia szerint a leányanya személye még ebben a korszakban is a patriarchális társadalmi rend jogi intézményeit sértette, mert kikerült a férfi felügyelete alól<sup>69</sup> – egy olyan tradícióval állt tehát szemben, amit a szocialista rendszer már elvileg elutasított azzal, hogy jogilag egyenrangúnak deklarálta a nőket a férfival. A házasság és a nagy közösség értékeinek ambivalens minősítését jellemzi a filmekben az is, hogy bár a történetek általában lánykéréssel érnek véget, annak a gondolatnak, hogy az egyén a párkapcsolat vagy házasság által is kiteljesedhet mégis el kellett venni az élet: a filmek általában nem a pár képével zárnak, hanem egy ünneplő tömegben helyezik el őket, amelyben elvesznek, csak eggyé válnak a boldog közösség más tagjaival. A magánélet és a közélet ellentéte, a nőkhöz klasszikusan társított és a rendszer által elvárt új szerepek bizonytalan ábrázolási konvenciói egyrészt a kora-

beli nőkérdés teljes ambivalenciájára hívják fel a figyelmet, másrészt a filmekben is olyan ellentmondásokat generálnak, amiket azok a lezárással sem tudnak megnyugtatóan beleilleszteni az egyébként képviselt értékrendbe.

A nők nagyarányú részvétele a szerelmi szálakban azt is eredményezi, hogy egyéb emberi kapcsolataik kevésbé kerülnek kibontásra. Míg a férfiak általában erős közösségekbe tömörülnek, a nők egymással csak ritkán formálnak valódi kapcsolatot, inkább a férfi hősökhöz köti őket a munka, a szerelmi szál vagy az ideológiai konfliktus. Bár több filmben is van egyfajta női munkahelyi kollektíva, jelzésértékű, hogy a 11 filmből csak négyben – *Egy asszony elindul*, *Szabóné*, *Ifjú szívvel*, *Kiskrajcár* – zajlik hosszabb beszélgetés vagy kötődik valódi barátság, bajtársiasság két nő között. Annak ellenére tehát, hogy az ideológia a nőt is elsősorban „közösségi lényként” határozza meg, a filmek mégsem ábrázolják mélyen és részletesen a női hősök szociális kapcsolatait.

A magánélet jelentőségének tagadásából következik, hogy a filmekben megjelenő szereplőket nemi jellegüket

69 Tóth Eszter Zsófia: *Kádár leányai. Nők a szocialista időszakban*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010. pp. 73–94. A hivatalosan hangoztatott ideológiával ellentétben valójában nem volt dicsőség házasságon kívül, lányként gyermeket vállalni. A leányanyákat általában kizsájtotta a közösség, a hivatalos fórumok pedig csak 1963-ban kezdtek el foglalkozni a témával a *Nők Lapja* hasábjain. Tóth: *Kádár leányai*. p. 78.

illetően igyekeztek a lehető legsemlegesebben ábrázolni.<sup>70</sup> A női és férfi főszereplők egyaránt tevékenységükhöz passzolók, funkcionális ruhákat hordanak, melyek soha nem az egyéniséget vagy a nemi jelleget hangsúlyozzák. Míg a korszakban készült, de múlt időben játszódó filmek női karaktereinek kinézete inkább a klasszikus „nőies” nőképet tükrözi (például az *Úri muri* [Bán Frigyes, 1949], a *Különös házasság* [Keleti Márton, 1951], vagy a *Déryné* [Kalmár László (1951)] szereplői esetében), addig a szinkron-idejű filmekben a funkcionál túlmutató ruhadarabok viselete kizárólag a reakciós oldal képviselőit jellemzi. Összesen két negatív mellékszereplőt találunk, aki szexuális vonzerejével próbál hatni a férfiakra: Szíjjártóné a *Tűzkeresztségben* és Pörnecziné a *Viharban* egyaránt kulákok, akik egy-egy férfit igyekeznek a téesz ellen hangolni. A pozitív szereplők soha semmilyen cél elérése érdekében nem igyekeznek a nőiességüket bevetni. Bár Zsóka a *Dalolva szép az életben* azzal a csellel szerez meg információkat, hogy álrandevúra megy a jampeccel, a jelenet nem a csábításra helyezi a hangsúlyt. A *Kiskrajcárban* Garas Juli új inget vásárol a táncmulatság előtt, ahol Pistával van találkozója, de az ünneplő nem különbözik feltűnően a hétköznapi ruháitól. Talán az *Állami áruház* Ilonkája az egyetlen kivétel: az ő szabadidőruhái díszítő elemeket is tartalmaznak,<sup>71</sup> a filmben Kocsis pedig éppen a ruhák uniformizáló dísztelensége ellen szólal fel.

Az öltözet egyszerűségéből és semlegességéből is következik, hogy a korszak filmjeiben szinte nem találkozzunk nők eltárgyasító ábrázolásával,<sup>72</sup> ami önmagában vitathatatlan pozitívum. Ennek fő oka nyilvánvalóan a szexuális attribútumoktól mentes egyének ábrázolási konvenciójában keresendő, melyet megtámogat a mindig objektív elbeszélésmód, mely így sosem képviseli kizárólag a férfi főszereplő nézőpontját.

### Ideologikus nőkép

Bár a korszak filmjeiben negatív hős nem lehet főszereplő, és a férfi főszereplők is mindig haladó gondolkodásúnak számítanak, feltűnő, hogy a női főszereplők mindegyike a „jó” oldalon áll. Ugyan köztük is van, akinek még fejlődnie kell, komolyan sosem kísérti meg őket a reakció. Kis Kata például még nem elég öntudatos munkás és túl nagy szerepet tulajdonít a magánéletének; Szíves Kati pedig az *Ifjú szívvel*-ben annyira elkeseredik tanulási nehézségei miatt, hogy majdnem feladja a harcot, de komolyan egyikük fejében sem fordul meg, hogy akadályozzák a termelést. Talán az *Állami áruház* Ilonkája az egyetlen, aki valóban elhagyja a munka frontját, amikor a legnagyobb szükség lenne a kitartásra, és bár végül visszatér, az „eladási harcból” így kimarad.<sup>73</sup> Ezzel szemben a férfi főszereplők között több olyan karaktert is találunk, aki saját hibájából közel kerül egy komolyabb negatív tethez. Banga Kálmán az *Egy asszony elindulban* és Hódis Imre a *Szabónéban* például megtagadják újításukat a fejlesztést támogató szocialista szerveknek felajánlani, és csak az utolsó pillanatban gondolják meg magukat. Lugosi Sándor nem veszi észre, hogy egy reakcióst pártol hosszú ideig a *Becsület és dicsőségben*; Patak Pista tudatosan nemet mond a fiatalok által megfogalmazott vállalás teljesítésére az *Első fecskékben*; az *Ifjú szívvel* Dani Jánosa pedig olyan makacsul szeretné megalkotni a saját fejlesztését, hogy anyagi kárt okoz az intézménynek. Velük szemben a női főszereplők nem generálnak ilyen jellegű nehézségeket, mintha őket soha nem tudná valóban megérinteni a negatív ideológia, ezért történetük kevesebb drámai fordulatot tartalmaz. Ez a minta azt a képet alakíthatja ki a nézőben, miszerint a dolgozó nő a Rákosi-korszak igazi emblémája, aki ideológiailag mindig feddhetetlen.

70 Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 63.

71 Szilágyi Gábor szerint Ilonka karakterét már a film elkészülte előtt kritizálták túlzott „kispolgári” jellege miatt. Szilágyi: *Tűzkeresztség*. p. 313.

72 Kivételt az alól esetleg a *Civil a pályán* és az *Állami áruház* strandjelenetei képezhetnek, ahol lenge öltözetben, férfitekintetek kereszttüzében látjuk a női szereplőket, bár ezek a jelenetek sem olyan módon vannak felépítve, hogy a néző a férfi szubjektív tekintetén keresztül lássa meg a kiállított női testet.

73 Talán nem véletlen, hogy ez a film már a sztálinista korszak vége fele készült, hiszen a többi alkotásban egy ilyen tettért súlyosan megbűnhődne bármelyik szereplő.

## Mellékszereplők

A történetben betöltött másodlagos szerepük miatt a mellékszereplők nagyobb eséllyel maradnak kidolgozatlan, sematikus alakok. Összességében mégis azt látjuk, hogy esetükben több különböző karaktertípus jelenik meg, mint a mindig a jó oldalon álló főszereplők csoportjában, így ezek az alakok gazdagítják a filmek világméretű és a nőfigurák skáláját is. A női mellékszereplőket célszerű ideológiai meghatározottságuk szerint négy csoportba sorolni: vannak haladó, ingadozó, reakciós és semleges karakterek. A haladó értékeket a filmek általában a fiatal nőkhez asszociálják, míg a maradi, rosszindulatú karakterek a középső vagy az idősebb generációból kerülnek ki. A kettő közötti semleges vagy ingadozó figurák lehetőséget biztosítottak az alkotóknak a filmek világnak legalább kismértékű árnyalására.

A haladó kategóriába sorolható mellékszereplők között nagyon sok a fiatal nő, például az *Egy asszony elindul*ban Kati, aki a háború után cseléd helyett gyári munkásként kezd el dolgozni; a *Szabóné*ban Zsuzsi, aki fejből tudja a kommunista alapelveket és továbbtanulási lehetőséget kap a gyártól; a *Kis Katalin házasságában* Vilcsi, egy női brigád vezetője; a *Becsület és dicsőségben* Rózsi, aki tehetséges esztétikussá válik, és a sztálini műszakban túlteljesíti még a vállalt szintjét is; a *Teljes gőzzel*-ben Fábri Éva, a vasútpolitikai tiszt, aki a 2000 tonnás mozgalom mellé áll; az *Első fecskékben* Sárka, aki munkaversenyre hívja egy férfi munkatársát; a *Viharban* Árendás Juci, aki az apja akarata ellenére a téészeknek segít aratni és Csonka Mária, a gépállomás igazgatója; az *Ifjú szívvel*-ben Florina, aki volt görög partizánként munkával és tanulással harcol tovább, és a *Kiskrajcárban* Anna, aki nem hagyja magát befolyásolni sértődött vőlegényétől, és marad a pentelei építkezésen. Ezek a szereplők jellemzően a dolgozó nő ideologikus sablonjait testesítik meg, a film során emberi motivációikról, hátterükről, saját életükről csak jelzésszerű információkat kapunk, szinte sosem látjuk őket a munka terein és a kö-

zösségen kívül. Jellemfejlődésről sosem beszélhetünk az esetükben, hiszen ők ideológiai értelemben általában már tetteikben és gondolkodásukban is tökéletes lények: dolgoznak, és szent ügynek tekintik a termelés fokozását. Közülük négyen – Kati, Vilcsi, Florina és Anna – kontrasztként vannak elhelyezve a főszereplő mellett, hogy példát nyújtsanak fejlődéséhez (az *Egy asszony elindul*ban, az *Ifjú szívvel*-ben és a *Kiskrajcárban* így születhetnek hosszabb beszélgetések két nő között).

A filmekben a szabotázs általában egy vagy több férfi mellékszereplő felől indul, de négy női mellékszereplőt is találunk, akik negatív figurákat jelenítenek meg a filmekben. Tiszai Edit a *Kiskrajcárban* még csak hozzájárul kulák szeretője tevékenységéhez. Három női gonoszt is találunk azonban – mégpedig a korszakban készült két mezőgazdasági témájú filmben –, akik teljesen önállóan és nagyon hatékonyan befolyásolják rossz irányba a környezetüket: Illésné a *Viharban* nyíltan ellenáll a párttitkár javaslatainak, és nagy hatást gyakorol a falu ingadozó tagjaira is; Pörnecziné eléri, hogy téészelnök férje a saját családja érdekében zsákmányolja ki a közösséget; a kulák Szíjjártóné, Sohár Lidi a *Tűzkereszttségben* pedig a film főgonosza, kifinomult módszerekkel kelt vizsalyt a téész tagjai között, meglátja és saját javára beszerze a gyenge elemeket, és még gyilkosságra is bujtja volt nyilas szeretőjét. Ez alapján míg a városi, ipari környezetben dolgozó nőket a filmek feddhetetlen kommunistákként mutatják be, a falusi asszonyokat viszonylag nagy hatalommal felruházott komoly ellenálló erőkként ábrázolják és nemcsak azért, mert a tradicionális, „maradi” társadalmi rendet és gondolkodást képviselik,<sup>74</sup> hiszen ezek a karakterek kifejezetten a saját hasznukat nézik, és magával a rendszerrel nem szimpatizálnak. Mellettük olyan idősebb, polgári származású asszonyokat látunk feltűnni a negatív mellékszereplők között, akik bár tettelesen nem akadályozzák a termelést, káros gondolkodásukkal mégis rossz befolyást gyakorolnak a környezetükre.<sup>75</sup> Ők általában a középosztálybeli feleséget

74 A traktoristalányok számának emeléséért indított kampánynak például kiemelt célcsoportját alkották a falusi anyák, akiknek a tradicionális gondolkodását kellett megtörni, hogy hajlandók legyenek lányukat elengedni traktorosnak. Farkas: „Gyertek lányok traktorra!” pp. 84–85. „A propaganda-történetekben megjelenő szomszédok vagy a falu »pletykás vénasszonyai« rendszerint rosszindulatúak, sőt ellenségesek. Többnyire kiderül róluk, hogy az »urak talpnyalói«, »fizetett kulák-bérencek« vagy a pap befolyása alatt álló, ármánykodó »olvasós asszonyok.«” Farkas: „Gyertek lányok traktorra!” p. 85. A rosszindulatú, pletykás falusi asszonyra példa az epizódszereplő özvegy Bokorné a *Tűzkereszttségben*, aki egy mintagazda feszültségmentes belépését hátráltatja a téészbe.

75 Gyarmati Gyöngyi és a Varga Éva – Kresalek Gábor szerzőpáros is megjegyzi, hogy éppen ezeknél a hivatalosan negatív szerep-

testesítik meg, aki háztartásbeliként éli mindennapjait, megbékél a régi világrénddel, ebből fakadóan nem küzd a nők munka általi felszabadulásáért. Az *Egy asszony elindul*-ban Marika (aki bár nem az idős generációhoz tartozik, a háború miatt már megözvegyült), mivel nem tud lemondani korábbi életszínvonaláról, becsületes munka helyett a kártartotti státuszt választja. Mellette megjelenik még Tessa, a felsőosztálybeli feleség, aki már csak életmódjával is negatív példa a főszereplő, Ilona számára. Gortvainé a *Kis Katalin házasságában*; Dancsné az *Állami áruházban* és Forbáné *A város alattban* [Herskó János (1953)] középosztálybeli mérnökök otthon ülő feleségei, akik szabotőr férjükkel együtt a rossz oldalra sorolódnak. Oraveczné a *Szabónéban* ugyan munkásként dolgozik, mégis megtartotta korábbi káros szokásait, a pletykálást, üzletelést és cicomázkodást, ami miatt hamar ki is veti magából a közösség.

Az egyértelműen jó vagy rossz karakterek között helyezkednek el az éppen ezért valamivel árnyaltabb köztes nőfigurák, akik a legtöbb esetben jellemfejlődésen is átmennek. Közöttük vannak munkások, akik egy jellemhibájukat legyőzve értékes tagjaivá válnak a közösségnek. Közülük a legfiatalabb Góró Ica a *Szabónéban*, aki csak azután tud valóban hasznos munkaerővé válni, hogy megérti, egy férfi miatti féltékenysége nem akadályozhatja a termelésben. A jellembeli változáson áteső ingadozó karakterek többsége azonban az idős generációhoz tartozik, kiknek bár meglenne rá a lehetősége, nem az ellenség táborához csatlakoznak, hanem belátják, hogy melyik a helyes út. Közülük a legnagyobb utat az *Első fecskék* Pataknejá teszi meg, aki szinte újjászületik, ahogy visszatér dolgozni a porcelángyárba. A többi idős munkásnő ilyen drasztikus életmódváltáson nem esik át, de megértik, és követni kezdik a szocializmus elveit: Gázsikné az *Egy asszony elindul*-ban feladja kezdeti ellenszenvét, és befogadja a felsőbb osztályból érkező Ilonát a munkásközösségbe; Stolcz néni a *Szabónéban* legyőzi régi megrögződéseit, és a brigád lelkes tagjává válik; Giliczéné a *Viharban* követi férjét a téesz szántóföldjére; Hatóné a *Tűzkereszttségben* megbékél a téeszbe való belépés gondolatával; Kis mama pedig elkezd megértőbben viselkedni Kata új életmódjával

kapcsolatban. Három olyan szereplőt is találunk, akik felsőbb osztályból származnak, nekik az oldalváltás a kitörés lehetőségét jelenti régi, csapdahelyzetszerű életmódjukból. Lotte, a gonosz imperialisták fogságában (félíg kollaborálva) élő tudós nő megszökik a szocialista hősökkel a *Nyugati övezetben* [Várkonyi Zoltán (1951)]; Gálné a *Kis Katalin házassága* titkárnője nem hallgat tovább a reakciós mérnök üzelméről; Váradi Kálmánné pedig összegyűjti bátorságát és életében először felszólal a dekadens mérnök férje által rákényszerített életmód ellen a *Város alattban*.

A korszak viszonyainak ismeretében, tulajdonképpen különös jelenségnek tűnik, hogy a filmekben egyáltalán megjelenhetnek olyan (epizód)szereplők, akiket nem az ideológiai skálán elfoglalt helyük definiál. Ők főként idős, alsó osztályból származó anyák, akiket a filmek nem vonnak be a központi, ideológiai jellegű konfliktusba, csak a főszereplők környezetét alkotják. Ilyen például Simics mama a *Gyarmat a föld alattban*, Rácz néni a *Civil a pályán*-ban, Szabó néni a *Teljes gőzzel*-ben és Kádasné a *Nyugati övezetben*. A *Becsület és dicsőség* Mamájának van a legnagyobb szerepe a történetben, hiszen Lugosi fejlődését nagyban motiválja, hogy nem akar csalódást okozni idős édesanyjának. Bár a termelés nemes célja nem érinti meg őket (a filmek sosem munka közben ábrázolják őket), ezek a karakterek mégis fontos funkciót töltenek be a társadalomban, a környezetükben élő fiatal nőkkel ellentétben őket látjuk háztartási munkák végzése közben.<sup>76</sup> Mellettük két fiatal szereplő van az *Ütközet békében* [Gertler Viktor (1951)] és az *Ifjú szívvel* című filmekben, akik mindkét esetben a fontosabb főszereplőnő barátnőit játsszák, ám a női karakterek között sosem zajlanak hosszabb beszélgetések, viszont sem Bori, sem Garas Rozi ideológiai nézeteit nem bontják ki az alkotások. Ideológiai helyett már egyértelműen komikus funkciót tölt be Boriska az *Állami áruházban* és a folyton civódó Zám-bóné és Gulyásné párosa a *Kiskrajcárban*. Bár a filmek potenciálisan kiemelhetnék példás munkás jellemüket, hiszen mindhárman megfelelnek ennek a képnek, ezek a karakterek egyértelműen műfaji követelmények miatt kerültek a filmekbe.

lőknél fedezhetők fel olyan tulajdonságok, mint az empátia és a segítőkészség a környezetükben élő emberek felé. Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 61.; Varga–Kresalek: *Nők az ötvenes évek filmjeiben*. p. 371.

<sup>76</sup> Gyarmati: *Nők, játékfilmek, hatalom*. p. 56.; Varga–Kresalek: *Nők az ötvenes évek filmjeiben*. p. 374.



**Kiskrajcár**  
(Kiss Manyi, Fónay Márta)

A mellékszereplőknél tehát azt láthatjuk, hogy bár kevesebb lehetőség van karaktereik kidolgozására, sokszor már külső attribútumok vagy egy-egy mondat alapján be lehet őket sorolni, az ő esetükben mégis többféle variációra van lehetőség, mint a főszereplőknél. A mellékszereplő nőknél az ideológiai skála mindkét vége, sőt ideológiailag semleges karakterek is megjelennek, míg a főszereplők előírászerűen a jó oldalhoz tartoznak. Továbbá elmondható, hogy időben előre haladva – az *Állami áruház* és a *Kiskrajcár* esetében már szembetűnően – ideológiai helyett műfaji funkciót kezdenek betölteni a filmekben.

## 46 Főszereplők

A korszak hivatalos ideológiáját természetesen a főszereplők jellemén és történetén keresztül lehetett leginkább átadni. Mivel az alkotók a forgatókönyvben az ő jellemüket csiszolták tökéletesre, és velük kapcsolatban kényszerültek megfelelni a legtöbb elvárásnak, a kész filmek főszereplői elvileg tökéletesen tükrözik a hatalom ideális ember- és világképét, melybe a nők szerepe is beletartozik. Ennek

megvizsgálásához érdemes különválasztani a filmekben előforduló történettípusokat és strukturális szinten is felmérni a nők szerepét a filmekben.

Az ötvenes évek filmjéről elmondható, hogy a férfi és női szereplőket nem különbözteti meg tevékenységi kör vagy környezet szempontjából. A legtöbb szereplő elsődleges közege a munkahely, leggyakrabban egy gyár. Ezekre az alkotásokra egyáltalán nem jellemző, hogy a nőket inkább otthoni közegben ábrázolják (bár a férfiakat soha). A férfi- és női tevékenységek nem különböznek egymástól, a szereplők a munkával, termeléssel, továbbképzéssel töltik idejüket, emellett olyan további közösségi tevékenységekkel, mint a kultúrmunka, sport, közös üzemi kirándulás. Ha azonban külön-külön is megvizsgáljuk a konfliktustípusokat, arra lehetünk figyelmesek, hogy a nők számbeli alulreprezentáltságuk mellett is kevesebben és kisebb súllyal kapcsolódnak be az egyes történetszálakba.

A termelés egyfajta alpnarratíva, ami szinte minden filmben megjelenik és amelyhez a karakterek több műszak vállalásával, hatékonyabb munkával vagy újítással csatlakoznak.<sup>77</sup> A termelés fokozásába összesen 15 férfi és

<sup>77</sup> A *Dalolva szép az élet* és a *Civil a pályán* esetében a termelés átvitt értelemben, a kultúra és a sport területén kifejtett erőfeszítésként értendő.

10 női főszereplő kapcsolódik be a 17 szinkronidejű alkotásban. A női főszereplők közül a legtöbben – az *Állami áruház* Ilonkáját kivéve – magukévá teszik a túlteljesítés célját, és szorgalmuk megacélozásával, képességeik fejlesztésével hozzá is járulnak. Feltűnő azonban, hogy szakképzettséget és műszaki ismereteket feltételező újítással csak a férfiak büszkélkedhetnek.<sup>78</sup>

Bár negatív jellemű figurák minden filmben megjelennek, a *Szabónéban*, az *Ütközet békében*-ben az *Első fecskékben* és az *Ifjú szívvel*-ben nem történik szándékos, szervezett támadás a rendszer ellen. A fennmaradó 13 filmben összesen 14 férfi és 4 női főszereplő kapcsolódik be a szabotázs elhárításába. A nők közül az *Egy asszony elindul*-ban Ilona megpróbálja egyedül megépíteni a gyárnak a férje által ellopott találmányt, de működésre bírni csak a férj visszatérésevel sikerül, így próbálkozása inkább csak hűségének bizonyítéka marad. A *Civil a pályán*-ban Marika már szervezesebben járul hozzá a kár elhárításához: továbbít egy nélkülözhetetlen információt, de a disszidálni készülő focista bátyját nem ő győzi meg a maradásról, és a sérült futó helyére sem ő áll be, hanem Pista. Valódi történetfordító tettet hajt azonban végre Zsóka a *Dalolva szép az életben* – tegyük hozzá: a párttitkár kérésére –, amikor még a kémkedést is vállalja, és elmegy a jampec Swing Tónival a táncklubba, hogy bizonyítékot szerezzen annak lopásairól. Amikor a teljes közösség előtt ünnepélyesen leleplezi, fény derül a reakciós karmester tevékenységére is, így Zsóka nagy mértékben járul hozzá a szabotázs leleplezéséhez. Hasonlóan fontos cselekedet a *Kiskrajcárban*, amikor Juli azzal, hogy feltárja annak kulák származását a párttitkár előtt, egymaga leplezi le az alapanyagot elszabotáló Micskeit. A négy hősnő közül tehát, aki bekapcsolódik a termelést akadályozó szervezkedés elhárításába, valójában csak kettő tesz a történet szempontjából is hangsúlyosan fontos lépést. Ez alapján úgy tűnik, hogy a gyakran fizikai összetűzéssel is járó szabotázs-narratíva egy kifejezetten férfiakhoz kapcsolódó cselekményminta, amely nem teszi lehetővé a női hősök nagyarányú és aktív bevonását. Érdekes jelenség, hogy két vígjáték jellegű film története is úgy zárul le, hogy a női főszereplő, bár nincs kimondottan az események középpontjában és a jelleme sem túl kibontott, végül mégis szerepet vállal a szabotázs elhárításában (*Dalolva szép az élet*, *Civil a pályán*).

A korszak filmjeinek harmadik fontos történeti-pusa a nevelődési narratíva, melyben bár a közösségtől és a vezetőktől is kaphat segítséget, a szereplőnek mégis elsősorban önmagával kell szembenéznie, hogy felismerje a hibáit, és elkezdhesse „legyártani” saját új személyiségét. A jellemfejlődés-narratíva 12 férfi és 4 női hőst érint, ők azok, akiknek a filmek elején apró jellemhibájuk van, amit a film végére sikerül felismerniük és leküzdeniük. Közülük van, akinek a megváltozását nehéz volna komplexen értelmezni, mert egy csodaszzerű ideológiai impulzus vezet a megvilágosodáshoz. Ez általában egy mintamunkással való beszélgetést jelent, amely alatt verbálisan hangzik el a követendő útmutatás. A nők közül Kis Katát a párttitkár világosítja fel, hogy nem helyezheti magánéletét a közösség érdekei elé, Szíves Katit pedig Florina példája győzi meg arról, hogy folytassa a tanulást az *Ifjú szívvel*-ben. Ezen esemény rádöbbeneti a hősnőket az önkritika és a változás szükségességére, ami után mindkét filmben elgördülnek a további akadályok az ideológiai tökéletesség útjából.

A férfi hősök közül a *Becsület és dicsőségben* Lugosi Sándor, az *Ütközet békében*-ben Beke András, az *Első fecskékben* Patak Pista és a *Szabónéban* Hódis Imre jellemfejlődését bontják ki komplexebben a filmek. Ezeknek a férfi hősöknek a büszkeségüket, becsvágyukat kell legyőzniük, hogy az újításuk egyéni sikere vagy a saját munkatempó helyett a közösség szolgálatát válasszák. Megváltozásukat általában az motiválja, hogy egy-egy nő és/vagy a közösség előtt szeretnének jó színben feltűnni és valóban megjavulni.

A női hőst szerepeltető filmek között kettőt találunk, amely komplexebben építi fel hősnője jellemfejlődését. Talán nem véletlen, hogy ezek közül az *Egy asszony elindul* a sztálinista korszak elején, a *Kiskrajcár* pedig a végéhez közeledve készült. Ezekben a filmekben a hősnők helyzete jelentősen megváltozik a munkásosztályba, egy új közösségbe való beilleszkedésükkel, így a filmek a nők a korszakban megnyíló lehetőségeit tematizálják. A többi filmmel ellentétben azonban ezek az alkotások hősnőik megváltozását a karakterek személyiségének szinte már árnyalt kidolgozásával és a velük történő eseményekkel alátámasztva mutatják be.

78 Kivéve Ilonát az *Egy asszony elindul*-ban, aki közreműködik férje találmányának kidolgozásában.

Az *Egy asszony elindul* címszereplője, Bangáné Ilona már a történet elején nélkülözi a polgárasszonyokra jellemző ráartiságot, hiszen nem szégyell elmenni dolgozni a gyárba; de azt ott kell megtanulnia, hogy a munkaterembe nem felszínes érdek, hanem szakképzettség alapján kerülhet be. A gyár teljes közössége előtt tett önkritikus gesztusként megfogadja: szakmát fog tanulni, hogy megérdemelten foglalhassa el helyét a munkások között. Az előtte álló különböző lehetőségeket szimbolizálja a vele együtt élő két mellékszereplő: Marika, aki munka helyett egy férfi kitartottjává válik, és Kati, a volt cseléd, aki munkásként helyezkedik el. Útját megnehezíti maradi gondolkodású férje, aki szerint megalázó, hogy nejének dolgoznia kell, viszont segítőkre talál Katiban és a gyár közösségében, akik „nagyságos asszony” létére elkezdi megbecsülni. A történet végén egy olyan világban látjuk, amely azzal kecsegtet, hogy érdemeik szerint részesíti megbecsülésben az embereket, így a jóeszű Ilona is a mérnökcsapat tagjaként állhat a pódiumon. A filmben erős motívum a megélhetés – Ilona a háború után félig lebombázott lakásába tér vissza –, ami realiztikusan motiválja a hősnő tetteit, a közösségbe való beilleszkedés és a szakmai fejlődés vágya pedig még nem feltétlenül kapcsolódik össze a kommunizmus eszméjével, ezért egy hiteles fejlődési ívet mutat. Egyedül a film utolsó jelenete, amely már a Rákosi-korszakban játszódik, hordozza magán erősen a sematizmus jegyeit, a megfelelő ideológiai irányba fordítva az egyébként önmagában is megálló történetet.<sup>79</sup>

A *Kiskrajcárban* Juli, egy szegény „lelenc” megszökik gazdájától, és Dunapentelére megy dolgozni. A szocializmus metaforájaként is felfogható építkezésen befogadó közösségre lel, mellyel együtt építik fel Sztálinvárost, későbbi saját otthonukat. Az elsőre sablonosnak tűnő történeten árnyal, hogy a karakterek nem mind elvakult kommunisták. Juli, mint ahogy a másik faluról érkező karakter, Madaras Jóska is elsősorban megélhetési célokkal érkezik az építkezésre, mert olyan körülmények között szeretnének új életet kezdeni, ami többet ígér, mint az addigi életük. Juli nem kifejezetten válik kommunistává, a film az addigi megfélemlítettségéből való felszabadulására és a közösségbe való beilleszkedésére helyezi a hangsúlyt.<sup>80</sup> Barátja lesz egy ott dolgozó lány, Anna, és megismerkedik

az egyik brigádvezetővel, Pistával. Viszont neki elsősorban önmagát kell legyőznie, hogy teljes jogú tagja legyen a közösségnek. A film befejezése már egy tökéletes világban játszódik, de Juli fejlődését is életszerű mozzanatok alakítják. Mindemellett természetesen mindkét filmben jelen vannak sematikus mozzanatok és karakterek, legfeltűnőbbben a párttitkár figurája, aki időnként atyaien egyengeti a hősnők útját. Ez azonban nem csökkenti a filmek abbéli érdemeit, hogy a főszereplő fejlődését több tényező felmutatásával, logikusabban igyekeznek kibontani, mint más alkotások.

Azokban a történetekben, melyekben a hős változását komplexebb események támasztják alá, a megváltozó főszereplő személyisége is jobban kibontásra kerül. Az összes filmet számba véve az mondható el, hogy egyrészt a férfi főszereplők körében sokkal gyakrabban fordul elő jellemfejlődés, másrészt több olyan karakter van, aki az egyedi személyiség jegyeit hordozza még ezekben a sematikus történetekben is. Bár mindkét nem képviselőinek ugyanazon a területen (a helyes szocialista gondolkodás elsajátításában) kell fejlődniük, a nők és férfiak fejlődéstörténete között egyértelmű különbségek figyelhetők meg. A férfi hősök fejlődésében fontos elem a közösség felé irányuló megfelelési kényszer, viszont általában legalább ilyen jelentős faktor egy nő is. Hódís (*Szabóné*), Lugosi (*Becsület és dicsőség*), Rác Pista (*Civil a pályán*), Beke András (*Ütközet békében*) és Patak Pista (*Első fecskék*) egyaránt egy-egy nő szimpátiáját szeretné elnyerni azzal, hogy megváltozik. A fejlődő női főhősökről (Bangáné Ilona, Kis Kata, Szíves Kati és Garas Juli) azonban inkább az mondható el, hogy legfőbb motivációjuk a közösség megbecsült tagjává válni, az önkritikában pedig inkább a közösség egy példaértékű, kiemelt képviselője (például a párttitkár) segíti őket. Ezek alapján kijelenthető, hogy a filmek a nők közösséggel szembeni kötelességeit hangsúlyozzák ki. Viszont mindezt úgy teszik, hogy a női főszereplők mégis általában inkább párkapcsolati jellegű relációkban jelennek meg, és ritka a két nő közötti beszélgetés.

A férfi szereplők motivációjából kiindulva is látszik, hogy a női főszereplők egy része gyakran mint motiváló tényező jelenik meg a férfi hős számára, emiatt több filmben nem terjed túl a szerepük a sablonos „dolgozó nő”

79 A záró jelenet a Filmpolitikai Bizottság kérésére került be a filmbe. Szilágyi: *Tűzkeresztység*. p. 225.

80 Bár tegyük hozzá, ennek a folyamatnak a csúcspontját az öt zaklató kulák feljelentése jelenti.

karakterénél. A női hősök fele, 6 karakter a saját történet-szála mellett segítő szerepben bekapcsolódik a férfi főhős nevelődéstörténetébe is. Ilona, Szabóné, Eszter, Boziné, Teleki Marika és Szives Kati ezekben a narratívákban a mellettük megjelenő férfi szereplő változásának motorjai és megpróbálnak nekik aktívan is segíteni. Ez azonban azt is jelenti Szabóné, Eszter, Boziné és Marika esetében, hogy nem fejlődnek, karakterük statikusabb, hiszen ők maguk már ideológiailag tökéletes stádiumban vannak. Ez összefüggésben állhat azzal a jelenséggel, hogy a nők gyakrabban vannak ideológiailag feddhetetlen, s ezáltal sablonosabb karakterként ábrázolva, míg a férfiak többször járnak be nagyobb drámai súlyú utat a filmekben.

## Összegzés

Miként 1948-tól az új rendszer egy meglévő értékrenddel volt kénytelen számot vetni, ami a mindennapi életben is súlyos ellentmondásokat szült, úgy a szocialista filmművészet is egy addigra kialakult filmes hagyományra épült, melyet bár egészében tagadott, bizonyos elemeit nem nélkülözhetette, ha történeteket akart mesélni. A társadalmi nem szerepek és elvárások fennmaradtak a közgondolkodásban, és lenyomatot hagytak a filmek struktúráján is, ami bizonyos klasszikus filmes konvenciók továbbélését eredményezte. Ennek következtében bár a filmek motívum- és karakterkészlete látszólag lecserélődött és megszületett a „dolgozó nő” ideologikus alakja, a női karaktereknek mégsem sikerült olyan súlyt biztosítani, mint amit az ideológia hirdetett meg számukra a saját, új világában.

Még egyszer fontos hangsúlyozni, hogy ezek a filmek egy utópikus világot tárnak a néző elé, melyben az ideálisnak beállított „dolgozó nő” életének kizárólag a pozitív aspektusait hangsúlyozzák. Azzal, hogy a hatalom kész szerepmintákat tett kötelezővé, és elhallgatta a követésükkel járó nagyon is valós problémákat, nagy mértékben nehezítette meg a korszakban élő nők életét. Továbbá érdemes kiemelni, hogy az ábrázolásbeli negatívumok és hiányosságok nagyrészt a sematikus stílusból fakadnak, és ugyanúgy érintik a női, mint a férfi szereplőket. Ennek legfeltűnőbb eleme – a karakterek nyilvánvaló ideológiai motivációja mellett – a szubjektivitás hiánya, az, hogy a mindentudó elbeszélés soha nem egy-egy szereplő belső

világába avatja be a nézőt, ezzel megnehezíti a vele való azonosulást.

Összességében azonban a Rákosi-korszak nőábrázolásáról elmondható, hogy a motívumok szintjén sok tekintetben modernebb volt a megelőző korszakénál: ezekben a filmekben nem különülnek el élesen a férfiakhoz és a nőkhoz rendelt foglalkozások és terek, színesedett azon hivatások palettája, melyekben a női szereplők feltűnnek. Megjelentek a szakmai kérdésekben kompetens, anyagiilag független és a szexuális tárgy szerepét maguk mögött hagyó hősnők, akik nem egyetlen kiszemelt férfinak igyekeznek megfelelni, hanem a közösség mindenkire egyenlően érvényes mércéi szerint méretetnek meg.

A filmek részletesebb vizsgálatával azonban kiderül, hogy bár a hatalom a nők egyenlőségét hangsúlyozta az élet minden területén, ez a filmekben nem valósul meg. Egyrészt a női hősök szám szerint jelentősen alulmaradnak a férfi főszereplőkkel szemben, mind az összes, mind a szinkrón-időben játszódó alkotásokat tekintve. Míg a korszakban készült összes filmnek van (legalább egy) férfi főszereplője, mellettük csak a múlt időben játszódó filmek felében és a szinkrón-időben játszódó filmek körülbelül 65%-ában találunk női főszereplőt. A 11 jelenben játszódó és fontos női karaktert felvonultató filmből is csak hatról lehet elmondani, hogy a női főszereplő valóban az események középpontjába kerül bennük. Bár a női hősök ezekben a filmekben anyagiilag függetlenek, és sokszor nehéz, „férfias” szakmákban állnak helyt, a magas posztokon a férfiakhoz képest csak elenyésző számban látjuk őket. Annak ellenére, hogy a korszak filmjeiben pozíciójukat már nem az előnyös házasságnak, hanem szakmai teljesítményeiknek köszönhetik, a házasság egyfajta kötelező eleme maradt a filmeknek. Az esküvő utáni életet, a munka és a házimunka összeegyeztetésének konfliktusát azonban a filmek vagy nem érintik, vagy elbagatellizálják. Bár azt nem állíthatjuk, hogy a női szereplők kizárólag a szerelmi szálban, a hős megérdemelt jutalmaként szerepelnének, a fordulatok nagy része mégis különböző férfi szereplőkhöz köti őket, jelentős női kapcsolatokat csak négy filmben találunk. A filmek struktúrájának elemzésekor, a konfliktustípusokat tekintve azt látjuk, hogy a női főszereplők legnagyobb arányban a teljesen sematikus termelési szálban kapnak szerepet, az akciót igénylő szabotázs-, vagy a jellemfejlődést feltételező nevelődési narratívákba kevésbé, sőt feltűnően kis számban kapcsolódnak csak be. A

szabotázsszálat érintő jelentős tettet csak ketten hajtanak végre, és valódi, több motiváló tényező által megtámogatott jellemfejlődést is csak két szereplővel kapcsolatban említhetünk. Bár a mellékszereplők némileg színesítik a képet, a történetek kiemelt főszereplői egy meglehetősen homogén értékrendszert tükröznek. A főszereplő női karakterek nagy részben már a történet elején a megfelelő ideológiai oldalon állnak, és hitük sosem rendül meg igazán a rendszerben, ami azt is jelenti, hogy kevesebb jellemfejlődést látunk esetükben, karakterük kevésbé összetett és dinamikus, a filmek során kisebb drámai ívet járnak be, mint a férfi szereplők.

Különös módon azt látjuk tehát, hogy a Rákosi-korszak filmjeinek narratív struktúrája a nőábrázolás terén több ponton nem is annyira az ideológiai elvárások szerint kialakított utópikus képet, hanem inkább a valós viszonyokat tükrözi, hiszen a nők társadalmi esélyegyenlősége a valóságban sem volt azonos a férfiakéval. Bár a korszak hivatalos ideológiája az élet minden területén egyenrangúnak deklarálta a nőket a férfiakkal, valójában meglehetősen ambivalens módon viszonyult hozzájuk, a teljes egyenrangúság pedig kétségkívül nem tudott megvalósulni a korszakban. A film mint tömegmédiium ezen uralkodó ideológia első számú hordozójának számított, mely annak tökéletesre csiszolt világát volt hivatott reprezentálni. Ezen alkotások közelebbi vizsgálata azonban arra mutat rá, hogy az új nő képét csak felszínes motívumok szintjén sikerült megteremteniük. A szerkezetüket nézve az derül ki, hogy a nők sem szám szerint, sem dramaturgiailag nem kaptak a férfiakkal azonos mértékű teret és dramaturgiai súlyt még ezekben a fiktív világokban sem.

Vajda Boróka

### Representation of Women in Hungarian Films Made between 1948 and 1953

The essay examines the period of socialist realism in Hungarian cinema (between 1948 and 1954) and studies the representation of women. The focus of the research is the relationship between the utopian world of the dominant ideology and the representation of women as a social group that had a specific perception in terms of politics during the period. Based on previous sociological works, the essay presents a general overview of the real-life conditions of women at the time, then surveys the entire corpus of Hungarian films produced and set between 1948 and 1953 that feature a central female character. The study contributes to the scholarly discourse about the period by exploring the internal structures of the film texts and analysing the representation of women at the narrative level. By showing the disparity in the number of male and female protagonists on the one hand, and by a closer analysis of the plot patterns on the other, the paper reveals the dramaturgical insignificance of the role played by female protagonists. The study concludes that due to the persistence of socially defined gender roles and classical cinematic conventions the perception of women's roles remains ambivalent, and their ideologically declared equality is realised neither in reality nor in films.

