

Padányi Júlia

Nők a háttérben

Fiatal értelmiségi nők ábrázolása a hatvanas évek magyar filmjeiben

A Kádár-rendszer első évtizedéről, a magyar társadalom 1956-os forradalom utáni átalakulásáról és az új rend megszilárdulásáról, a konszolidációval együtt változó nőképről és az egyenjogúság kérdéséről, valamint a korszak magyar filmtörténeti kánonban azóta is kitüntetett helyet elfoglaló filmművészetéről számos tanulmány és publikáció született már¹. Ennek ellenére a hatvanas évek magyar filmjeiben megjelenő új nőszerepek, az emancipáció valódi képének és sikerességének filmes reprezentációja kevésbé került a vizsgálatok fókuszába. Tanulmányomban pontosan ezért azon fiatal, húszas éveikben járó értelmiségi nők filmes ábrázolását fogom áttekinteni, akik életkorukból adódóan kénytelenek szembesülni a Kádár-kori társadalomba való beil-

leszkedés, ezen belül is egyenjogúság valódi megvalósulásának problematikájával.

A Kádár János neve által fémjelzett rendszert ugyan puha diktatúráként tünteti fel a történetírás, ám a rendszer konszolidációs („puha”) szakaszát 1963-tól, pontosabban a (részleges) politikai amnesztia bevezetésétől számíthatjuk. A Rákosi-rendszer okozta általános válság, és ezen válság következményeként leírható 1956-os forradalom okán az új vezetés revízióhoz folyamodott: a politikai modellt át kellett alakítani a régi rendszer keretein belül, ez volt a Kádár-rendszer pragmatikus megközelítmódja. Az 1962-es pártkongresszuson hozott határozattal², az új hatalom legitimitását biztosító úgynevezett négy alapvető ok lefektetésével³, valamint a kádári ideológia alapfrázisá-

1 Pl.: Rainer M. János: Bevezetés a kádárizmusba. Budapest: 1956-os Intézet-L'Harmattan, 2011.; Földes György: A Kádár-korszak jellegzetességei. In: Valuch Tibor–Püski Levente (ed.): *Mérlegen a XX. századi magyar történelem-értelmezések és értékelések*. Budapest–Debrecen: 1956-os Intézet–Debreceni Egyetem Történelmi Intézet Új és Legújabbkori Magyar Történelmi Tanszéke, 2002. pp. 229–244.; Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest: Magvető, 1998.; Majtényi György: *Egy forint a krumplics lángos. A Kádár-kor társadalma*. Budapest: Libri Könyvkiadó Kft., 2018.; Bíró Yvette (vál.): *Filmkultúra 1965–1973. Válogatás*. Budapest: Századvég, 1991.; Murai András: *Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. In: Murai András: *Film és kollektív emlékezet*. Szombathely: Savaria University Press, 2008. pp. 92–111.; Gervai András: *A tanúk. Film-történelem*. Budapest: Saxum Kiadó, 2004.; Gelencsér Gábor: *Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében*. In: Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szövegek*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2014. pp. 32–45.; Bódy Gábor: *Utak és eredmények a magyar filmtörténetben, 1963–1969*. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. pp. 26–34.

2 A határozat megszüntette a rendszerrel szembenálló „osztályok” és „rétegek” létezését. Rainer M. János: A „hatvanas évek” Magyarországon. In: Rainer M. János (ed.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 15.

3 Az 1956-os forradalom leverését követően ideológiai alapot kellett biztosítani az új politikai hatalom számára. Ez okból az MSZMP Ideiglenes Központi Bizottságának 1956. december 5-i ülésén meghatározták az '56-os események négy alapvető okát. Az első ok – amely mellett Aczél György a visszaemlékezések szerint többször is felszólalt – a Rákosi–Gerő-klikk befolyása az MDP-ben és a Magyar Népköztársaság kormányában, amely klikk 1948-tól fokozatosan letért a marxizmus–leninizmus elvi alapjairól. A második a pártellenzék, amely a későbbiekben vezetőjévé választotta Nagy Imrét és Losonczi Gézát. Tevékenységük akkor vált veszélyessé, amikor 1956 tavaszán a rendszer kritikáját kivitték az utcára, ahol a reakciós erők is megerősödtek. A harmadik ok a Horthy-fasiszta és a magyar kapitalista-földesúri ellenforradalom, melyek illegálisan működtek idehaza és Nyugat-Németországban. Az utolsó ok pedig a nemzetközi imperializmus, melynek fő közvetítője a nyugati rádiók és adóállomások (Amerika Hangja, Szabad Európa),

nak, vagyis az „*aki nincs ellenünk, az velünk van*” mondat elhangzásával a társadalom felé támasztott elvárás a fennálló politikai rendszer hallgatólagos elfogadása, valamint az ideológiai és történelmi tabuk tiszteletben tartása volt. Mindezek együtt a társadalom részleges depolitizálását, valamint a magánélet és a közélet fokozatos szétválását eredményezték. Mielőtt azonban az új politikai vezetés hozzálátott volna a rendszer revíziójához, az 1956. november 4-től 1962-63-ig terjedő időszakban megismételték az 1947–1953-as szovjet rendszer kiépítését, vagyis egyfajta „második berendezkedés” ment végbe.⁴

Az 1963-as év politikai fordulójának köszönhetően a magyar filmtörténet és filmipar is fordulóponthoz érkezett. Ahogyan Varga Balázs is hangsúlyozza tanulmányában⁵, a filmtörténeti korszakhatárt mind intézményi,

mind nemzedéki, mind pedig stílusváltás kiemelte. A nemzedéki váltást a pályakezdő rendezők színre lépése, pontosabban a Máriássy-osztályban végzett⁶, a hozzájuk korban közel álló fiatal rendezők⁷, valamint az ekkor már rendezőként debütálók⁸ művészete jelentette, melyhez szorosan kapcsolódik a stílusváltás is. A modernizmus szellemében megszülető magyar új hullámot erős szerzőiség, líraiság és szubjektivitás jellemezte. Intézményi szempontból végbement az eddig erősen központosított és ellenőrzött filmgyártás decentralizálása⁹, a stúdiócsoportok felállítása¹⁰. A kérdéses korszakot az 1968-as év, vagyis a prágai tavasz éve¹¹ zárta le. Az emberarcú szocializmus bukásával a kiábrándulások kora kezdődött el, mely korszellelem a filmművészetre is hatással volt. 1969-re újabb nemzedéki¹² és stílusváltás¹³ következett be, a valódi korszakváltást

melyek a rendszer ellen uszították a magyar népet. Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 17–18; Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997. pp. 82–83., pp. 101–103.

4 Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005. pp. 98–101.; Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 11–26.

5 Varga Balázs: A párbeszéd kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. In: Rainer M. János (ed.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 428–430.

6 Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössi Imre, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János és Szabó István.

7 Gaál István, Sára Sándor, Novák Márk.

8 Bacsó Péter az ötvenes évektől dramaturgként és forgatókönyvíróként tevékenykedett, 1963-ban jelent meg első rendezése, a *Nyáron egyszerű*. Jancsó Miklós harminchét évesen, az ötvenes évek végén rendezte meg első filmjét, *A harangok Rómába mentek* című alkotását. Az ötvenes években főként a filmirányításban tevékenykedő Kovács András 1960-ben rendezte meg első filmjét *Zápor* címmel.

9 Az eddigi Népművelési Minisztérium filmirányítói szerveinek szigorú gyámkodásától megszabadulva a hatvanas évekre a játékfilmek gyártását a Magyar Filmgyártó Vállalat bonyolította le, azonban az alkotói munka bázisa átkerült a filmstúdiók vezetéséhez. Gelencsér Gábor: *Magyar film 1.0*. Budapest: Holnap Kiadó, 2017. pp. 63–64; pp. 101–102.

10 A hatvanas évek elején létrejött egyesített filmgyár, a MAFILM-en belül négy stúdiócsoport működött: a Hunnia, a Dialóg, a Budapest és az Objektív. Ezen egyesülésből vált ki 1971-re a Hunnia és a Budapest, mint teljesen önálló filmstúdiók. Varga: A párbeszéd kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. pp. 428–430.; Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 101–102.

11 A prágai tavasz az egész világra hatással volt. A szovjet blokkon belül a hatvanas években először Csehszlovákiában indult meg – a kormány kezdeményezésére – egy széles társadalmi támogatottságú, progresszív gazdasági, társadalmi és kulturális reformfolyamat. Ez a reform és az emberarcúnak nevezett szocializmus kiépítése párhuzamba állítható a magyarországi reformmal. Mindkét politikai reformfolyamat fontos eredménye és kísérője volt a filmművészeti újhullám. Azonban a csehszlovák kormány egyre radikálisabb lépéseket engedett meg magának, melyet a brezsnyevi vezetés már nem tűrhetett. Így 1968. augusztus 21-én a Szovjetunió és a Varsó Szerződés tagjai (kivéve Románia) megszállták az országot, leváltották a reformista vezetést, és szovjethű politikusokat ültettek a helyébe. A kádári konszolidáció új gazdasági mechanizmusa a csehszlovák események hatására lángolt fel 1968-ra, ám a mechanizmust ért 1972-es brezsnyevi bírálat hatására a reformpolitika gazdasági része 1973-ra teljesen kifulladt. Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 133–136.; Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 23–26.

12 Pl.: Bódy Gábor, Dárday István, Gazdag Gyula, Gyarmathy Livia, Simó Sándor.

13 Az 1968-as évet követő kiábrándultság szócsovéként két stílusirányzat jelent meg: a késői modernizmust képviselő, szerzői stílust folytató és fokozó esztétizmus és az objektív szemléletet erősítő dokumentarizmus. Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 136–137.

pedig az 1973-as év, vagyis az új gazdasági mechanizmus¹⁴ végleges leállítása hozta el.¹⁵

Ahogy a címből is kiolvasható, tanulmányom középpontjában egy konkrét társadalmi csoport, az értelmiségi réteg áll. Maga az értelmiségi politika már a szocializmus időszakának kezdetétől új alapokra helyeződött, vagyon helyett a politikában betöltött pozíció, a tulajdon helyett a munkaszervezetben betöltött szerep lett a meghatározó¹⁶. Hiába jelentek meg az új réteggépző tényezők, a folyamatosan növekedő munkás- és paraszti származású családokból kikerülő első generációs értelmiségiel mellett kisebb beosztásokban ugyan, de jelen maradtak a többgenerációs értelmiségi családok képviselői is, így ezen régi értelmiségi réteg normái, értékrendszere, viselkedésformái domináltak valójában az új értelmiségi körökben is¹⁷. A Kádár-korszakra elfogadottá vált, hogy a bizonyos politikai okok miatt kiemelt emberek helyett a felsőoktatási végzettség legyen a döntő az értelmiségi pályán való érvényesülésben, a konszolidáció stabilizáló-

dásával a Horthy-korszak azon értelmiségei, akik a forradulat éve¹⁸ után úgymond lesüllyedtek eredeti társadalmi osztályukhoz képest, a hatvanas évekre visszatérhettek eredeti foglalkozásukhoz. Az 1945 utáni kommunista hatalomváltással együtt járó elitcsere, a tulajdonviszonyok változása és a foglalkozásszerkezet átalakulása rendkívül gyors társadalmi mobilitást eredményezett. A megváltozó értelmiségi politika keretein belül lezajló oktatásbeli változásoknak, vagyis a *numerus politicus* elvének¹⁹, valamint a nők oktatásban való egyenjogúsításának köszönhetően a második világháborút követően az értelmiség mutatta a legdinamikusabb létszámnövekedést. Ezen változásoknak köszönhetően a nők nagy számban kerültek értelmiségi pályákra. A kommunista párt 1950 és 1960 között megcélolta a felemás polgári társadalom megbontását, ehelyett viszont csak új réteggépző és egyenlőtlenségeket teremtő tényezők jelentek meg a régiék helyett. Ezen új tényezők közé sorolható maga a politika által irányított emancipáció, vagyis a nők egyenjogúsításának kérdésköre is, így

14 Az új gazdasági mechanizmus a szocialista Magyarország gazdasági irányításának és tervezésének átfogó reformja volt, amelyet már 1963-tól előkészített Nyers Rezső, KB-titkár, valamint az általa létrehozott „agytröszt”, vagyis egy 12 fős közgazdasági tanácsadókól álló testület. 1964-ben ezen testület munkája alapján a párt felkért egy gazdasági vezetőkből és közgazdászokból álló bizottságot, hogy kidolgozzák részleteiben is a reformprogramot. A program 1968. január 1-jén lépett életbe. A mechanizmus fő elve az volt, hogy elvetette a kötelező tervutasításokat, a népgazdasági optimumot, vagyis közérdeket továbbra is központi szervek irányították, ám az új felfogás szerint nem tervutasításokkal, hanem gazdasági szabályzók által. Ezzel fellazították az állami tulajdonon alapuló szocialista gazdaság működését, a gazdasági szabályzók lényege az volt, hogy a tervezdálkodásba be kell illeszteni a piaci mechanizmusok bizonyos elemeit (ár, nyereség, adó, adó, hitel stb.). Így az új mechanizmus jobb feltételeket teremthet az állam által kitűzött gazdasági célok eléréséhez. Varga Zsuzsanna: Illúziók és realitások az új gazdasági mechanizmus történetében. In: Rainer M. János (ed.): „Hatvanas évek” Magyarországon. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 99–122.

15 Rainer: A „hatvanas évek” Magyarországon. pp. 23–26.; Gelencsér: *Magyar film 1.0.* pp. 133–137.

16 A B-listázásokkal a közigazgatási tisztviselők elbocsátása, valamint a földreform (1945) és államosítások következtében vagyonukat elvesztő közép- és nagybirtokosok, illetve polgárok deklasszálódása következett be, helyükbe pedig a mezőgazdasági és ipari társadalom alsóbb rétegei, vagyis a munkásság és a parasztság képviselői léptek. Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században.* Budapest: Osiris Kiadó, 2010. pp. 316–318.

17 A többgenerációs értelmiség markáns jelenlétét biztosította, hogy az újonnan értelmiségi útra kerülők gyermekeiket a már régóta megalapozott normák alapján akarták ugyanerre a pályára terelni. Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* pp. 151–156.

18 1948, vagyis a kommunista hatalom átvétel éve.

19 A munkás- és parasztszármazásúak előnyt élvezhettek az egyetemi és a főiskolai felvétel során, valamint szakérettségi-tanfolyamokat indítottak el, melyek segítségével le lehetett rövidíteni a felsőfokú tanulmányokig vezető utat. Az oktatásban alkalmazott megkülönböztetést eltörlő, 1964. évi rendeletről kezdve a származás alapján történő kategorizálás folyamatosan enyhült, az irányított mobilitási folyamatok a hetvenes évekre gyakorlatilag befejeződtek. Ezekről függetlenül a pozitív diszkrimináció eshetősége az adott társadalmi rétegekre nézve továbbra is fennállt a felsőoktatásban. Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* pp. 151–156.

ezen értelmiségi nők filmbéli megjelenítésének vizsgálata mind társadalmilag, mind politikailag releváns.²⁰

Minden fentiekben már leírt, (és a későbbiekben még jobban részletezett) nőket érintő társadalmi és emancipációs hatások filmes reprezentációja egészen ellentmondásos képet festenek a kérdéses korszakról. Vajdovich Györgyi *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás²¹ keretei belül készült, 1931 és 1944 közötti magyar filmek nőszerepeiről és női mobilitásról szóló tanulmányát²², valamint az abban megjelenő grafikon megvizsgálva látványos változásnak lehetünk szemtanúi. Az 1945 előtti, főként szerelmi konfliktusokat középpontba állító vígjátékokban és melodramákban a dominánsabb férfi jelenlét mellett is a férfi és női főhősök száma egészen kiegyenlített maradt ebben az időszakban. Ezzel szemben a magyar filmtörténet egyik legtermékenyebb korszakában, vagyis az 1963 és 1968 között készült alkotásokban, a nőkre ható, pozitívnak tűnő társadalmi változások ellenére mind a műfaji filmet továbbra is uráló vígjáték, mind a hatvanas évekre előretörő szerzői film is hanyagolja a női sorsok megjelenítését. A női főhősök kérdése különösen a szerzői filmek kapcsán jelenthet akadályt, hiszen ezen filmek szerzőközpontúságukból adódóan erősen férfiorientált történeteket jelenítenek meg, így az a kevés (általában a férfi hőshöz képest töredék játékidőben) megjelenő markánsabb női karakter is általánosságban a főhős szemén keresztül, azok identitáskutatásának árnyékában jelenik meg. Így az általam kiválasztott, a korszak tendenciáinak megfelelő fiatal értelmiségi hősnőket felvonultató, összesen hét filmen keresztül megkérdőjelezhető a korszak egyenjogúsítási törekvéseinek

valódi sikere. Fő kérdésem, hogy a szocializmus nőpolitikájára, az emancipáció irányvonalaira és a női értelmiség kádári társadalomban betöltött helyzetére hogyan képes reflektálni a hatvanas évek magyar filmje.

A korszak nőpolitikája

A második világháború utáni években a magyarországi nők lehetőségei mind a társadalom, mind az oktatás, mind a munka terén jelentősen növekedtek. A szocialista propaganda fő célja az volt, hogy a köztudatban élő tradicionális női szerep gyökeresen átalakuljon, és a szovjet mintát követve formálódjon a szocialista értékrendszer szerint élő „dolgozó nő” mítosza. Mindezek a törekvések természetesen nem a nők egyenjogúságának kiteljesedését, hanem az iparosítás által megkövetelt munkaerő biztosítását szolgálták. Ezen „erőltetett” emancipáció egyik főbb előzménye volt többek között az új választási törvény 1945-ből²³, mely a férfiakéval azonos választójogot biztosított a nők számára, vagy a magyar iskolarendszer átalakítása a második világháborút követően²⁴. Az ötvenes évek elején az általános iskolai tananyagot összeállító szakemberek a központi tantervek készítésekor és a tankönyvek írásakor azt akarták erősíteni a gyerekekben, hogy a szocialista társadalomban a nők a férfakkal egyenlő esélyekkel bírnak az élet minden területén. Az együttnevelés²⁵ a hatvanas évek elejétől általánossá vált. A gyakorlati foglalkozás esetében a lányokat – a hagyományosan női nemhez köthető háztartástani ismereteken és

20 Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. pp. 151–156., 98.; Romsics: *Magyarország története a XX. században*. pp. 474–476.; Andorka Rudolf: *Társadalmi mobilitás*. *Demográfia* 18 (1975.) nos. 2–3. pp. 287–298.

21 A kutatás az Eötvös Loránd Tudományegyetem filmtudomány tanszékén folyt 2015 és 2020 között. Célja a magyar hangosfilm-történet újszerű feldolgozása, ehhez született meg az az adatbázis, amely a vizsgált filmek a gyártási adatain kívül olyan jellemzőket is tartalmaz, mint például a konfliktustípusok, a cselekmény ideje, helye, a szereplők élettere, közege, valamint olyan jellemzőiket is, mint a szereplők kora, foglalkozáscsoportja, mobilitási lehetőségei.

22 Vajdovich Györgyi: *Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?* *Metropolis* 23 (2019) no. 4. <https://www.metropolis.org.hu/jo-feleseg-vagy-emancipalt-dolgozo-no> Utolsó letöltés: 2021. 01. 06.

23 Általános, egyenlő és titkos választójog bevezetése. Pukánszky Béla: *Nőkép, női szerepek, és iskoláztatás a második világháború alatt*. *Educatio* (2007) no. 4. pp. 556.

24 1945. augusztus 16-án megteremtették a lányok egyenjogú művelődésének és képzésnek feltételeit az alapfokú képzésekben. Pukánszky: *Nőkép, női szerepek és iskoláztatás a második világháború alatt*. pp. 557.

25 A koedukált oktatást 1950/51-es évben vezették be az általános és középiskolákban. Pukánszky: *Nőkép, női szerepek és iskoláztatás a második világháború alatt*. pp. 558.

készségeken kívül – meg akarták tanítani a hagyományos „férfias” szakmák alapjaira is, ezzel is felkészítve őket a legfontosabb kihívásra: helyállni egyszerre a munkahelyükön és az otthonukban is. A nők korábbi évtizedekben beindult „egyetemi emancipációja” szintén a második világháború után vált teljessé, a felsőfokú képzések szinte teljes skálája (a hittudományi karok kivételével) elérhetővé vált számukra. Az 1946. évi XX. törvénycikknek hála „a nők az egyetemek valamennyi karára, valamint a főiskolákra hallgatókul a megállapított létszám keretén belül minden korlátozás nélkül felvehetők”, a férfi hallgatókkal azonos feltételek mellett. A nők aránya ezt követően fokozatosan emelkedett a magyar felsőoktatásban, a női jelenlét a hatvanas évek végéig nagyobb arányú volt a felsőoktatásban, mint számos külföldi országban. A fenti tényezőknek köszönhetően nagymértékben nőtt az értelmiségi nők aránya. Az értelmiségiek, diplomások létszámgyarapodása jelentős mértékben a nők felsőfokú beiskolázásából, illetve diplomaszerezéséből adódott, számos felsőfokú végzettséghez kötött pálya (tanár, tanító, orvos, jogász) elnőiesedett.²⁶

A kereső nő képe fokozatosan vált elfogadottá, azonban a XX. század közepének nőideálja még egyértelműen a családjáért élő, a háztartást vezető, az otthon nyugalmat fenntartó nő volt. Az 1949. augusztus 18-án elfogadott új alkotmány a nők jogi értelemben vett egyenlőségéhez vezetett, így deklarálta a nők munkához való jogát. A nők ipari tanintézményekbe való beiskolázásáért az ötvenes években erőteljes propagandahadjárat folyt még, ez köszönhető volt a nemek közötti egyenlőséget szélsőségesen értelmező szovjet politikának, valamint a mezőgazdaságot és ipart megcélzó erőltetetten extenzív fejlesztéseknek. Miután bebizonyosodtak az ötvenes évek nőpolitikájának, vagyis a nők erőteljes fizikai igénybevétellel járó szakmákba való tömeges bevonásának káros hatásai, valamint bekövezett a Sztálin halálát követő ideológiai és po-

litikai enyhülés, a Rákosi-rendszerrel magát szembeállító kádári rezsim diskurzusában az ötvenes évek „traktoros lányai” immár a női egyenjogúsítás áldozataiként tűntek fel. Továbbra is elsődleges volt a dolgozó nő mint az önmegvalósítást megelő női ideál, azonban több figyelmet és hangsúlyt kapott a nők háztartásban és a családban betöltött szerepe. Az 1960-as évek közepétől megindult egyfajta „rehabilitáció”, mely az addig „nem dolgozónak” titulált főoglalkozású anyák, háziasszonyok megítélésén akart változtatni. Az ideális nő alakja a hatvanas évekre átalakult: az új hatalom által diktált irányelvek szerint a szocialista értékrendet követő nő helyállt a munkahelyén, miközben vezette a háztartást, nevelte a gyerekeket, és persze a férjéről is gondoskodott. Ebbe a gyakorlatilag multifunkcionális nő képébe nem férhetett bele „léhaság” bűne. Eszerint azon nők, akik ugyan dolgoztak, vagyis önerőből tartották el magukat, viszont nem rendelkeztek a szocialista erkölcs számára elfogadhatónak és stabilnak mondható magánélettel (vagyis gyakran cserélgettek szexuális partnereiket, alkoholizáltak, éjszakai életet éltek stb.), „léha életvitelű” nőként lettek megbélyegezve.²⁷

A hivatalos politikai diskurzusban hangoztatott egyenjogúság és az annak hatására végbemenő szerepváltozások, a családon belüli munkamegosztás változásai elméletben megteremtették a modern házasság alapjait: a modern házasság a kétkeresős családmoddellt jelentette, ahol a szóban forgó felek egyenrangúak.²⁸ Acsády Judit *A varázstalanító emancipáció mítosza* című írásában kiáll Adamik Mária elmélete mellett, miszerint a korszak nőpolitikája hatalmas hiányosságokban szenvedett: nem tematizálták a férfi-nő viszonyt, így csupán a hagyományos szerepfelosztások maradhattak meg a magánélet szempontjából. Az ötvenes évek erőltetett emancipációja által propagált, önmagát fenntartani tudó nő képe elméletben hozzájárult a „modern nő” kialakulásához – aki már az élet minden területén függetlenedést mutathatott –, azon-

26 Pukánszky: Nőkép, női szerepek, és iskoláztatás a második világháború alatt. pp. 555–564; Valuch Tibor: Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változása. *Rubicon* 20 (2009) no. 4. http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/csalad_haztartas_a_noi_tevékenységszerkezet_es_a_szerépfelfogás_valtozasai_1945_utan/ Utolsó letöltés: 2021. 12. 06.

27 Valuch: Család, háztartás, a női tevékenységszerkezet és a szerepfelfogás változása.; Kovácsné Magyar Hajnalka: Ideálok – szerepek – trendek. Nőképének változásai a Kádár-korban. In: Szuromi Rita (ed.): *Doktorandusz hallgatók IX. konferenciájának tanulmányai*. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Liceum Kiadó, 2020. pp. 150–152.; Pukánszky: Nőkép, női szerepek és iskoláztatás a második világháború alatt. pp. 556–557.

28 Murai András–Tóth Eszter Zsófia: *Szex és szocializmus*. Budapest: Libri Kiadó, 2014. pp. 32–47.

ban ennek a nőtípusnak az önállósága már az ötvenes évektől kezdve nem vált társadalmilag elfogadottá. A hagyományos férfi és női szerepek nem alakultak át ilyen gyorsasággal, társadalmilag továbbra is elvárás volt, hogy egy nő férjhez menjen, gyermeket szüljön, és immár a munkája mellett a háztartást is vezesse. Mindezek tetejébe a rendszer, szemet hunyva saját hiányosságai felett, az egyenjogúsággal és nőkérdéssel kapcsolatban felmerülő problémák egy részét szintisztán a női nemre hárította vissza. A gyes- és a szexdiskurzusokban a nő vagy anyaként, vagy testi mivoltában volt jelen, ezen témakörök kapcsán is a nőkre hárult a felelősség. Így az emancipációt és a nők munkavállalását hirdető rendszer továbbra sem törte meg a férfi felsőbbrendűnek tartott helyzetét. Fodor Éva az államszocializmus nőpolitikáját részleges emancipációként jellemezte, mivel gyakorlatilag annak célja csupán a női nem munkába való integrálása volt. A női nemnek tulajdonított sajátosságokat nem tekintették egyenrangúnak a férfiakéval, pont ezen tulajdonságok miatt érthette diszkrimináció őket.²⁹

Értelmiségi nők a vígjáték műfajában

Az 1963-as évtől, vagyis a konszolidációnak köszönhetően meginduló folyamatok lehetővé tették a magyar új hullám kibontakozását, mely a korszak legfontosabb filmjeit eredményezte, és a kor legtöbbet tárgyalt filmipari jelenségévé vált, emellett azonban a műfaji filmek nagy számban képviseltették magukat az évtizedben, és számuk egyensúlyban volt a szerzői filmek tömegével.³⁰ Így a korszak nőreprezentációját érdemes megvizsgálni a műfaji filmek világában is, hogy árnyalt képet kaphassunk a szóban forgó problémáról. A korszakban a legnépszerűbb műfajnak továbbra is a vígjáték számított, így nem meglepően a fiatal értelmiségi női karakterek leginkább ebben a műfajban bukkantak fel, az új rendszer által hirdetett magánélet és

közélet szétválasztása a műfaj egyes filmjeinek témáiban is megmutatkozott. Kiszolgálva az új rendszer ideológiai alapját, a társadalmi szférával, a társadalmiságot jelképező terekkel – mint például az oktatás világa – szemben a humorforrást a privát szféra középszerűsége, kicsinyessége és ezen két szféra elkerülhetetlen összeütközése adja.³¹ A következőkben olyan vígjátékokat fogok részletesebben elemezni, melyekben a korszak emancipációs tendenciához illő foglalkozásokban láthatóak a fiatal, értelmiségi nő küzdelmei. A közegük által támasztott elvárások, előítéletek szolgáltatják a fő a konfliktust, melyekben felsejlenek a korszak emancipációs zsákutcái, viszontagságai a vígjáték eszközeivel bemutatva. Ki kell emelnem, hogy a *Butaságom története* (1966, r. Keleti Márton) és az *Othello Gyulaházán* (1967, r. Zsurzs Éva) színésznő főhőséivel nem képzik kutatásom tárgyát, mivel a színészi pálya maradéktalanul nem nevezhető hagyományos értelemben vett értelmiségi pályának.

A *szélhámosnő* (1963, r. Kalmár László), a *Mi lesz veled Eszterke?* (1968, r. Bán Róbert) és a *Tanulmány a nőkről* (1967, r. Keleti Márton) című alkotások ugyanazon témakört járják körül más-más irányból: karaktereink tanult és/vagy dolgozó nőként hogyan lesznek képesek megfelelni a társadalom által elvárt ideálnak, illetve milyen kvalitásaik által képesek előrejutni, érvényesülni közösségükben, vagy éppen elbukni abban.

A *szélhámosnő* éppen érettségiző, jogi karra felvételiző fiatal és gyönyörű főhőse, Éva erényeinek és adottságainak teljes tudatában próbálja könnyebbé tenni saját és az öt körülvevők életét: a házmester lányaként ingyen segíti a ház lakóit lakóbizottsági ügyeik elintézésében, mivel magabiztosságának és bájának köszönhetően képes a bürokrácia buktatóit és akadályait könnyedén megugrani. Egy ilyen hivatalos ügy intézésekor találkozik a tanácsi osztályvezetővel, Patkóval, aki azonnal beleszeret. Kapcsolatukat nehezíti egyfelől a lány önkéntesen vállalt és a lakóközössége által ráruházott, lelkiismeretesen gyakorolt lakóbizottsági elnöki posztja, valamint az, hogy a Patkóval

29 Kovácsné Magyar: Ideálok – szerepek – trendek. pp. 150.; Acsády Judit: A varázstalanító emancipáció mítosza. In: Bíró Judit – Hammer Ferenc – Örkény Antal (eds.): *Tanulmányok Csepeli György 60. születésnapjára*. 2006. pp. 14–19.; Kovács Edina: Tanár(nő)kép a rendszerváltás előtt és után. *TNTef* (2012) 2.2. pp. 61.

30 Varga: A párbeszéd kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. p. 433.

31 Hirsch Tibor: A kisvilág ethosza. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. <https://metropolis.org.hu/a-kisvilag-ethosza-1> Utolsó letöltés: 2021. 12. 06.



**A szélhámosnő (Nagy Attila,
Szilvássy Annamária)**

való kapcsolat kialakulta előtt a férfi legjobb barátjánál, a felvételi bizottság elnökénél és egyben egyetemi docensnél, Sebestény professzornál is bevetette bájait.

A film világosan kimondja, hogy Éva csakis szépsége és fiatalsága miatt kerül előre az életben: a lakóbizottság volt elnöknője megvetően beszél a lányról, az egyetemi tanár gyakorlatilag nagyszájú, számító fruskaként írja le, és még szerelmi érdeklődésének tárgya is kezdi elhinni, hogy a lány csupán a lakóbizottsági ügyekben való támogatása miatt van a férfivel. A lány valóban kihasználja Patkó iránta érzett vonzalmát, azonban ennek teljesen megalapozott indoka van: a férfiak minden alkalommal csak a külsőségeket látták benne, a film még hanghatásokkal is kiemeli, amikor egy hímneműnek felkelti az érdeklődését. A lány a film egy pontján még ki is próbálja, hogy milyen az, ha szemüvegben, idejétmúlt, öreges ruhákban jelenik meg a hivatalban. A néző számára szemléletesen mutatják meg ezen képkockák, hogy az eddig talán számunkra se teljesen egyértelműen intelligens és tájékozott Évát észre se veszik a férfi hivatalnokok, azonban az egyetlen egy női dolgozó már nem látja meg a fiatal lányban a vetélytársat, végre figyel a mondanivalójára. Persze a történet elején Évának vannak olyan tettei, melyek során a saját érdeké-

ben cselekszik: varrónő édesanyjától kikönyörögi a híres kliens ruháját az esti házibuliba, vagy éles nyelvének „köszönhetően” viteti el magát Sebestény professzornal, emellett viszont a lány a film kezdetétől kezdve tesz a közössége számára fontos és hasznos szívességeket: segít eladni a szomszéd bácsinak a nyakkendőit a piacon, segít lakást és üzlethelyiségeket szerezni a lakóknak, segít felújítani a meglévő lakásaikat úgy, hogy cserébe nem vár el semmit az emberektől. A lányt a környezete végig külsőségek alapján ítéli meg, és amikor intelligenciájának köszönhetően él az ezekből adódó lehetőségeivel, megbélyegzik, pedig javarészt a közössége kedvére tesz tetteivel. Szerelme Éva nőiességének kárhóztatásával kvázi a női nemre hárítja a problémát: nem az a baj, hogy az erősen férfidominanciájú társadalom nem képes felismerni és komolyan venni a láthatóan intelligens, művelt fiatal lányokat, valamint nem is hajlandó egyenrangúként kezelni őket, hanem az, hogy ezen fiatal lányok lehetőségeik tudatában pontosan azokat az erényeiket használják fel az előrejutásukért, amelyekkel hathatnak a férfiakra. A szerelmi konfliktust és egyben a férfi és a fiatal lány szembeállítását egy eléggé felemás és megkérdőjelezhető megoldás oldja fel: Éva első egyetemi órájára Patkós is beül a hátsó sorokba, így együtt

hallgatják végig Sebestyén professzort, aki békítőként kikötőn monologizál virágnyelven Patkós és Éva kapcsolatának objektív vizsgálatáról, miközben ő maga is eddig előítéletekkel élt a lánnyal szemben.

Bán Róbert *Mi lesz veled Eszterke?* című vígjátékában Esztert, a kisvárosi fiatal tanárnőt férje, Zoltán nyilvánosan csalja meg és alázta meg a városka szeme láttára, ráadásul be is költözteti „új menyasszonyát” a közös lakásukba. Ahogyan a város lakossága, főként a tanári kar férfi tagjai tudomást szereznek a lány szakításáról, az eddig szinte láthatatlannak kezelt Eszternek rögtön udvarolni kezdenek. Persze ezek nem tisztességes ajánlatok: az igazgató régóta házas ember, az egyik tanár kolléga friss házas, a tornatanár csupán a lány lakására pályázik. Egy komikus jelenet során Eszter a közönségnek kiszólva mutatja be újdonsült „kérőit”, őszintén bevallva, hogy legfeljebb férje idegesítése miatt fontolná meg a kapcsolatot más férfival, már ha talál egy tisztességes példányt. Az ezeket az udvarlási kísérleteket valójában elutasító Eszter mégis rossz hírbe kerül: egyik féltékeny munkatársnője erkölcstelennek titulálja, sőt érdemtelennek arra, hogy a leánygimnáziumban oktassa a leányokat. Eszter érzékelhetően művelt és kiváló tanárnő, ám mindezek az erényei eltörpülnek amellet, hogy immár egyedülállóként potenciális „veszélyt” jelenthet a férfiakra fiatalosága, szépsége és nem utolsósorban kiszolgáltatottsága miatt. Folyamatos keserűség ébredések várnak a lányra a történet során, főleg akkor, amikor a magát visszakönyörgő férje egy iskolai esemény során az igazgató lányára veti ki a hálóját, világossá téve ezzel Eszter számára, hogy mennyire csapongó a személyisége. A film utolsó szekvenciájában a tanárnő megvezeti udvarlóit, és elszökik előlük. Eszter immár felvállalva a városkában róla szóló pletykákat, lecseréli ruháját ledérebb öltözékre, és egy mellette elautózó férfinak meg is akad rajta a szeme. Ekkor a néző már azt hihetné, hogy végre akadt egy férfi jelölt, egy titokzatos idegen és megmentő, akinek tisztességes szándékai vannak a lánnyal. A film zárata azonban keserű ébredést jelent: a férjét és közös lakásukat végre elhagyó tanárnő látszólag új otthonra talált a titokzatos idegennél, egészen addig, amíg ki nem derül a férfiről, hogy házas két gyermekkel. Ellentétben *A szélhámosnővel*, ebben a filmben már egyetlenegy férfi sem rendelkezik erkölcsi fölényvel Eszterrel szemben. Azzal, hogy szánivalónak és kétségbeesettnek mutatja az udvarlók hadát, valamint a férj is gyenge jellem, abszolút szimpátiát ér-

zünk a lány iránt, azonban nyilvánvalóan megmutatja azt is a film, hogy milyen vég járhat csupán Eszternek: minden megpróbáltatása és az őt körülvevő környezet minden gyarlósága ellenére sem nyerheti el a boldogságot. Mi nézők pontosan tisztában vagyunk az Esztert körülvevő környezet kicsinyességével, rövidlátásával és igazságtalanságával, azonban pont azzal, hogy szinte már tragikomikus módon a szerető szerepével zárul a lány sorsa, a film nyomatékossítja egy fiatal, elhagyott és immáron a társadalom szemében bukott nő mozgásterét.

Keleti Márton *Tanulmány a nőkről* című filmjével zárom a műfaji filmek sorát. A filmben egy immár végzett fiatal jogásznő és annak három női klienssel való kapcsolata áll a középpontban. A film mind a feleségek, mind a férjek tekintetében a különböző korcsoportok és a különböző élethelyzetekhez mérten alakította ki a prototípusokat, miközben egy, a film végéig ismeretlen férfi narrátor analizálja szereplőink, de főleg a női hősök viselkedését. Ha már fiatal nők ábrázolása a téma, a legfiatalabb ügyfél, Zsuzsa csupán 19 éves, és csak fél éve házas. Férje féltékenykedése és állandó vitáik miatt akar válni. Nyilvánvalóan elkapkodta a házasodást, a film egy pontján „mindentudó” narrátorunk ki is mondja, hogy csupán annak tudatában ment hozzá szerelő szerelméhez, hogy ezzel társadalmi státusza megváltozik, és a házasoknak járó előnyöket talán ki tudja használni. A következő ügyfél egy középkorú asszony, Éva, aki megelégtelte könyvelő férje pénz- és a szocializmusban megszerzhető javak iránti éhségét, ráadásul a férfi még szabad estéin is a feleségével töltött idő helyett egy bárban lép fel gitárszámokkal. Az utolsó asszony az idősebb generációt képviseli, belefáradt férje ambícióhiányába, ugyanis a férfi gazdag szocialista múlttal rendelkező családjának köszönhetően akár közlekedési- és postaügyi miniszterré is válhatott volna. A három nő a fiatal ügyvédnőhöz, dr. Képes Verához fordul, aki meghallgatva a történeteket, közös megegyezésre akarja bírni az eddig válásról tudatlan férjeket. A történet fő konfliktusa itt bukkan fel: a jóindulatú Vera csupán információkért keresi fel a három férfit, azonban mindhárom kivétel nélkül beleszeret, és immáron ők akarnak elválni feleségeiktől. A fiatal szerelő, Péter fiatal korához híven állandóan szerelmes, a könyvelő, Sándor a megszerzhető javak híveként a szépséges lányt is meg akarja kaparintani, az idős Bálint pedig Vera empátiájába, és a hozzá mint idős emberhez való ked-



**Tanulmány a nőkről
(Venczel Vera)**

vességébe „szeret bele”. A szerelmi sokszög egy fegyelmi bizottsági ülésen éleződik ki, mivel a három nő nem tűri, hogy férjeiket elcsábította a fiatal lány, és beidéztek őt a kamara elé. A film igazából ezzel a tárgyalási jelenettel hoz változást az előző filmek fiatal, értelmiségi nőkhöz való viszonyulásában, és szolgáltat nekik félig-meddig igazságot: a három dühödt feleség kérdés nélkül a férjezetlen, gyönyörű és fiatal jogásznőt hibáztatja férjeik elcsábításában, ám a három férfi (az előző filmekkel ellentétben) vállalja a felelősséget a maga módján. Vera záró beszéde ellenére felfüggesztik őt, hiszen az eddigi filmekhez hasonlóan a társadalom a valamilyen úton elbukott, bemocskolt nők mellől kihátrál. A film zárata ismét csak kiábrándítóan mondható: az eddig néző számára láthatatlan narrátor, az idősebb férfi rejtélyes karaktere elveszi Verát, miután azt tanácsolja neki, hogy inkább hanyagolja a válópereket.

A három film által közvetített gondolkodásmód tökéletesen reflektál Acsády már említett tanulmányában³² felvetett problémakörre: a diskurzus látszólag ösztönzi a

nők továbbtanulását, munkavállalását, de minden egyéb, a női egyenjogúsággal vagy akár a nőnek tulajdonított sztereotípiák, viselkedésformák miatt felmerülő konfliktusokat magára a női nemre hártják, a kicsinyes, régimódi és gyanakvó közösség pedig igazolást nyer.

Az emancipált nő képének ellentmondásait akár az 1945 előtti vígjátékok hagyományának felelevenítésével is megérthetjük, hiszen Horthy-korszakbeli filmek nőképe tetten érhető ezen alkotásokban, eltéréseikben pedig rávilágítanak a valós problémára. Ahogyan már a bevezetésben is utaltam rá, Vajdovich Györgyi tanulmányában világosan rámutat, hogy két világháború közötti vígjátékokban szereplő fiatal nők az eltartott gyermek státuszától legtöbbször a megfelelő, az anyagi biztonságot biztosító férj megtalálása révén szabadulhattak meg, esetleg rokon kapcsolatokat, örökség révén emelkedhettek fel, de nem egyéni teljesítményük okán. Még a ritka esetekben is a karrierrel, szakmai sikerrel rendelkezők nők³³ is a szerelem beteljesülésével felhagynak hivatásukkal, társadalmi

³² Acsády: A varázstalanító emancipáció mítosza. pp. 14-19.

³³ Általában művésznők vagy szórakoztatóiparban dolgozó nők esetében beszélhetünk szakmai sikerekről. Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

felemelkedésük és a megkérdőjelezhetetlen happy end csupán házasság révén teljesülhet be. Hiába nyílt több lehetőség a nők számára munkavállalás és az oktatás terén már a Horthy-korszakban is³⁴, ha mégis találkoznak értelmiségi vagy vezető pozícióban lévő nőekkel, azok is vagy komikusan, alkalmatlanként vannak ábrázolva, vagy a hivatásuk csupán eszköz, hogy megtalálhassák az ideális férfit, ezzel persze feladva szakmájukat. Az *Egy csók és más semmi* (1941, r. Ráthonyi Ákos) férfikeresztnevével rendelkező Tóni kémikusnője egy elkeseredett, magányos, rendkívül maszkulin jelenségként van ábrázolva, míg az *Úrilány szobát keres* (1937, r. Balogh Béla) jogásztanhallgatója szakmája gyakorlása révén szerzi meg a tökéletes férjtípust. Így a házaselet és az önálló karrier összeférhetetlen elemként mutatkozik meg az 1945 előtti filmekben. Ez a házasságba és a férfi szerelmébe kódolt boldog vég a nő valódi kiteljesedését is jelentette egyben.³⁵ A már 1945 előtt is alkotó Keleti Márton, valamint Kalmár László pontosan ezen hagyományos világképbe helyezik bele értelmiségi hősnőiket, a műfaji hagyományok folytatásával és azok újraértelmezésével rávilágítanak az emancipáció hiányosságaira, ellentmondásaira. Mind *A szélhámosnő*, mind a *Tanulmány a nőkről* című filmek hősnői tudásuk, képességeik, adottságaik, értelmiségi státuszuk révén próbálnak a közösségük hasznos tagjaivá válni, ám pontosan a passzív szerepkör elhagyásával vívják ki a társadalom és a férfiak rosszállását. Így, míg a Horthy-korszak női hősei számára a házasság jelentette a valódi kiteljesedést, addig ezen két film esetében a szerelmi kapcsolat beteljesülése épp egyfajta önfeladást, a férfiközpontú világképnek való behódolást jelenti. Míg *A szélhámosnő* modern gondolkodású, törtető Évjának közösségével és a szeretett férfival való konfliktusát ugyan nem a házasság intézménye, de

a kérdéses hímmel történő kibékülés oldja fel, addig a *Tanulmány a nőkről* című film fiatal jogásznőjének szinte légből kapott, elhamarkodott házassága a teljes megadást jelenti az öt bíráló társadalom irányába. A *Mi lesz veled, Eszterke?* fiatal tanárnője házassága megbukásával, a közössége által ráért erkölcsstelen nő szerep felvállalásával már teljesen szembe megy az 1945 előtti vígjáték nőképeinek ideáljával, miközben igazolja azt: az immár főhőssé váló, elhagyott ledér nő nem nyerheti el boldog véget jelentő házasságot, csupán a szerető szerepköre juthat számára.

A fentiekben elemzett vígjátékok fiatal értelmiségi nőkkel kapcsolatos konfliktusát a *Tanulmány a nőkről* című film Verájának védőbeszéde foglalja össze a legjobban: a kinézetüknek és fiatalságuknak tulajdonított, begyöpsődött, társadalmi konvenciókkal szemben eredményeik, képességeik, szakmaiságuk jelentéktelenné és láthatatlanná válnak. Az értelmiségi státusszal rendelkező, emancipált nő képe végül a háttérbe kényszerül szorulni.

Az értelmiségi nő mélységei

Az újhullám fiatal női

Az 1963-as évtől, vagyis a konszolidációnak köszönhetően kibontakozhatott a magyar újhullám, mivel a szerzői film magában hordozhatta az új rendszer legitimitását képző politikai/társadalmi progresszió és művészi innováció lehetőségeit. Ennek a társadalmi progresszivitásnak alapját adta az Aczél György neve által fémjelzett, 1957. augusztus 6-án megszülető 3 T-s kultúrpolitika, vagyis annak gyakorlata, hogy bármely műalkotás a „támogatott”, a „türt”, valamint akár a „tiltott” kategóriába kerülhet. Ezen kultúrpolitika irányelvei³⁶ alapján olyan alkotásokat

34 A női munkavállalók aránya folyamatosan nőtt a Horthy-korszakbeli társadalmon belül, egyre több nő vállalt állást korábban kizárólag férfiasnak tartott szakmákban is, akár a házasságkötés után is. Bár a nők iskolázottsági aránya és szintje az egész korszakban jóval alulmaradt a férfiakéhoz képest, mégis egyre több lehetőség nyílt meg ellőttük magasabb fokú iskolák és a korábban nők előtt elzárt egyetemi képzések terén (először a tanárképzés, a bölcsészeti, orvosi és gyógyszerészeti képzések, majd később kisebb számban a mérnöki képzések, végül a jogi pályák). A nők persze felsőbb iskolákba és legfőbbképp az egyetemekre jóval szigorúbb szelekció után kerülhettek be, ellentétben a férfiakkal. A női emancipációs törekvéseket erősítette az I. világháború alatti és utáni munkaerőhiány is. A konzervatív hangok és a közben egyre növekedő munkanélküliség okán a dolgozó nőket hibáztató közvélemény egyre jobban propagálta a hagyományos családkép fenntartását. Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

35 Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

36 Ezeket a Politikai Bizottság 1957. szeptember 12-i határozata fogalmazta meg. Eörsi László: Ideológiai pragmatizmus és (Ön)

részesítettek előnyben melyek a társadalom mai kérdéseiről és a közelmúltról szóltak, valamint a szocialista-realista irányzat szellemében készültek, de fontos megemlíteni, hogy teret engedtek más haladó realista vagy nem realista irányzatnak is addig, amíg ezek nem veszélyeztették a népi demokrácia rendjét. Az Aczél által használt „kézi vezérlés” azért tudott működni, mert a kultúrpolitikának csak irányelvei voltak, igazi szabályrendszer nem volt köbe vése, minden a politikusok és a művészek közötti diskurzusokon keresztül dőlt el. Röviden fogalmazva: az irányelvek biztosították a mozgásteret az értelmiség (köztük a művészek) számára, ha azok betartották annak játékszabályait.³⁷

Ahhoz, hogy a változás a magyar filmekben is megvalósulhasson, a reformista politikának kellet érvényesülnie. Kilépvé a szocialista realizmusból, többek között a szerzői filmek váltak a közéleti szerepvállalás szócsövévé³⁸. Az új generációs filmrendezők művei képviselték a magyar újhullám kezdeteit, és az új nemzedék tagjai – az alkotásaikra jellemző, az újhullámhoz köthető modernista formai megoldások³⁹ mellett – szerzői mentalitásuknak köszönhetően nyitottak új utakat. Általánosságban ezek a filmek a rendezők bemutatkozó darabjai voltak, saját generációs élményeiket próbálták keretbe foglalni, és egyfajta személyesebb hangvétellel tudtak a közönséghez szólni. Míg a forradalom utáni években a szocializmus újjáépítéskor alkalmazott központosítások, betiltások, az ideológia erősítése még elrettenette a művészeket a kényes témák feldolgozásától, addig a hatvanas évek elején az új generáció megjelenésével, az intézményi reformokkal, valamint Aczél György 3 T-s kultúrpolitikájával megteremtődött az alkotók számára a politikai aktivitás, a „cselekvő filmek” megalkotásának lehetősége.⁴⁰

Az általam vizsgált filmek szinte mindegyikében fiatal értelmiségi szereplőkkel találkozhatunk, hiszen az alapvetően személyes hangvételű filmek alkotói is ezen társadalmi réteghez tartoznak. Ezt remekül mutatja, hogy a vizsgált korszakban készült huszonkilenc szerzői filmnek több mint fele értelmiségi hősokeket állított a középpontba. Így a szerzői film kitűnően tükrözheti a Kádár-rendszer azon új értelmiségképzői indíttatását, amely csoportosulás a hatalommal való konszenzuson keresztül vállalná fel társadalmi küldetését, és egyben ezzel biztosítaná a rendszer legitimitását. A fiatal szerzők és fiatal hőseik középpontba állítása – vagy Varga Balázs szavaival élve a fiatal mint hívószó⁴¹ – jelképezhette az új hatalom újításokra, modernitásra való hajlandóságát a magyar és a nyugati közvélemény felé, valamint akár magának a Kádár-rendszernek úgymond „fiatalságát”, különállását az eddigi hatalmi gyakorlatoktól.⁴²

A rendezők, vállalva társadalmi küldetésüket, egy depolitizált, a magánélet háborítatlanságát biztosító, formálisan a szocialista értékrendhez igazodó kádári társadalom képét festik le, melynek elkerülhetetlen részét kellene képezze az emancipált, értelmiségi nő jelenléte és küzdelmei a közösség elvárásaival szemben.⁴³ Ezzel szemben fontos megemlíteni, hogy ezen társadalmi küldetésüket teljesítő szerzői filmek közül csupán négy alkotás reflektál igazán a kérdéses korszak társadalmilag igencsak releváns nőpolitikájának jelenségére. A *Szentjános fejevétele* (1966, r. Novák Márk) című film kivételével (amely ténylegesen női főhőssel él) a maradék három alkotásban az egyértelműen férfiközpontú elbeszélésekben egy-egy markánsabb női életút bontakozik ki, melyeket érdemes közelebbről megvizsgálni a Kádár-kori emancipáció kérdéskörének kapcsán. Ehhez kapcsolódóan ki kell emelnem, hogy három, szintén ér-

62 cenzúra. *Világosság* 49 (2008) nos. 11–12. pp. 74–75; Révész: *Aczél és korunk*. pp. 82–83.

37 Révész: *Aczél és korunk*. pp. 82–83., pp. 101–103.; Eörsi: *Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra*. pp. 74–83.; Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 97–101.

38 A kultúrpolitika a társadalmi közéleti kérdések felé történő nyitásával megvalósulhatott az ötvenes évekkel való leszámolás, a Rákosi-rendszer kritikája, ami elengedhetetlen volt a Kádár-rendszer legitimációjának szempontjából is. Varga: *A párbeszéd kor*. pp. 430–432.

39 Pl.: időrend-felbontásos elbeszélőszerkezet, szubjektivitás-növelő álomképek, víziók, fantáziaképek beemelése stb. Varga: *A párbeszéd kor*. p. 435.

40 Varga: *A párbeszéd kor*. pp. 430–432.; Gelencsér: *Magyar film 1.0*. pp. 97–110.

41 Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2016. pp. 45–147.

42 Eörsi: *Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra*. pp. 77–78.

43 Rainer: *A „hatvanas évek” Magyarországon*. pp. 11–26.

telmiségi női hősökkel élő film nem kerül viszont bemutatásra: míg az első generációs értelmiségi Marci és bölcsésztanhallgató társai küzdelmeit bemutató *Zöldár* (1966, r. Gaál István) az ötvenes években játszódik⁴⁴, a *Harlekin és szerelmese* (1967, r. Fehér Imre) egyetemre készülő fiatal női hősnője csupán üdítő társaságként funkcionál a férfi főhős számára⁴⁵, addig az *Apa* (1966, r. Szabó István) című alkotásban az egyetlen fiatal értelmiségi nő szereplő zsidó múltjának köszönhetően kerül csupán előtérbe a film egyetlen momentumában. Ezekon az filmekon kívül még említést kell tennem azon fiatal értelmiségi női karakterekkel élő alkotásokról, mint a *Nyár a hegyen* (1967, r. Bacsó Péter)⁴⁶ és a *Falak* (1968, r. Kovács András)⁴⁷, melyekben az értelmiségi nő alakja a szimbólumok szintjén ragad. A hatalom által meghurcolt, a káderség bűnös szerepkörében megcsömörlött idősebb férfi hősök számára ezen fiatal lányok csupán az erkölcsi tisztaságot, a morális irányítást jelentik, azaz – a Hirsch Tibor által is hangsúlyozott⁴⁸ – erkölcsi indikátornő szerepkörét birtokolják.

A korszak nőképét, vagyis az egyszerre kereső és háziasszonyként is tevékenykedő nő ideáljának problematikáját jól prezentálhatják a soron következő filmek,

mivel a potensnek mondható férfikarakterek mellett egyszerre jelennek meg bennük a modern és a hagyományos értelemben vett nő problémái, és ezen két szerepkör elkerülhetetlen összeütközései. „Hagyományos” alatt a házasság, a párválasztás és szerelem kérdése, „modern” kép alatt pedig ezen nők szabadossága, erkölcsi megkérdőjelezhetősége vagy karrierizmusa értenődő. Az általam kiválasztott alkotások mind a modern és a hagyományos értelemben vett nőiség problematikáját járják körül, azonban aszerint, hogy milyen oldaláról mutatják be egy fiatal lány vívódásait, két csoport rajzolódt ki előttem.

A felnövés kapujában álló értelmiségi nők

Az újhullám nyitó darabja, a *Sodrásban*, valamint Bacsó Péter *Szerelmes biciklisták* című filmje egy közös vonáson osztoznak: értelmiségi női hőseik a szeretett férfihoz kötődő kapcsolatuk társadalmi, közösségi megítéléséből és az ebből fakadó éfelemeikből kifolyólag szenvednek, mely aggályok egyetlen nyár leforgása alatt kerülnek a felszínre.

44 A *Zöldár* című filmben rögtön négy fiatal nő története is fókuszba kerül a cselekmény során, ám természetesen mindegyik a férfi főhős szempontjából mutatkozik meg. Marci szerelmét, Borit az angol kistanárral való viszonya miatt közössége (köztük Marci is) megszegyeníti és kiveti magából. Végül csupán a házasság intézményén keresztül képes a társadalom által támasztott ideális nőképpnek megfelelni: férje az angol kistanár lesz. A DISZ-titkár, Laci, felesége, Eszter férje ismeretlen okok miatti letartóztatását követően szintén magára marad közösségével szemben, a Lacit eláruló társai élő lelkiismeretévé válik. Marci csoporttársa, Anci csupán egy pillanat erejéig kerül reflektorfénybe a történet során, mikor kiderül róla, hogy az egyetemi oktatás megszerzéséért megtagadta polgári származású szüleit, így tudott beilleszkednie az egyetemi közegbe. Végül rendkívüli jelentőséggel bír Marci testvére, Margit, aki megelégedi nemiségéből, családjá szegénységéből fakadó hátrányos helyzetét, azt, hogy a lánygyermekként, és egyben hajadonként a családban kialakult „rangsor” végén helyezkedik el fiú testvéreikhez képest. Így végül kezébe veszi a sorsát, és könyvelőnek kezd el tanulni.

45 A Bertha Bulcsu novelláin alapuló történetben a pécsi porcelánfestő, Lint kalandjainak árnyékában csupán annyi derül ki fiatal szerelméről, a Harlekin becenévre hallgató lányról, hogy szülei válása miatt mind lakóhelye, mind egyetemi tanulmányai is bizonytalanná váltak.

46 Míg a művésztelepnek szánt volt internálós tábort megjárt Szabó doktor karakterét lenyűgözi az „ördögien fiatal” tanárnő merészsége és igazságérzete, addig a tábor volt parancsnokának, Veszelinek múltja lelepleződik a frissen érettségizett lánya előtt. Veszeli lánya elszökésével bűnhődik meg.

47 Barátja és beosztottja, Ambrus vezetőséggel való konfliktusa és fegyelmije miatt a műszaki igazgató, Benkő kénytelen megkérdőjeleznie a kádéri szerepkörrel járó elkötelezettségeket. A nehéz döntésben két fiatal értelmiségi nő is irányt mutat számára: míg a fiatal sógornő karaktere a megalkuvások ellen érvel Benkőnek, addig a fiatal francia nő a Nyugat bíráló tekintetéként funkcionál ezen férfi és az általa képviselt kádernemzedék számára.

48 Hirsch Tibor: Kádár-kori álmok: az emancipáció. *Filmvilág* (2018) no. 4. https://filmvilag.hu/xereses_akt cikk_c.php?&cikk_id=13611&gyors_szo=%7C%7CHirsch%7CTibor%7CHirsch+Tibor&start=0 Utolsó letöltés: 2021. 12. 14.



Sodrásban
(Moór Marianna, Drahota Andrea)

A *Sodrásban* (1963, r. Gaál István) egy Tisza-parti faluban felnövő, az első generációs értelmiségiek sorát gyarapító baráti társaság tagjai az egyetem előtt eltöltött nyár folyamán elvesztik egyik társukat: Gabi belefullad a Tiszába. A tragédia hatására mindannyian átértékelik az önmagukhoz és egymáshoz fűződő kapcsolatukat. Sokatmondó, hogy gyakorlatilag csak a férfikarakterekről derül ki, pontosan mit is tanulnak: Luja szobrásznak, Laci elméleti fizikusnak készül, Zoli orvostanhallgató, Gabi pedig biológusnak készült volna. Ami még érdekesebb, hogy a film női karaktereit szinte csak a fiúkhöz fűződő viszonyukon keresztül ismerhetjük meg: Vadóc az elhunyt Gabihoz fűződő igaz szerelem reményét veszítette el, míg Böbe a társaság „alfahímjével”, Karesszel való szabados kapcsolatát szakítja meg, és elmenekül a felelősség elől. A két lány vitája során világossá válik, hogy a két nő, ellentétes személyiségükhöz illően, máshogy dolgozza fel a történeteket. A magabiztosabb és kihívóbb Böbe a Karesszel való boldogságát, kapcsolatuk helyességét kérdőjelezi meg, és ami a legmeghatározóbb, ezzel együtt azt a szerelmet támadja, amely valóban igaznak bizonyult Vadóc és Gabi között. A visszahúzódóbb Vadóc „bűnössége” abban mutatkozott meg, hogy Böbével ellentétben, félve környezete

véleményétől, a rossz hírnév lehetőségétől elutasította a szeretett Gabi közeledését. Egészen tragikus módon még azt is hazudja őt megvádoló barátnőjének, hogy volt fizikai viszony közte és a fiú között. Érzelmi dilemmáikban és döntéseikben is meghatározó szerepe lesz a fiúknak. Böbe vérmérsékletéhez hűen hirtelen távozik, nem fogadja el Karesz megkérdőjelezhető ajánlatát, vagyis a házasság lehetőségét. Vadóc saját kétségeit és mulasztásait új szomszédja, Zoli objektív analizésén keresztül érti meg igazán: olyanmilyre rettegett érzései nyilvános megmutatásától, társasága ítéletétől, hogy elengedte az igaz szerelmet, és ami még rosszabb, még Gabi halála után is környezetének próbálja bizonygatni érzelmeit. A film végén pont ezen női karakterek nem tudják felvállalni érzelmileg az új életforma által kínált lehetőségeket: Vadóc nem hagyja el a régi világot jelentő falut, Böbe pedig ugyan visszatér Gabi holttestének azonosítására, de utána már homályban marad a sorsa. Velük ellentétben a fiúk (Luja, Laci, Zoli) az új értelmiségi életforma kínálta egzisztencia kiépítésének első lépéseként elhagyják a falut, és távoznak az egyetemre.

A *Szerelmes biciklisták* (1965, r. Bacsó Péter) három fiatal hőse, a tanárként frissen végzett András, öccse, Bence és a festő barát, Albert biciklin indul meg a Balaton felé.

Az intellektusukban határtalan és magabiztos, de ettől kel­lőképpen arrogáns Albert és András minden, számukra sablonos és megszokott, fiatalosnak vagy éppen ellenkező­leg, hagyományosnak mondható jelenséget megvetnek: az öcsi által is preferált rock'n'roll zenét felszínesnek, az arra táncoló fiatalságot könnyelműnek és ostobának tartják, viszont ugyanúgy megvető, gunyoros hanggal illetnek egy ismerős fiút és annak bőségesen vacsorázó családját, vagy a számukra elavult értékeket képviselő idősebb generáci­ót. Az éppen érettségizett fiatal női karaktert, Esztert mint a női nem képviselőjét is az első pillanattól kezdve pozór­nek titulálják. A szállást kereső fiúkkal az éjszakai úton összetalálkozó lány iránt a sokkal pozitívabb hozzáállású és Eszter személyiségéhez is közelebb álló munkásszakmát végző Bence kezd el érdeklődni. Azonban Eszter inkább a számára újfajta szabadságot jelentő Andrásba szeret bele. Mikor a lány képes lenne az egyetemet is elhagasztani, hogy a fiúval tartson a Nyírségbe, András visszautasítja. A korszak nőkhöz való hozzáállása, nézetei Eszter karak­terén keresztül tükröződnek vissza. A lány bizonytalan az egyetemválasztás kapcsán, keresi a helyét a világban, és ezt az útkeresést András gyakorlatilag bagatellizálja, ismét csak póznak titulálja. A fiú saját egója okán nem tudja értelmezni, és kineveti a lány ezen mondatát: „*Hidd el, nem könnyű lánynak lenni.*” Eszter a neme felé támasztott elvárásokat próbálja teljesíteni: a film eleji, feltehetően szerelmes távirat összetétele lehet, hogy póz volt, de ilyen „taktikázásokat” várnak el tőle; egyetemre jelentkezett – feltehetően tanár édesapja példáját követve –, pedig lát­hatóan még bizonytalan a jövőjével kapcsolatban; szeret társaságban lenni, de a film során a szülői felügyelet alatt álló, decens összejövetelen láthatjuk, hiszen egy védtelen lány nem kerülhet rossz hírbe. Számára a fiúk által képvise­lt kötetlen életmód és az András iránt érzett szerelem a teljes szabadságot jelenthetné, de a fiú csupán saját vágya-

inak, szabadságának megéléséért, önérzetének ápolásáért cserkészi be. András képes még a nádasba is elcsábítani a lányt, pedig a korszak erkölcsisége teljesen elítélte a há­zasság előtti, hirtelen fellángolásból történő szexuális vi­szonyt (természetesen a nők esetében).⁴⁹ Eszter új udvarló­ja, a már doktor biokémikus leleplezi András álcáját: ha­mis és elavult szabadságképpel bír, mivel intellektusának korlátolt biztonságába menekül folyamatosan. Ugyan a fiú próbálja visszaszerezni Esztert, de a lány immár álcája mögé lát, és a kisebb szabadságot, de nagyobb biztonságot jelentő biokémikust választja.

Mind a *Sodrásban*, mind a *Szerelmes biciklisták* női hősei az egyetemet megelőző nyár, vagyis a felnőtté válás kapujában élik meg válságaikat: míg a férfiak énközpon­tú, egzisztenciális kríziseket élnek meg, addig hősnőink a közösségben, a társadalomban betöltött szerepük, a feljűk támasztott elvárások, valamint a modern és ha­gyományos női szerepek zavarának korlátaiba ütköznek, míg elkerülhetetlenül tartanak a kétes „boldog vég” felé. Ezen nők története a *Sodrásban* esetében a férfi hősök identitáskutatásának árnyékában, a *Szerelmes biciklisták* esetében pedig annak szolgálatában maradnak, így míg a férfiak képesek lesznek továbbállni identitáskeresésük lezárásaként, addig Böbe, Vadóc és Eszter az igaz szerelem reményének elvesztésével sodródnak tovább.

Az elhivatott nő magánya

Az *Álmodozások kora* (1964, r. Szabó István) és a *Szentjános fejevétele* (1965, r. Novák Márk) értelmiségi hősnő­inek közös tulajdonsága a hivatásuk iránti elkötelezettség.

Az *Álmodozások kora* főhőse, Jancsi és mérnök társai együtt bizonyítani akarnak az idősebb mérnökgeneráció­val szemben, míg végül felnőtté érésük során kénytele­nek lesznek nagyratörő álmaikat és ideáikat feladni. A

49 A szocialista társadalomban központi kérdés volt a fiatalság szocialista erkölcsök alapján történő nevelése. Ennek kapcsán a sze­xualitás kérdése sem volt tabu téma a Kádár-korszakban, egyszerűen azért, mert az állam számára a megfelelő erkölcsi iránymutatás, a megfelelő viselkedés bemutatása, és nem utolsósorban a hatvanas évek szexuális forradalma által kiváltott szexuális szabatossg akadályozása kapcsán elengedhetetlen részévé vált a diskurzusnak. Egy 1966-os fővárosi gimnáziumban végzett közvélemény-kutatás során világossá vált, hogy még mindig nem áll fent az egyenjogúság a szerelemi kapcsolatok terén: egy lányt ugyanúgy elítéltek, ha több partnere is volt, míg egy fiút ünnepeltek ezért. Továbbra sem tartották elfogadhatónak a 18 év alatti szexuális viszony kialakí­tasát, pláne a szerelem nélkülit. Az igaz szerelem esetén is csak 18 év felett volt elfogadható a szexuális aktus, de emellett pont ezért nem pártolta a közerkölcs a fiatal házasság intézményét, mivel azt csak a szexuális vágyak sürgető kielégítésének tartották. Murai–Tóth: *Szex és szocializmus*. pp. 54–69.



Álmodozások kora
(Béres Ilona, Bálint András)

történet több női sorsot is felvonultat, így három női karakter kapcsán is előkerül a munkavállalás és hivatás kérdése. Ani, a mérnöksoport egyetlen női tagja elméletben egyenrangú félként van jelen a férfitöbbségű baráti társaságban, mégis vágyai azok egojának árnyékába kerülnek, érzékenysége és empátiája különbözteti meg barátaival szinte már gépies, érzékeltelen viselkedésétől. A lány jelenlétével a baráti társaság összetartását szolgálja, mintha csak asszisztálna férfi társai nagyratörő álmaihoz, halkán megbújó karaktere csupán mérnök barátjával való szerelmi konfliktusa kapcsán kerül előtérbe. Egyedül a szinte testvérének tekintett Jancsi az, aki értékeli jelentőségét, és ugyan a legtehetségesebbnek vallja Anit, mégis a lány vigasztalásakor kiemeli annak alakját is, mintha csak ez lenne a valódi erőnye. A másik fontos női karakter a film során Gabriella, a műkorcsolyázó, aki disszidáló édesapja révén csonka családban felnőve, valamint okulva édesanyja szerencsétlen párkapcsolatából, a házasság intézményében próbálja öngazolását megtalálni. A sportban egyértelműen nagyon tehetséges, azonban a kiteljesedést, vagyis az általa is megfogalmazott biztonságot csupán – az 1945 előtti vígjátékoknál is már megemlített – hagyományos női életutak mentén, a há-

zasság intézményén belül látja megvalósíthatónak. Jancsi nem képes vállalni a lánnyal járó felelősséget, így végül Gabriella a korcsolyapartneréhez megy hozzá.

Évát, a jogászlányt Jancsi először egy televíziós adásban látja meg, ahol lenyűgözi őt a frissen végzett lány intelligenciája és gondolkodásmódja: Éva a jogi pályát azért választotta, hogy kutassa az emberek és társadalom kapcsolatát, az ezt alakító hagyományos, elmaradott és képzetű társadalmi törvényeket a józan ész, az egyén akarat, az őszinteség, összegezve, az emberek felől akarja újraértelmezni. Egy szilveszteri bulin sikerül találkoznia újra a lánnyal, kapcsolatuk kezdetben idillinek bizonyul: egyenrangú partnerekként képesek megbeszélni szakmájukkal kapcsolatos tapasztalataikat, ahogyan a moziban kiderül a történelmi összeállítás nézésekor, közel azonos nemzedéki élményeken osztoznak. Azonban mérnök barátjuk váratlan halálakor érzett halálfélelmük felszínre hozza az életről alkotott elvárásaikban, világszemléletükben rejlő különbségeket. Mindketten úgy kezdték meg pályájukat és egyben a felnőtt életüket, hogy megalkuvások nélkül lesznek képesek saját szakmájukat megváltani, leváltani a régi módszereket és értékeket, és valami maradandót alkotni. Azonban szép lassan keserűdes ébredés várt rájuk.

Míg Jancsi műszerei társaságában lassan elidegenedett az emberi kapcsolatoktól, addig Éva minden ideálját feladva tehetetlenül sodródott és alkudott meg szakmája elvárásai miatt, tudomásul véve minden emberi szenvedést, melyen igazából nem tud segíteni. Mindketten rettegtek, hogy az előző generáció példáját követik, és lassan mindketten betagozódtak a középszerűséget jelképező társadalomba. A film bravúrosan tesz különbséget a női és a férfidilemmák között: míg a férfi csupán énközpontúságának eleget téve a maradandó alkotás elvesztésétől szenved, addig a nő egy közösségközpontú problémával szembesül. Éva a társadalmi elvek megreformálásában, az emberi élet és értékek felemelésében látja meg saját maga megvalósítását, azonban szembesülnie kell az őt gátló társadalmi, szakmai és párkapcsolati elnyomással. A pár végül szakít, Éva ezáltal képviselve a modern nő dilemmáit: ha a társadalomban betöltött szerepét nem is tudja megváltoztatni, a párkapcsolatát áldozza fel azért, hogy felszabaduljon annak szorítása és korlátai alól.

Novák Márk *Szentjános fejevétele* című filmjében a tanítónői hivatáson keresztül érzékelteti a vidékre került értelmiségi nő vívódásait. Külön kiemelendő a főhősnő foglalkozása, mivel az ezen szakmában növekvő női aránynak komoly történeti és társadalmi előzményei vannak Magyarországon már egészen a 19. század elejétől. Az akkori (és a későbbiekben is meghatározó) társadalmi szemléletmód szerint a tanítónői pálya állt a legközelebb az érzékeny női szellemiséghez és lelkelethez, valamint a tanítónő szellemi foglalkozást űző nőként elméletben nem volt alárendelt pozícióban a férfi kollégáival szemben. A tanítói pálya elnöiesedésének, és ezzel egyben a nők értelmiségi csoportokba való emancipálódásának a kezdetei tehát már az 1945 előtti időkből eredeztethetők, mivel ezen szakma tűnt összeegyeztethetőnek a hagyományos női feladatkörökkel. Ahogyan Vajdovich Györgyi⁵⁰

is rávilágít, az 1945 előtti filmen meglepően alulreprezentált a tanítónői szakma, holott a harmincas évekre a szakmában dolgozók közel felét nők adták ki. Összesen négy film készült a Horthy-korszakban, melyben tanítónő a főszereplő⁵¹. Az 1950-es évek erőszakos emancipációs törekvéseit követően a hatvanas évekre jelentősen megnövekedett a lányok részaránya a középfokú tanító- és óvónőképző intézetekben, vagyis a fentiekben taglalt hagyományos társadalmi tendenciák érvényesültek továbbra is a hatalom által immár óvatosabban diktált emancipációs folyamatokban.⁵² Érdemes megemlíteni, hogy a *Négy lány egy udvarban* (1964, r. Zolnay Pál) című film négy vidéki tanítónőt állított középpontjába, szemben viszont az eddigi alkotásokkal, ebben az esetben a tanítónőkön keresztül a vidékre került értelmiség magánya, a falusi léttel járó elszigeteltség, elmaradottság, és a nagyvárosi élet ridegsége olvasható ki. Zolnay Pál következő filmjében, a *...Hogy szaladnak a fák!*-ban (1966) hasonló témát dolgozott fel, szociográfiai érzékenységgel mutatta be az első generációs értelmiségi Simon hazatérését. Ebben az alkotásában is feltűnik egy rendkívül rövid szerep erejéig a magányos tanítónő karaktere. Míg Zolnay tanítónői karaktereivel a vidéki miliő bemutatása iránti vágyát teljesítette be, addig a *Szentjános fejevétele* című filmben a már elhivatott, a vidék megmentéséért fáradhatatlanul tevékenykedő értelmiségi nő képe és küzdelme rajzolódik ki.⁵³

A fiatal városi tanítónő, Katalin ambíciózusan vág bele Szentjános tanyasi község megmentésébe. A kezdetben a város és munkahelye között ingázó lány a község volt tanítónőjéhez, Rhédeynéhez költözik azzal a szándékkal, hogy felfejleszti a számára elavult értékeket képviselő, elmaradott települést. A Rhédeyné által is képviselt helyi szokásokhoz való alkalmazkodás nem megy zökkenőmentesen a lánynak: értetlenül áll olyan események és jelenségek előtt, miszerint részt kell vennie

50 Vajdovich: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő?

51 *Segítség, örököltem* (Székely István, 1937), *Magdát kicsapják* (Vajda László, 1937), *A pusztai királykisasszony* (Csepreghy Béla, 1938), és *Futóhomok* (Deéry Alfréd, 1943).

52 Takács Zsuzsanna Mária: A női „lámpások”. A tanítónők élete és képzésük a 20. század első felében egy memoár tükrében. In: Karlovitz János Tibor (ed.): *IV. Neveléstudományi és Szakmódszertani Konferencia: Vzdělávacia, výskumná a metodická konferencia, Program, tartalmi összefoglalók. Abstrakty. Stúrovo (Párkány), 2016. február 21–23.* Komárno: International Research Institute s.r.o., 2016. pp. 19–21.; Andorka: Társadalmi mobilitás. pp. 287–298.

53 Pazár Sarolta: Próféta voltál? *Filmvilág* (2018) no. 9. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=13757 Utolsó letöltés 2021. 12. 06.

számára idegenek esküvőjén, temetésén, keresztlőjén, szüleseknel kell asszisztálnia, szembeül az általános alkoholizmussal, a gyermekek higiénijának hiányával, a veréssel. A film egyértelműen a Katalin által képviselt, az akkori hatalom által is propagált modernizáció pártján áll, bár próbálja a tanyaközpont lakóinak valódi drámáit is bemutatni. Láthatjuk a részeges és korrupt, felsőbb körökben „nagy ember” fiát feltétel nélkül szerető tanítónőt, vagy a férfit, aki az egészséges utód reményében felesége hűgát ejtette teherbe. A tanyai települések 1949-ben bekövetkező megszüntetésén, azok erőszakos központokká átalakításán, a vidéki élet szétzúzásán nem moralizál a történet, talán csak a szegénysorból felemelt, de a régi sértettségeket és hatalmat rosszul feldolgozó, alantas „városi elvtárs”, vagyis Rhédeyné fián keresztül fogalmazódik meg valamiféle kritika. A helyi vezetőség ezzel szemben lehetőségeihez mérten a Katalin által hirdetett társadalmajobbitó küldetéshez csatlakozik. A hajadon lányt a helyi fiatal teherautósofőr, Gál Imre fuvarozza munkába, mely kapcsolatot szintúgy nem nézi jó szemmel a közösség: előkerül az erkölcsös tanítónő képének fontossága. A gyermekeket oktató tanárnő nem kerülhet rossz hírbe a nyilvánosság előtt, és nem oktathatja a gyermekeket haladó gondolkodásra, olyan gondolatokra, amelyek szüleik létformája ellen hangolná őket. A lányt tanítói hivatása által képviselt küldetéstudata kárhoztatja magányra: míg a városi értelmiséghez tartozó fiatal pedagógus kolléga és az általa felkínált új állás lehetősége a Szentjános megváltásáért folytatott küzdelmében gátolja Katalint, addig a saját közösségéért semmi felelősséget nem vállaló, inkább onnan elmenekülni kívánó Imre mentalitásával nem képes felérni az elkötelezett tanítónőhöz. Az igazi konfliktus – amely miatt védőbeszédet kell tartania – az új és egyben félbehagyott iskola épületének kérdésével kapcsolatban robban ki: Kati kérvényt küld fel a megyéhez az új iskola befejezéséért, és Szentjános „nevében”, a helyi vezetők segítségével a lakók aláírásait hamisítja a hivatalos papírra. Az aláíráshamisítások, valamint a Rhédey fiú korrupciójának bűne visszazár Katalinra, aki elvesztve az emberek maradék bizalmát is, visszatér a városba Imre kíséretében. Imre meg akar szabadulni a községe által képviselt bélyektől, azonban a lány mégis

visszatér tanítani. Megdöbbenve tapasztalja, hogy Imrével való gyors távozásának hírére a szülők végleg ellene fordulnak, alig jár már gyerek az iskolába. Katalin vizsgálatot kér maga ellen, ahol a többség ellene vall: a gazda nem vallja be Rhédeyné fiának bűnét, kiderül az aláíráshamisítás, az asszonyok rosszéletűnek bélyegzik meg az Imrével való kapcsolata miatt. Ugyan az őt eddig is támogatók kiállnak a lány fiatalásával párosított idealizmusa mellett, de végül a lánynak kell saját maga védelmére kelnie. Ahogyan Gelencsér Gábor is rávilágít tanulmányában, a film címének biblia értelmezését is érdemes megvizsgálni: Katalin anti-Salomeként nem Keresztelő Szent János halálát okozza, hanem minden a helyi közösség által rá mért megaláztatás és kudarc ellenére visszatér újra és újra a község megmentéséért.⁵⁴

Érdekes megvizsgálni közelebbről, hogy milyen szinteken valósul meg a megkülönböztetés a két nem értelmiségi alakjai között a szóban forgó filmek kapcsán. A Szabó-filmben szemtanúi lehetünk a fiatal mérnökök státuszba vételének, vagyis a fizetési csoportok meghatározásának. A három kategóriából egyedül a nő, vagyis Ani a középkategóriás bért kapja. Ez jelentheti magának a női nemnek sikeres integrációját az eddig férfidominanciájú értelmiségiek körébe, hiszen két férfi társa is a karbantartás részlegre és alacsonyabb fizetési kategóriába került, ergo a munkakörök jellege szerint osztották be őket a különböző csoportokba. Azonban azt is fontos kiemelni, hogy egyfelől nem is a legmagasabb fizetést ítélik oda neki, másfelől a rá osztott munkakör a lebonyolítás szakasza, vagyis mások ötleteinek véghezvitele: soha nem látjuk valójában ötletekkel előállni a lányt, ellentétben férfi barátaival. Így, ha a szakmában nem is éri a nőket direkt diszkrimináció, a férfi kollégák részéről megmaradnak a nemhez társított sztereotípiák, elvárások: elfogadják az értelmiségi nő létezését, de annak jelenléte nem csorbíthatja a férfiak Isten-komplexusát, csupán női erényeikkel segíthetik, támogathatják azt. Ezen felfogást nem is tükrözhetné jobban az egyik mérnök, Laci megjegyzése az okos nő kapcsán: „Idefigyelj, egy nő ne legyen okos, legalábbis az én közelemben”. Magasabb szinteken mindkét film a férfi és nő társadalmi küldetésének teljesítési módjában tesz valódi különbséget. Mint már a fentiekben említettem, a

54 Gelencsér Gábor: Csenedéletkép. *Filmvilág* (2003) no. 11. https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2204 Utolsó letöltés dátuma: 2021. 12. 06.

szerzői film kitűzi céljául a társadalom szolgálatának nemese feladatát, az újhullám ezen fiataljai szakmájukban elért teljesítményeikkel, sikereikkel akarják szolgálni közösségüket. Azonban a siker mást és mást jelent a két alkotás női és férfi számára. Míg az *Álmodozások kora* férfi szereplői végig az egyéni sikereikben érdekeltek, abban, hogy hogyan képesek túltenni a középszerűnek titulált idősebb generációhoz tartozó kollégákon és főnökeiken, addig mind a jogászlány, mind Novák Márk tanítónője másban találják meg a társadalmi küldetésüket. Mindkét értelmiségi nő egyéni sikere és egyben magánéleti boldogsága is háttérbe szorul, hiszen legfőbb céljukká közösségük feltétlen szolgálata válik, melyben épphogy férfi kollégáik és szerelmeik tartják vissza őket.

Az *Álmodozások kora* és a *Szentjános fejevétele* elhivatott női keserédes képet festenek a korszak emancipációs folyamatairól: mind a jogász Éva, mind a tanítónő Katalin (akiket nem mellesleg ugyanaz a színésznő, Béres Ilona jelenített meg) hivatásuk iránti elkötelezettségük miatt nem nyerhetik el a boldog véget, valódi elismerést nem nyernek el közösségüktől. Szembenézve minden akadállyal, amit akár a társadalom, akár a hatalom, akár szerelmük jelentett számukra, végül mindkét nő a magány teljes tudatában folytatja tovább lelkiismeretesen hivatását, valódi kiteljesedésük pedig a közösség jobbtámaszának, megmentésének feladatában valósul meg. Túllépve az 1945 előtti magyar film szerelemben és házasságban megtalált boldogságképén, ezen nők valódi boldogsága másodlagossá válik küldetésükkel szemben.

Összegzés

A Kádár-rendszer ötvenes évekhez képest finomított emancipációs irányelvei sem tudták kiküszöbölni a szocializmus nőpolitikájának alapvető hiányosságait. A kádári kultúrpolitika által is megtámogatott, szabadabb légkörben készült különböző filmek reagáltak a szocializmus

nőképére, felhasználták annak hibáit saját műfaji céljaik vagy társadalmi üzenetük közvetítésére.

A műfaji filmek világából a vígjáték állította úgy ezen fiatal értelmiségi nőket a középpontba, hogy a műfaj sajátosságából adódó humorral, vígjátéki túlzásokkal és a visszásnak tűnő happy end ígéretével világított rá a nők társadalmi megítélésének, társadalomban betöltött szerepének elmaradottságára, az egyenrangúság hamis ígéretére, és mindenekelőtt a férfiak csupán nemiségükből fakadó domináns pozíciójára. Míg az 1945 előtti vígjáték hagyományos világképét maga a boldog vég, vagyis a házasság intézménye szentesíti a nézőben, addig ezen nézet felülíródok a fentiekben elemzett vígjátékokon keresztül. A házasság/párkapcsolat immár az értelmiségi nőt megváltoztatni, megtéríteni kívánó intézményként jelenik meg, kiteljesedését pont ezen hagyományos béklyók akadályozzák meg.

A magyar újhullám filmjei a kultúrpolitika által is támogatott társadalmi fejlődés égisze alatt ezen emancipációs folyamatokat már érzelmi, egzisztenciális oldalról is képesek voltak megközelíteni. Fiatal női karaktereik identitásbeli küzdelmei – szemben a férfi protagonisták énközpontú egzisztenciális válságaival – közösségük, a társadalom által feléjük támasztott elvárásai és az ideális nő képének szorításában zajlanak. Az 1945 előtti filmen ábrázolt karrier és magánéleti boldogság összeférhetetlensége immár kendőzetlenül mutatkozik meg ezen értelmiségi nőkön keresztül, akik vagy behódolnak az elvárt hagyományos női szerepeknek, vagy immár szerelmi boldogtalanságuk teljes tudatában vállalják fel hivatásuk szent küldetését. A szerzői film erősen férficentrikus világképét, és a női lélek férfitól való függetlenedését az első diplomás női rendező, Mészáros Márta megjelenése törli meg a hatvanas évek végén⁵⁵.

Ezen alkotásokon keresztül a hatalom által közvetített hivatalos nőpolitikai diskurzus megkérdőjeleződik: a multifunkcionális nő képe az ideál szintjén ragad meg. A látszólag emancipált nő nemhogy nem vált szabaddá és

55 Mészáros Márta megbontva a nők társadalomhoz és az azt képviselő, vezető egzisztenciájú férfiakhoz viszonyított analizését, a *Holdudvar* (1969) című filmjében értelmiségi női karaktereit már individuumként kezelte, ezzel megindítva a nőábrázolás szabadabb útjait. Fontos azonban megemlíteni, hogy a *Holdudvar* kivételt képez értelmiségi hőseivel: Mészáros első filmjében, az *Eltávozott napban* (1968), valamint a *Holdudvar*t követő alkotásaiban munkásnő hőseit szabadította fel az ötvenes évek sematikus, ideológiától átitatott ábrázolásmódjától. Gelencsér Gábor: Oldások, kötések. *Filmkultúra: A Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet Online Magazinja*, (2001) <https://filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/meszarosmarta.hu.html> Utolsó letöltés: 2021. 12. 06.

egyenrangúvá, hanem egyszerre cipeli magán a régi és az új világ elvárásait, a hagyományos és modern nőszerep terheit, mígnem e két világnak látszólagos egyensúlya végleg ki nem billen: a modern, értelmiségi nő vagy megalkuszik és megadja magát a tőle elvárt viselkedésformának és szerepkörnek, vagy teljesen magára marad a társadalom bíráló tekintetével szemben, miközben a boldog magánélet lehetőségét is fel kell adnia. Így ezen nők valódi kiteljesedése nem valósulhat meg.

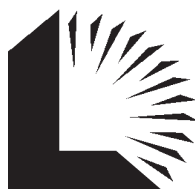
A hatvanas évek magyar filmjei mindezek mellett alapvetően jóval empatikusabban, érzékenyebben és realisztikusabban reflektálnak a női szerepkörök, boldogulástörténetek jellegére, változásaira és viszontagságaira, és ezzel rámutatnak az államszocializmus nőpolitikájának hiányosságaira, a hangoztatott ideálok és a hétköznapi valóság között tátongó szakadékra.

Padányi Júlia

Women in the Background The Representation of Young, Intellectual Women in Hungarian Films of the 1960s

Numerous studies have been published about the first decade of the Kádár regime and its achievements: the consolidation of Hungarian society after the Revolution of 1956, the new intellectual and women's policy of socialism, and about the most significant Hungarian films of the era. Nevertheless, the cinematic representation of the new idealistic female roles and the emancipation appearing in Hungarian cinema of the sixties has been less in the focus of research. In the present study, the author examines Hungarian films made between 1963 and 1968 that feature young, intellectual female protagonists in their twenties who, due to their age, face the problem of integration into the Kádár era's society including the realisation of women's equality. During the period studied, which is one of the most prolific periods of Hungarian film history, only a few films focused on these emancipated, modern heroines, but their analysis is crucial to understand the ideal of equal woman established by the politics of the era. The main question of the research is how Hungarian films of the sixties reflect on the question of women's equality, the trends of emancipation, and the position of the female intelligentsia within the Kádár era's society.

NEW FROM
LEXINGTON BOOKS



Use code
LXFANDF30 for
30% off at
[www.rowman.com!](http://www.rowman.com)

**FILM GENRES IN HUNGARIAN AND ROMANIAN CINEMA:
HISTORY, THEORY, AND RECEPTION**
By **Andrea Virginás**



**FILM GENRES IN HUNGARIAN
AND ROMANIAN CINEMA**
HISTORY, THEORY, AND RECEPTION
ANDREA VIRGINÁS



“Andrea Virginás’ comparative account of Hungarian and Romanian cinema in the wake of the relevant countries’ accession to the European Union sheds light on the dynamics of small nationhood through the well-selected optic of genre formation and transnational collaboration. This book makes a valuable contribution and deserves a wide audience.”

—Mette Hjort, Hong Kong Baptist University

“Andrea Virginás’ superb study documents the efflorescence of transcultural adaptation and mixing of genres and narrative conventions in films that form an emergent world cinema. This book is especially valuable in showing how post-classical Hollywood interacts with Eastern European, and especially Hungarian and Romanian, cinematic cultures. Readers of Virginás will come away with an enriched set of answers to the question of world cinema.”

—Andrew Nestingen, University of Washington

“This book provides a wealth of information about these two film cultures’ linked histories, shared genres, industrial cooperations, and difficulties in a post-cinematic age. But the book also has much to offer to those looking for a model for approaching small cinemas beyond the national category and even beyond the comparative method. This is a thorough and well-researched “pilot study,” as the author calls it, of approaches and methods that can be applied to other contemporary regional cinemas that developed along and across shared borders, tastes, and traumas.”

—Aniko Imre, University of Southern California, Los Angeles

ABOUT THIS BOOK

Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema: History, Theory, and Reception discusses how the Hungarian and Romanian film industries show signs of becoming a regional hub within the Eastern European canon, a process occasionally facilitated by the cultural overlap through the historical province of Transylvania. Andrea Virginás employs a film historical overview to merge the study of small national cinemas with film genre theory and cultural theory and posits that Hollywood-originated classical film genres have been important fields of reference for the development of these Eastern European cinemas. Furthermore, Virginás argues that Hungarian and Romanian genre films demonstrate a valid evolution within the given genre’s standards, and thus need to be incorporated into the global discourse on this subject. Scholars of film studies, Eastern European studies, cultural studies, and history will find this book particularly useful.

ABOUT THE AUTHOR

Andrea Virginás is associate professor in the media department of Sapientia Hungarian University of Transylvania.

Hardback:	ISBN 978-1-7936-1343-1	April 2021	Regular price: \$120.00	After discount: \$84.00
ebook:	ISBN 978-1-7936-1344-8	April 2021	Regular price: \$45.00	After discount: \$31.50