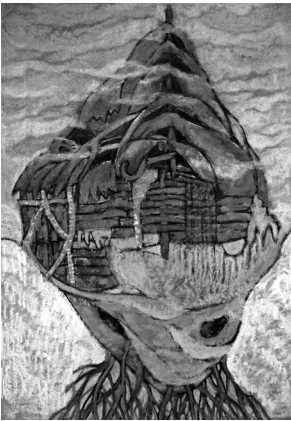


BERETVÁS GÁBOR

PEDAGÓGUSÁBRÁZOLÁSOK A MAGYAR FILM ÁTMENETI IDŐSZAKÁBAN (1954–1962)



Az '56 utáni kádári újratervezés során a politikai vezetésnek végig kellett gondolnia a 20. századi viszonyrendszereket, főként a Tanácsköztársasághoz, a Horthy-korhoz, a háború utáni koalíciós évekhez, a Rákosi-korhoz és az '56-hoz való viszonyulásait. Ezek lenyomata az átmeneti korszak magyar filmjein is megfigyelhető.

Előzmények

■ Mennyire határozza meg a filmek valóság-reprezentációit, hogy létrehozásukkor milyen volt az adott ország társadalmi-politikai berendezkedése? Jelen írás alapfeltevése, hogy a fikciós filmekből kirajzolódó társadalomkép az alkotókat övező politikai korszakok és társadalmi realitások függvénye is.

A fókuszot ezúttal csak egyetlen szereplőtípusra állítva jelen esszé hipotézise, hogy a film-történet különböző időszakaiban a tanárkarakter átalakulásokon megy keresztül. A 20. században a magyar filmben a szereplőtípus hol előtérbe kerül, hol háttérbe szorul, és mind szakmai, mind magánéleti tekintetben változó körülmények között találjuk – nem függetlenül az épp uralkodó társadalmi rendtől.

Mert mire jutunk, ha például a Horthy-korban (1920–44), a koalíciós időszakban (1944–49) vagy a Rákosi-korban ('48–53) bemutatott magyar filmeket elemezzük? (A korszakhatárok természetesen nem vonhatók meg ilyen szigorúan.)

Egy korábbi írásomban¹ az említett időszakokat, a magyar hangosfilm első 25 évét részletesen áttekintve a filmek tanárkarakterével kapcsolatban többek között azt a tendenciát emeltem ki, hogy a film az oktatót egy megvalósítandó utópia felé törekvő kisemberhősként ábrázolja, illetve hogy a pedagógus gyakran a felsőbb hatalom által megszabott ideológiát közvetíti.

Annak ellenére, hogy a háború után újrainduló magyar filmgyártás első filmje a Bródy

Sándor-dráma adaptációja, *A tanítónő* volt (1945), a tanító mint karaktertípus el-tűnni látszik a magyar filmnek a második világháború utáni pár évében.

A Keleti Márton által rendezett film főhőse egy falusi környezetben, lázadóként a fennálló tradicionális társadalmi rendet megváltoztatni akaró figura. A magát az imperializmussal szembenálló, szocialista hitvallásának aposztrofáló tanítónő sok vonatkozásban megfelelne annak, hogy a későbbi sematikus alkotások a karaktertípust előtérbe állítsák. Ez azonban nem történik meg. (A főszereplő világlátását erősen jelzi az ellehetetlenítése miatt összehívott iskolaszék elleni kirohanása. A jelenetben az államot, az egyházat és a társadalmat megszemélyesítő, a megvilágítás miatt szoborszerűvé kövülő férfifigurák ellen emeli fel a szavát a főhős az 1945-ben külön súlyozottságot hordozó helyzetételenben.)

A tanítónő nem szinkrón idejű film, vagyis nem a film készülte körül játszódik a cselekménye, hanem 1905-ben. Ez a fajta óvatosság jellemzője is a háború után tanár szereplőt felvonultató magyar filmnek. Hogy tanári foglalkozású főszereplőt lássunk, várni kell az 1954-es *2 x 2 néha ötig*, amit csak 1955 januárjában mutattak be. Addig a nevelő, leginkább népnevelő foglalkozást a kiemelt munkáskáder, illetve a párttitkár figurák vették át a magyar filmben.

A tantermekben nem gyerekek, hanem pártszeminaristák hallgatják a marx-lenini tanításokat. Példák erre a tanulókör-jelenetek a gyári környezetben játszódó *Kis Katalin házasságából* (1950), Máriássy Félix rendezésébe, vagy Keleti Márton *Dalolva szép az élet* című filmje (1950), ahol a gyári dalárdában végül a párttitkár tesz rendet „nem erőszakkal, hanem meggyőzéssel”, Zsdanovot, Lenin és Sztálin tanításait hozva előtérbe. A szintén gyári miliőben játszódó 1952-es *Első fecskék* DISZ²-értekezletének jelenete mellesleg rokonítható a *Kis Katalin házasságában* látható tanulókörrel. Illetve az, hogy a taníttatás a párt irányítása alá tartozott, a Makk Károly és Szemes Mihály nevéhez köthető³ *Gyarmat a föld alattól* (1951) is kiderül, habár csak az ÁVH/tiszt és Nyerges párbeszédéből, mert ténylegesen nem látunk sem tanárt, sem tanintézményt a filmben.

Az ötvenes éveknek is nevezett Rákosi-korban a filmekben a paraszt és munkás szereplők a dominánsak. Ezekben a sematikus alkotásokban az értelmiségi szereplők közül a mérnökök bukkannak fel leginkább. Iskolai környezet csupán Keleti Márton *Ifjú szívvel* című 1953-as propagandisztikus alkotásában jelenik meg. A helyszín egy szakmunkásképző, az ott megjelenő tanár szereplők pedig katonai mundérra emlékeztető egyenruhát viselő kiemelt szakmunkások.

És bár olykor tudósokat és kitűnő felsőfokú végzettségű szakembereket is találunk szereplőként a Rákosi-kor magyar filmjeiben, de kifejezetten oktatói szerepben nem látjuk őket. A *Nyugati övezet* elrabolt Ákos professzora, a Herskó János által rendezett *A város alatt* idősebb Váradai mérnöke vagy a *Gyarmat a föld alatt* Barla geológus-főmérnöke ilyen pozitív hősök a '49 és '53 közötti időszakban.

A tanár, legyen az egyetemi ember, szaktanár, tanító, általános iskolai vagy gimnáziumi tanár, csak '53 végén jelenik meg, hogy aztán a sokszor pedagógus attribútummal is felruházott párttitkárszerepek csökkenése mellett egyre többször, egyre hangsúlyosabban előkerüljön, és az átmeneti korszak filmjeinek egyik fontos szereplőjévé nőjön.

■ A „Nagy Tanító” halála, ahogy az 1953-as márciusi Magyar Filmhíradó⁴ is hivatozik Sztálinra, új korszakot nyitott a keleti blokk országaiban, érintve a magyarországi belpolitikát, kultúrpolitikát és egyben filmpolitikát is. 1953 után a politikai kontroll alatt tartott magyar filmművészet alkotásain változások figyelhetők meg. Egyrészt stiláris (a sematizmustól eltávolodó) különbségek válnak feltűnővé, másrészt az ezekből kirajzolódó társadalomkép is változik.

Általános iskolai, gimnáziumi környezet csak a sztálini mintát követő Rákosi hatalmi hegemoniájának 1953-as megtörésétől, Nagy Imre pozíciójának megerősödésétől jelenik meg a magyar filmben. Ennek oka, hogy a Rákosival együtt a magyar kultúrpolitikát vaskézrel irányító Révai József teljhatalma is megszűnik, pontosabban Révai hatalmi befolyása áttételes lesz. Ennek évekig tartó dinamikáját Szilágyi Gábor elemzi szakértői részletességgel *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–56* című könyvében.⁵ Az ebben leírtak szerint is az 1954-től az '56-os forradalmi évig tartó két évben a magyar filmművészet alkotóira, írókra, dramaturgokra, rendezőkre nehezedő hatalmi kontroll gyengülni látszik. Ezen politikai és kultúrpolitikai változások okán pedig a saját korukra reflektáló, társadalmi problémákat felvető filmek is megjelennek.

Ehhez a változáshoz tartozik az is, hogy a szinkrón idejű filmekben a Rákosi-kor sematikus alkotásaiban nem ábrázolt, direkt módon hanyagolt társadalmi csoportjai is vászonra kerülnek. Tehát olyan foglalkozásokkal bíró figurák jelennek meg a magyar filmben, amelyek a Rákosi-kor filmjeiből teljesen hiányoznak, vagy ha meg is jelentek, sematikus és sokszor negatív előjellel voltak ábrázolva. Pontosítva, a II. világháború lezárultával véget érő Horthy-kor filmjeinek jellemzően⁶ polgári attitűddel bíró szerepkörei köszönnek vissza, immáron árnyaltabb módon a vásznon, nemcsak a főszerepekben, hanem a mellékszerepekben is. Mindezt úgy, hogy a filmek szinkrón idejűek, tehát azt látjuk, hogy kvázi polgári foglalkozást űzők, az orvos, a jogász, a zsurnaliszta hogyan boldogul az 50-es évek államszocializmusában.

Példa erre az '53 utáni két évből Makk Károly filmje, *A 9-es kórterem*, mely nem gyári vagy szövetkezeti, hanem kórházi környezetben játszódik, és a korszak orvos karaktereit hozza újszerűen közel. Ide tartozik Gertler Viktortól a *Gázolás*, mely többek között a jogász szakmát emeli be.

De megszokasodnak a pedagógus karaktereket felvonultató filmek is. Révész György: *2 x 2 néha öt*, Gertler Viktor: *Én és a nagyapám*, Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*, Ranódy László: *Szakadék*, Mancserov Frigyes: *Tanár úr kérem*. Igaz, ezekből csak a *2 x 2 néha 5* és az *Én és a nagyapám* játszódik szinkrón időben, a többi korban is elemelt irodalmi adaptáció, mely egy Horthy-kori, illetve monarchia kori társadalmi viszonyrendszert mutat meg, és áthallásossága az 50-es évek közállapotaira leginkább a *Hannibál tanár úrnak* van.

Fontos kiemelni, hogy a sematizmus formai béklyóit lerázni vágyó rendezők között már nem csupán a harmincas-negyvenes évektől már tevékenykedő, megújulásra is kész „nagy öregek” kapnak lehetőséget, hanem megjelenik egy új, a filmnyelvvel kísérletezni vágyó fiatal rendezőgeneráció is. Ezért is külön érdekes, hogy a *Liliomfival* berobbanó, szinte pályakezdő Makk Károly és a mesterré nemesedett Gertler Viktor párhuzamosan készítenek erős rendszerkritikát megfogalmazó alkotásokat úgy is, hogy eddig indexre tett karaktertípusokat rehabilitálnak és emelnek be árnyalt ábrázolásmóddal a filmjeikbe. Az 1955 végén két

hónap különbséggel bemutatott *Gázolás* és a *9-es kórterem* nyitófilmek, melyek az addigi zsilipet áttörik. A két film társadalomábrázolása megágyaz az utána következő, '56 utáni alkotásoknak. Az átmeneti korszakban készült *Ünnepi vacsora*, *Csendes otthon*, *Éjfélkor*, *Gyalog a mennyországba*, *Micsoda éjszaka*, *Fapados szerelem*, *Vörös tinta* olyan alkotások, melyek a háború előtti és utáni, illetve a forradalom előtti és utáni társadalmi berendezkedések szembenézés-történetei is egyben.

Az átmeneti korszak nyitófilmjeinek egy visszacsatolási pontja van csak a háború utáni magyar filmművészetben: Jenei Imre '48-as *Egy asszony elindul* című alkotása, Tolnay Klári főszereplésével. Ebben a fő történeti szál szerint egy polgári származású kétgyerekes családanya próbál meg boldogulni a háború utáni szétlőtt Budapesten. Itt láthatóak először a harmincas-egyvenes évek filmjeinek ábrázolásmódjaitól elválasztható módon, de még nem sematikusan megfestett úri osztályok képviselői. Pontosabban a felső kaszt vagy ahogy a Gyáni Gábor fogalom meghatározását használó Vajdovich Györgyi elemzésében is olvasható: az elit, illetve annak fennmaradási kísérletei a kommunista rezsim hatalomátvétele utáni viszonyrendszerek között.

A *Gázolás* tulajdonképpen ide talál vissza. Pontosabban megszakítja '55-ben az addigi, '45 óta tartó elhallgatottságot. Főszereplője egy olyan fiatal közlekedési bíró (Darvas Iván), aki nem tartozik sem az ánti-világhoz, sem a nomenklatúrához. A film szerint vidéki értelmiségi környezetből származó bírónak nincs különösebben kapcsolódási pontja ahhoz a háború előtti jogásztársadalomhoz, amelynek a tagjai igazodtak a háború utáni körülményekhez. Szakmai presztízse kikezdehetetlen. Nincs beágyazódva sehova. Makk külön jelenetekkel építi fel a karaktert. Tanár, aki előadásokat tart az egyetemen. Latinos műveltsége, vívótudása, hangszertudása a vidéki értelmiségi (latintanárra) környezet képét erősíti meg. Tehát a tanárattribútum, ha nem is hangsúlyosan, de megjelenik a figurában. Találkozása az angolkisasszonyoknál tanult, de lázadásból sofőrködő Zentha Judittal (Ferrari Violetta) nyitja rá a főhős szemét a Horthy-kor egykori elitjének kivárára játszó és visszarendezésre vágyó szegmentumára. Darvas figurája lassan szembesül azzal, hogy a lányon és annak anyján keresztül megismert környezet figurái átmenetként tekintenek a kommunista rezsimre, és egyfajta társadalmi visszarendeződésben bíznak mind – legyen az a figura ügyvéd, magánzó vagy operába járó zenekritikus. Mert a *Gázolás* egy ilyen budapesti réteget mutat be a háttérben. De hogyan kerülhetnek ilyen figurák a filmekbe?

A II. világháború utáni magyar filmet formai és társadalmi vonatkozásaiban is részletesen vizsgáló Gelencsér Gábor mind politikai, mind stílári tényezőkre is utalva átmenetinek nevezi ezt az időszakot: „Ennek a korszaknak önálló elnevezése sincs a magyar film történetében. Mivel a szocialista realizmus (1948–1953) és az új hullám (1963–1968) közé ékelődik, ezért jobb híján – beleértve az 1954 és 1956 közötti szakaszt is – átmeneti korszaknak tekintjük [...] Az átmenetiség [...] a legfőbb sajátossága: politikai átmenet a szigorú kontrollból a kádári konszolidáció szabadabb kulturális terébe; intézményileg a központosított „tématerv-utasításos” irányításból a nagyobb önállósággal rendelkező stúdiórendszerbe; formai értelemben pedig a szocialista realizmus kötöttségéből a személyes stílusnak egyre nagyobb teret biztosító modern szerzői filmbe.”⁷⁷

Gelencsér Gábor az 1954 és 1962 közötti filmtörténeti időszak legfőbb kultúrpolitikai aspektusait vizsgálva arra jut, hogy Révai Józsefet a magyar politikai

vezetésben végbemenő változások és reformkísérletek miatt bár Darvas József⁸ író váltja a népművelődési minisztérium élén, az irányvonal maga sarkosan nem változik, csupán politikus módon teret enged a (ön)kritikus hangoknak, mivel a hatalmi akarat gyengül. Mint Gelencsérnél is olvasható, a tényleges hatalmat ugyanis nem Darvas, hanem a Révai útmutatásait követő Horváth Márton (a pártközpont Agitációs és Propaganda Osztályának vezetője) gyakorolja. Horváth alatt kezdődik meg a művészetek felett gyakorolt lágy diktatúra azon kezdeti szakasza, melyet majd az Aczél György nevéhez fűződő kultúrpolitikai kurzus folytat és szilárdít meg 1958-tól a nyolcvanas évek elejéig.

Eszerint Gelencsér az 1954 és 1962 közötti időintervallumot egységes filmpolitikai folyamatnak látja. Az én értelmezésemben ez azt jelenti, hogy Révai kései, már nem államminiszteri, az enyhülés útját kereső behatása a kultúrpolitikára és Aczél kezdeti kultúrpolitikai lépései a filmtörténész szerint körülbelül egyazon irányvonalat képviselik, amit az '56-os forradalom eseményei lényegileg nem törnek meg.

Gelencsér Gábor a filmtörténetnek ezt az átmeneti korszakát mégis kettéválasztja.⁹ Pontosítva, első szakaszként az 1954-től 1956-ig terjedő időszakot nevezi meg, majd a levert forradalom következményeként felálló új politikai konjunktúra hatalmának megszilárdulásáig, 1962-ig tartó időszakot jelöli meg másodiknak. Teszi ezt úgy, hogy műfaji megközelítésből indul ki, ennek örvén a háború előtti magyar film negyvenes éveinek melodramáihoz talál visszacsatolást. Gelencsér a melodráma műfajához való visszatérést tartja az átmeneti korszak egyik fő jellemzőjének. Elmélete szerint '56 azért (inkább) korszakhatár, mert a háború után tíz éven át hiányzó melodráma a Gertler-féle 1955-ös *Gázolással* visszatér ugyan, de a film csupán előhírnöke marad egy meginduló folyamatnak, mert az a kultúrpolitikai változások következményeként abbamarad, és csak '57-ben folytatódik, igaz, akkor reprezentatív módon hat filmmel, ami egyből az éves filmtermés egyharmadát teszi ki. Mint írja, '56 vízvázlatzó mivolta a radikálisabb politikai filmek betiltásával is indokolható.¹⁰ Illetve azzal is, hogy értelemszerűen a filmtörténeti átmeneti korszak '56 utáni második periódusában már megjelennek az '56-ot feldolgozó alkotások, melyek a kádári államhatalom narratíváját erősítik meg. Három filmet emel ki ennek bizonyítékképpen.¹¹

A meglátásom az, hogy a forradalom ennél valamivel nagyobb jelentőséggel bír az '56 utáni magyar filmben – legalábbis a tartalmi vonatkozásokat tekintve. A Kádár-kor filmjeiben megjelenő társadalomkép nemcsak a Rákosi-korban megfigyelhetőtől, hanem az '53 és '56 közötti alkotásokétól is nagyban eltér. Az '56 utáni filmek társadalomképét ugyanis nemcsak a Rákosi-korhoz való viszonyulások hatják át, hanem a szereplők '56-hoz való viszonya, ezáltal a kádári államhatalmi berendezkedéshez való hozzáállása is. Ezért az '56 utáni pedagógusfilmekben is hangsúlyosak az erre vonatkozó jelenetek.¹² Egyrészt a pedagógus-társadalom '56 utáni megosztottsága, a tanárok '56-ban tanúsított pártállása, illetve a megszilárduló Kádár-kor hatalmi rendszerétől való függés is számos alkotásban megjelenik.

Az átmeneti időszak '56 utáni éveiben készült filmek tehát az előzőektől elválasztólagosan eltérő társadalomképet festenek meg. Ez kiváltképp a szinkrón idejű alkotásokban fedezhető fel. A paraszt, a munkás, az értelmiségi és ez utóbbin belül a tanár szerepkörök más hangsúlyt kapnak a Kádár-kor kezdeti időszakában, mint korábban. A lassan szilárduló Kádár-rendszer társadalomképét nagyban befolyásolják az '53 utáni politikai változások társadalmi ha-

tásai, illetve az '56-os forradalom utáni újrakezdés politikai víziói a társadalmi berendezkedésről. Az '56 utáni kádári újratervezés során a politikai vezetésnek végig kellett gondolnia a 20. századi viszonyrendszereket, főként a Tanácsköztársasághoz, a Horthy-korhoz, a háború utáni koalíciós évekhez, a Rákosi-korhoz és az '56-hoz való viszonyulásait. Ezek lenyomata az átmeneti korszak magyar filmjein is megfigyelhető. És míg az átmeneti időszak első periódusában leginkább a Rákosi-kor társadalomkritikája jelenik meg a filmekben, addig a második periódusban inkább olyan alkotások kapnak hangsúlyt, amelyek a Kádár-kor-mánynak a szélesebb történelmi múlttal való szembenézését és a jövőre vonatkozó óvatossági vízióit erősítik meg.

A magyar film ugyan nem tér vissza az állami propaganda kiszolgálójának szerepéhez, ám ha direkt agitáció nem is, de a politikai irány és értékrend sugalmazása azért megfigyelhető lesz a korszak 1956 és 1962 közé eső második felében. De milyen szerep jut a pedagógusnak az '56-ot lázadásként értelmező Kádár-rendszer restaurációs, intranzingens párt-diktatúra szakaszában?¹³ Elvégre a magyar filmben a negyvenes években, akárcsak a háború utáni első magyar alkotásban, *A tanítónőben*, a pedagóguskarakterek a lázadás metaforáiként válnak értelmezhetővé. A társadalmi reformok képviselőiként jelennek meg, és propagandisztikus politikai üzeneteket közvetítenek. De hogyan jelenik meg a pedagógus az '57 és '62 közötti magyar filmben? Egyáltalán, hogyan használja a kezdeti kádári berendezkedés a filmművészetet, Aczél György kultúrpolitika irányelvei hogyan hatnak ki a korszak filmjeire?

Ha elfogadjuk azt, hogy ebben az átmeneti korban a Révaiéval összeérő aczéli szakasz hasonló kultúrpolitikai nyomvonalon halad, azaz a szovjet mintájú filmpolitika Révai-féle elvei a kezdetekben nagyrészt megmaradnak, hogy aztán összesimuljanak az Aczél által képviselt befolyásolási módozattal – érdemes lehet megnézni, hogy a filmek társadalomképe ezt hogyan támasztja alá.

Megfigyelhető, hogy Darvas irányítása alatt a már önkritikát gyakorolt, tényleges hatalmi pozíciójától megfosztott Révai irányelvei nem múlnak el nyomtalanul az '53 utáni magyar filmből. Az '53 előtti és utáni, '57-ig tartó szakasz mutat kontinuitást a magyar film társadalomképének tekintetében. Milyen kihatással van ez a megszorított pedagógus-karakterekre?

Az átmeneti korszak első szakaszában a párttitkár-, munkás-, paraszt- és értelmiségiábrázolásokon is megfigyelhető, hogy olyan, a sematizmus formanyelvéhez köthető alkotásokról van szó, melyek a témaválasztásukban is a Révai-féle kultúrpolitikai korszakot idézik. Ilyen például Fábri Zoltán *Életjel* című filmje, mely egy 1952-ben bekövetkezett, valós bányászerecséltlenséget dolgoz fel 1954-ben. A film az államművészet korszakából ismert elemeket tartalmaz tehát: Fábri a közfigyelemre számottartó aktuális témára építi fikciós alkotását, mely szerkezetileg is hasonló a megelőző korszak filmjeihez.¹⁴ A Várkonyi Zoltán által jegyzett *Simon Menyhért születésének* (1954) vezérfonala egy párttitkár karakter, Bonta ténykedését követi nyomon. És bár a Várkonyi filmjének egy civilizációtól elzárt erdész és annak várandós felesége a központi szereplője, mégis a párttitkárfigura „menedzseli le” az össznépi összefogástörténetet, szintén a sematikus propagandafilmben társadalomképét idézve meg.

A párttitkár-karakter típus visszaszorul az átmeneti korszak filmjeiben. Míg azt megelőzően, 1949 és 1953 között 28-ból 17-szer jelenik meg ez a karakter típus a sematizmus filmjeiben, egy kivételével (Keleti Márton: *Janika*) mindegyik

szinkrón idejű alkotásban, ez az arány az átmeneti korszak első szakaszában látványosan visszaesik: három ilyen film készül.

A párttitkár karakterek pedagógusattribútumait a magyar filmművészetbe újra visszatérő tanárkarakterekben találjuk meg. Példa erre a *2 x 2 néha öt*, az *Én és a nagyapám*, a *Mese a 12 találatról* című alkotás. A szintén a korszak első szakaszában készült *Tanár úr kérem*, illetve a *Hannibál tanár úr*, a *Szakadék* csak érintőlegesen formálja ezt a képet, hiszen ezek nem szinkrón idejű filmek, hanem a 20. század elejének történelmi kontextusaira építő, esetlegesen áthallásos irodalmi adaptációk, társadalomrajzok.¹⁵

Azonban az időszakban vizsgált filmek alapján kijelenthető, hogy folytatódik az a tendencia, ami az '53-as váltás utáni években elkezdődött. Megfigyelhető, hogy '57-től a munkás- és parasztfőszerepek háttérbe szorulnak a szinkrón idejű alkotásokban, pontosabban nagyszámban átkerülnek a két háború közötti éveket ábrázoló feldolgozásokba, illetve közvetlenül a háború utáni milióbe.¹⁶ A szinkrón idejű filmekbe való visszatérése a munkás- és paraszt-karaktertípusnak csak a Kádár-rendszer megerősödésével, a vizsgált időszak utolsó harmadában fedezhető fel, '59-től növekvő tendenciát mutatva.¹⁷

Az '57 és '62 közötti időszak filmjeiben a pedagógusábrázolások mellett az értelmiségi és művész szerepkörök kerülnek túlsúlyba. Egyetemista szereplővel találkozunk a *Bolond április* (Fábri Zoltán, 1957), zeneszerzővel és énekessel a *Csendes otthon* (Bán Frigyes, 1957) című filmben, színésszel és táncossal az *Éjfélkor* (Révész György, 1957), vegyészmérnökkel és színésznővel a *Gyalog a mennyországba* (Fehér Imre, 1959), ornitológussal, könyvtárossal a *Két emelet boldogság* (Herskó János, 1960), fogorvossal a *Rangon alul* (Bán Frigyes, 1960), mérnökkel a *Megszállottak* (Makk Károly, 1961), műszaki ellenőrrel a *Kertes házak utcája* (Fejér Tamás, 1962), zeneszerzővel, zongoristával *Az utolsó vacsora* (Várkonyi Zoltán, 1962) című alkotásban.

Illetve megjelennek az '56-ot direkt feldolgozó alkotások – Keleti Márton: *Tegnap* (1959), Fejér Tamás: *Az arcnélküli város* (1960), Keleti Márton: *Virrad* (1960). Ez azért is fontos, mert egyrészt a filmek nem Budapest-központúan ábrázolják a forradalmat. Másrészt, mert a három filmből az egyik, az 1960-as *Virrad* már nyitójelenetében puskával felszerelkezett iskoláskorú forradalmár gyerekek és azokat aggódva számonkérő tanárnő figura (Tolnay Klári) találkozásával indít. A *Virrad*, annak ellenére, hogy a másik két filmhez hasonló forradalmi katonatörténet, egy mellékszálon nem engedi el ezt a fontos polgári háttértörténeti szálát. Két pedagóguskarakter is szót kap a filmben, ugyanis a katona-főhős felesége és sógora is az. Jeleneteik során pedig hangsúlyt kap a társadalmi felelősség is, mely '56 véres harcaihoz vezetett. Dobozy Imre forgatókönyvíró a tanárok felelősségét is firtatja Keleti filmjében. A Rákosi-kor filmjeiből mostohamód hiányzó karaktertípus 1960-ban egy '56-os visszatekintéssel elemzi a háború utáni világot, az ötvenes éveket.

Az 1954–56-os évek filmjeinek tanárkarakterei

■ De hogyan jelenik meg a tanár az átmeneti korszak első két évében? A Rákosi-kort követően mintha fordulna a kocka, nem a párttitkárok rendelkeznek tanári attribútumokkal, hanem a tanárszereplők vesznek magukra párttitkárokra utaló jellemvonásokat. Erre bizonyíték az 1954-es *Én és a nagyapám* című alkotás (Gertler Viktor rendezése), melynek társadalomképe erősen rokonítható a

szigorúan vett Rákosi-korszak filmjeinek társadalomképével. Mondhatni a sémák szinte ugyanazok, mint az 1948-tól 1953-ig terjedő időszak műveiben. Az iskolai környezet mintha a társadalom vagy akár a gyár miniaturizált mása lenne.

A történet is hasonló. – A film propagandisztikus jelleggel az úttörőmozgalom mellett agitál. Az alkalmi munkákból élő nagyapa utazó életmódja a vele együtt élő unoka életére is kiható. A rendszertelen élet miatt nehezen szocializálódó iskoláskorú Berci az új iskolai közegbe is nehezen illeszkedik be. Hasonló „egyénieskedő” figurák vannak a Rákosi-kor gyári, illetve téveszkörnyezetben játszódó filmjeiben, a séma tehát az 50-es évek magyar filmjeiből ismerős. A nem osztályidegen kívülálló meggyőzése és a kollektívába, itt osztályközösségbe való beemelése a párttitkárnak megfeleltethető tanár célkitűzése. Itt is a kollektíva segítségével történik meg a beemelés. Az individuális erő itt is a közösségben oldódik végre fel. A renitensből jó sportoló, a jó sportolóból jó tanuló, a jó tanulóból kiváló úttörő, később akár élmunkás, jó szocialista ember válhat.

A magánéleti környezetben nem látható tanárnő ábrázolása nem hordoz magán rétegeket. Karaktere leginkább funkcionálisnak van megfestve. Egy magánéleti szál, miszerint tanár kollégájával jegyben jár, árnyalja csupán a karaktert. Abban különbözik a párttitkár-ábrázolásoktól, hogy nem a gyár, hanem az iskola a környezete. Hitelességének kulcsa, hogy nem felnőtt embereket „nevel” elsősorban, hanem gyerekeket. Igaz, a családlátogatás során az agitációs szerep jut a pedagógusnak, ami szorosan érintkezik a párttitkári szereppel.

Révész György filmje, a *2 x 2 néha öt* (1954) az első tanárfilm, amely bár nyomokban emlékeztet még a sematizmus ábrázolásmódjaira, mégis máshová helyeződik benne a hangsúly, mint ahová a Rákosi-korszak filmjeiben. Mondhatni, a klasszikus sematizmusnak már csak a váza maradt meg Révész György 1954-es filmjében. Itt már csak elmaszatolt munkásábrázolásokat kapunk. Sőt tulajdonképpen a filmben szereplő munkásosztály figurái mintha jelzésszerűen csupán ruházatukkal – nem olajos, hanem patyolattiszta overálljuk által – jeleznék társadalmi hovatartozásukat. Igaz, mozgalmi dalokra vonuló tömeget ugyanúgy látunk a filmben, mint a pár évvel ezelőtti alkotásokban, mégis, itt már élükre vasalt figurákat látunk, akik egy megvalósult jóléti társadalom képét erősítik.

A harcokat megvívtuk, és diadalmasan győztünk – sugallják Révész színes képsorai. Amelyek már csak a színvilág folytán is optimistább képet mutatnak, mint például a hídcsatát megnyert mélyépítőkről szóló – Herskó-film, *A város alatt* (1953) fekete-fehér vonulási tömegjelenetei. Révésznel nem is látunk élmunkást. Nincs kiemelt párttitkár-szereplő. Mint ahogy nincs a Rákosi-korszak filmjeire jellemző ellenségkép sem. A demagóg pártideológia korszakának vége – sugallja a film. Mi több, a béketábor összefogása domborodik ki belőle. Ez azért is érdekes, mert a szomszédos országokkal terhelt közös történelmi múlt itt tevődik először hangsúlyosan zárójelbe. Illetve a Varsói Szerződés lehetősége mintha megelőlegezve jelenne meg a filmben.

A főszereplő egy tisztí egyenruhába bújtatott sármőr, egy aranykoszorús sportrepülő, aki szinte azonnal elkezd udvarolni a fiatal egyetemi tanársegédnek, mert eszébe sem jut, hogy a vizsgáztatója tudós, mérnök, és nem titkárnő. A mérnök-tanár szenvtelensége és aszexuális ábrázolása egyébiránt rokonítható a *Szabónéban* vagy a *Kiskrajcárban* fellelhető élmunkás nővel, pártszemélyzetisével vagy mérnökknővel. A tanárnő, akárcsak a sematizmus filmjeiben, itt is a racionalitást képviseli. Csak a pártos eszmei mondanivaló ki van lúgozva az ábrázolásából.

Nincs is rá szükség. Ahogy a cím is utal rá (*2 x 2 néha öt*), a racionalításban megrögzötten hívő tanárnő és a repülős románca lesz a film központi eleme. A szerelem az az irracionalitás, amely megváltoztatja a tanársegéd addigi karakterét. A rigorózus mérnök-tanár jellemfejlődése így nem a pártideológia, hanem a szerelem által valósul meg. Ekképpen nem is annyira a tanárjelleg van a hangsúly ebben a szocializmusban játszódó, musicalelemekkel gazdagított szerelmi „operettfilmben”. Bár egyetemi vizsga-szituációt, tételhúzást, póttételhúzást itt látunk először a háború utáni magyar filmben. De ezenkívül különösebben nem bír hangsúllyal az, hogy tanár az egyik főszereplő. Megfordulni látszik az eddigi ábrázolási metódus, az eddigi tanárábrázolásokból hiányzó magánéleti szál lesz a domináns.

Mint már a *2 x 2 néha öt* is bizonyítja, a sematikus ábrázolások halványodni látszanak, a dogmatikus mondanivaló hiányzik, az alkotás igazából már csak a Rákosi-kor alig érezhető utórezgése. A dogmát közvetítő párttitkár tanárfunkciója visszaszorul. Újszerű párttitkár-ábrázolásokkal találkozhatunk a korszakot követő filmekben. A *9-es kórterem* (Makk Károly, 1955) vagy a betiltott *Keserű igazság* (Várkonyi Zoltán, 1956) új árnyalatait mutatja meg a karaktertípusnak. A forgatókönyvírók és rendezők külön szálakon igyekeznek a figurák személyiségét rétegzetten ábrázolni. Nem csupán „funkcikat” látunk az ezt követő filmekben.

Ez a fajta árnyaltság jelenik meg később, az '56 utáni alkotásokban, leginkább az értelmiségi ábrázolásokon keresztül, kiváltképp a pedagógusfilmekben.

A Kádár-kor filmjeinek pedagógusképe – 1957 és 1962 között

■ Mint az eddgiekben is, nem csupán a pedagógus-főszerepekre koncentrálok ebben a részben, hanem olyan mellékszerepekre is, ahol a filmben hangsúlyt kap egy-egy karakter tanár mivolta, annak társadalmi kontextusa. Ennek fényében vizsgálatom csak összehasonlító módon támaszkodik az ELTE-n zajló, A magyar film társadalomtörténete című kutatás általam is elérhető eredményeire. Mert aszerint a vizsgált korszakban mindössze öt film lenne releváns a kilencvenhatból.¹⁸ Így viszont jóval több¹⁹ filmben találunk pedagógusszereplőt, amelyek jelenetei gazdagítják a filmbeli pedagógusokról kialakuló képet.

Az időszak szinkrón idejű filmjeinek tanárképe reprezentatív abból a szempontból, hogy széles spektrumon láttatja a karaktertípust. Két idősebb fiúgimnáziumi tanárkarakter, egy férfi és egy nő (*Micsoda éjszaka*), egy pályája elején járó, tanítási tapasztalattal nem rendelkező, de kitűnő kvalitású és szakmai elismerést kivívó általános iskolai tanárnő (*Vörös tinta*), egy többéves tapasztalattal rendelkező, elismert, majd szakmailag 'megbicsakló' általános iskolai tanárnő (*Fapados szerelem*), illetve egy lányiskolában ipari tárgyat oktató fiatal férfi (*Esős vasárnap*) a főszereplő. Az említett filmekben a karaktertípus számos alkalommal megjelenik mellékszereplőként, például feltűnnek pedagógusok a tantestület tagjaiként. Ennek köszönhetően vizsgálhatóvá válik a tanár a munkahelyi dinamika szempontjából is. Másrészt láthatóvá válik olyan jelenetekben, ahol a film fókuszában egyéb karaktertípusok állnak, és a pedagógus csak egy-egy jelenetben kap nagyobb teret (*Gyalog a mennyországba*, *Szombattól hétfőig*, *Csutak és a szürke ló*, *Próbaút*, *Pesti háztetők*).

A tanár mint 'élharcos'

■ Mielőtt ezekre kitérnék, fontosnak tartom, hogy ráközelítsek egy nem szinkrón idejű filmre (bár esszém alapvetően a szinkrón idejű alkotásokra szándékszik reflektálni). A *harangok Rómába mentek* Jancsó Miklós első játékfilmje (1958), mely az átmeneti korszak második szakaszában egy tanárfigurát tesz meg főszereplőjének.

Jancsó visszatér a koalíciós időszakban készült *Valahol Európában* (1947) című Radványi-filmhez. Formailag legalábbis közelebb áll Jancsó első filmje a Radványi által kijelölt úthoz, mint a sematizmus alkotásaihoz. Cselekménye is hasonlónak teszi ahhoz: gyermeki ártatlansággal bíró fiatalok és egy őket vezető pedagógus kapcsolatának dinamikájára építi fel a filmet. Igaz, Radványi egy idős humanista művészre, egy gyerekattribútumokkal rendelkező felnőttre osztja a 'pedagógus' szerepét. Jancsó pedagógusa viszont egy háborúban sebesült gimnáziumi latin- és történelemtanár, aki inkább koravénnek tűnik.

A környezeti háttér egy vidéki fiúgimnázium és annak kisvárosias környezete. A történet a nyilas hatalomátvétel utáni időszak nyomait viseli. Az iskola épületét elfoglalta az immáron nyilas irányítás alá tartozó hadsereg, a főhadiszállás ott lett berendezve. Tehát az intézmény autonómiája megszűnt, a diákok állandó kontroll alatt vannak tartva.

Jancsónál a tanár, Tibor a frontot megjárt, háborús sebesülést szerzett veterán, aki félkezű, tehát testi és lelki traumát is hordozó figura. Az, hogy Jancsó egybegyűrja a pedagógus bölcsész és a hadviselt, a háborúban kiegészített tiszt karakterjegyeit, extrém körülményeket teremt, és kiszakítja a tanárkaraktert a hagyományosnak mondható tanárszereplők sorából. Mivel más oktatót nem vonultat fel az alkotás, a figura magában áll,²⁰ nincs összehasonlítási tényező, a pedagógus-szerepkör csak a diákokkal való dinamikában mutatkozik meg.

Az oktatás kihelyezett lesz, az leginkább a gimnáziumon kívül, árokásás közben jelenik meg a filmben. Tibor ugyanis el akarja tüntetni a diákjait, a védelemért dolgozó, hadköteles leventekorba lépő gyerekek csak így úszhatják meg, hogy a frontra kerüljenek. Mivel extrém állapotokat vázol fel Jancsó, maga az oktatás, illetve a viszonyrendszerek is extrém hatást keltenek.

A II. világháború frontvonalának ábrázolása mintha tabusítva lenne a magyar film ezen időszakában. A hátországi helyzet leképezése is ritka, ezek is 1944–45-re vannak datálva a magyar filmekben, miközben a német megszállást, illetve a szovjet bevonulást idézik. Ezeket a körülményeket megragadó ábrázolások²¹ sorába illeszkedik Jancsó filmje is, amely a partizánfilmek stílusjegyeit is magán hordozza.

Továbbá a rendező ebben az alkotásában mintegy úttörő módon vállalja fel a magyarországi zsidóság ábrázolását is. A holokauszt Radványinál, a *Valahol Európában* című filmben van érintve²² a koalíciós idők filmművészetében, és később, a sematizmus éveiben is mintha tabusított téma maradna. Máriássy Félix rendezése, a *Budapesti tavasz* az egyetlen, amely Jancsó előtt a témához nyúl – mint a cím is utal rá, Máriássy budapesti kontextusban dolgozza fel a történeti témát. Azt követően pedig a húszas-harmincas évek antiszemitizmusa van ábrázolva több ízben is²³ az átmeneti korszak filmművészetében. Jancsóé az első olyan alkotás, mely a vidéki gettósítást, a deportálást, a pogromok áldozatait ábrázolja, még ha nem is szán központi szerepet ennek.²⁴ Ő is leginkább a cselekmény előremozdítására használja fel ezeket az eseményeket. Hiszen a náci elöl menekülő Jana váltja ki a fiúkból a passzív, hétköznapi rutintól való eltérésként

az aktív, hősi cselekvés iránti elkötelezettséget. Jana megmentése lesz a mozgatórugója az eseményeknek. A tanár, Tibor is ennek örvé, a diákokkal együtt sodródik bele újra a besorozásba, a háborúba.

Azonban hősként való ábrázolása is elsatírozottá válik. Jancsó nem teremt hősöket. Tibornak a diákközösség megmentését célzó cselekedete, a tűzpárbaj felvállalása a nyilasokból és németekből álló túlerővel már nem civilben éri a tanárt, hiszen a magyar hadseregbe újra besorozott főhadnagyi uniformisban mint katonatiszt áldozza fel magát. A katarzis már csak ezért is marad el Jancsó filmjében. Az önfeláldozás gesztusát tompítja a szovjet csapatok megjelenése és a diákok áldozat nélküli kimenekítése. Áldozati sorsa hiába teljesedik be. Jancsó ezzel az átvezetéssel el is fordul a tanártól. A következő képsorokon a diákok együtt ünnepelnek és barátkoznak a szovjet katonákkal. A tanárt nemcsak az osztályba járó saját öccse nem gyászolja, hanem a többi szereplő sem reagál a halálára semmit sem. Ezt a dramaturgiai hibát nehéz megmagyarázni Jancsó közvetlenül '56 után készült filmjében. Jancsó tanárábrázolása ezáltal is a sematikus filmeket idézi meg. A szovjet–magyar egymásra találás képei pedig a jeletnet propagandisztikus hatását emelik így, ami az akkori hatalmi igényeket lát-szik kielégíteni. Ez egyrészt visszakapcsolódás az államművészet *Felszabadult földjének* hasonló jelenetéhez (1951), illetve előképe Jancsó *Így jöttem* című filmjének (1964).

Révész György széles skálán mozgó rendezői munkásságának 1958-as darabja, a *Micsoda éjszaka* a szintén általa rendezett 1954-es *2 x 2 néha 5* után ismét tanárkaraktert hoz főszerepbe. A rendező az első, még sematikus stílusjegyeket ugyan még magán viselő, de a Rákosi-kor filmjeitől eltávolodó *2 x 2 néha öt* után két fajsúlyos értelmiségi analízis filmet készít, az 1956-os *Ünnepi vacsorát*, illetve az '56-os eseményekre szinte azonnal reflektáló 1957-es *Éjfélkort*. Révész filmjeiben az értelmiségi pozitív hősként jelenik meg, és ez úttörő a háború utáni szinkron idejű alkotások társadalomábrázolása tekintetében. Első filmjében mérnök-tanárt és mérnökhallgató repülőst, az *Éjfélkorban* művész értelmiségieket, egy táncost és egy színészt, az *Ünnepi vacsorában* egy Horthy-korban fel-emelkedett és egy pártvonalról az oktatásba került mérnök testvérpárt tesz meg főszereplőnek.

1956-os és '57-es filmjében a rendező több idősíkon keresztül igyekszik átfo-gó képet nyújtani a társadalomban végbement változásokról. Szereplőinek története több évet magába foglaló cselekménysorozatot mutat fel, ezzel is magyará-zattal szolgálva a jelenben kinyíló konfliktusos viszonyokra. *A Micsoda éjszaka* azonban inkább rokonítható az 1954-es első filmmel, abból a szempontból, hogy nem végez részletes analízist a főszereplő jelenbeli élethelyzetéről, illetve Révész igyekszik eltávolodni a drámai ábrázolástól.

Bűnügyi komédiájának főhőse Törös tanár úr, az emberekben csalódott és emiatt a racionalitásba menekülő, mizantróp agglégény matematikatanár. A re-áltudományok összefüggéseibe kapaszkodás a *2 x 2 néha öt* fiatal, bár szintén némileg kortalannak ható pedagógusának is kiemelt karakterjegye. Törös érzel-meket csak biológiatanár kollégája, Karsai Klára felé mutat, ez is indítja majd el a jellemfejlődés útján. Kettejük közös jelenetéből értjük meg Törös hitvallását, akinek iskolai jelenléte egy fegyvelmező folyosójelenetben mutatkozik csak meg. „Én elvi alapon vagyok kemény a tanítványaimmal, az életre nevelem őket... nem segítek senkin, de nem is kérek senkitől semmit” – mondja. Ebben a jeletnetben bontakozik ki a figura tragikum, felfejtődik az egykori kezdő tanár segí-

tőkészsége, humanizmusa, majd mizantróppá válásának útja állandó frusztrációja miatt, hogy mindenki „baleknek” nézte. A balekság a pedagóguskarakter rétegeként mély értelmű drámaiságot sugall, már-már frusztrálnak, bosszúállónak, rettegettnek és magányosnak is hathatna Révész matematikatanára, a rendező azonban a figura köré szőtt szürreális helyzetekbe való hozzással mégis élét igyekszik venni ennek a drámaiságnak.

Az, hogy Révész a harmincas-negyvenes évek sztár táncos-komikusára, Latabár Kálmánra bízta a főszerepet, jelentőséggel bír ebből a szempontból is. Illetve Révész kihasználja azt is, hogy a Latabár által megszemélyesített karakterek sem a Horthy-kor, sem a Rákosi-kor filmjeinek ‘stílus-bélyegeit’ nem hordozzák. A színész játékmódja levetette magáról a társadalmi vetületeket. Nem volt igazán lényeges, hogy a komikus arisztokratát, polgárt, áruházi eladót vagy éppen iskolai pedellust játszott-e a harmincas, negyvenes, ötvenes években. Színészi perszónája komikus szerepeivel ért össze. Ezért is meglepő, hogy tanármegformálása nem bagatellizálja el a karaktert. (A színész ehhez hasonló, drámai karakterjegyeket felmutató szerepe Keleti Márton 1954-es *Fel a fejfel* című filmjének Peti bohóca.)

A *Micsoda éjszaka* annyiban kiemelendő a színész alakításai közül, hogy az általa megformált, a hivatásába menekülő pedagógus az, akin keresztül Révész társadalmi látteleletet nyújt. Törös ugyanis, elveivel szakítva, kilép iskolai, intézményesített komfortzónájából. És megszegve a saját magának felállított szabályt (‘ne várj és ne adj segítséget’), szerelme kérésének engedve, egy beteg kisgyerek megsegítésére indul. A feladat egy ritka svájci gyógyszer beszerzése (a gyógyszerhiány többször megjelenik a korszak filmjeiben), ami folytán a főhős a társadalom számos képviselőjével lép érintkezésbe, egyrészt mint tanár, másrészt mint ennek ellentéte, bűnöző, a félreértéseken alapuló vígjátéki formának megfelelően.

A filmbeli események közben pedig feltárulnak olyan problémák, amelyek megvilágítják a korszak társadalmi gondjait. Ilyenek az államapparátus nehézkes működéséről, a protekcionizmusról, a túlzott bürokráciáról szóló jelenetek. De láthatóvá válnak a kora Kádár-kori viszonyok, melyeket a filmek a közbiztonság hiányaként, az alvilág működéseként vagy a művészvilág és a lumpen elit virágzásaként mutatnak be. Az alkotás tanúbizonyossága szerint ezek a problémás viszonyok humoros módon kritizálhatók is a korai Kádár-rendszerben. A *Micsoda éjszaka* mérföldkő abból a szempontból, hogy nem részleteiben ábrázolja a problémákat, hanem egy politikailag inaktív, az addigi ideológiai értékrendek elől elefántcsonttornyába zárkózó, fásult pedagógust ráz fel az ezekkel egyetlen éjszaka alatt való szembesülése.

A jellemfejlődésnek köszönhetően pedig a pedagógus nemcsak önmaga új regisztereit fedezi fel, hanem a zűrés viszonyokkal leszámolni kész társadalom bátor élharcosa is ő lesz. A vígjátéki elemekben gazdag cselekmény persze nemcsak a társadalmi megbecsülést, hanem a tanítványok viszonylatában az emberi és ezáltal szakmai példamutatás piederstájlára is emelik a főszereplőt, akinek az áhított párkapcsolati vágya is beteljesül. A vígjátékban tehát a drámai színezettel bíró karakter egy éjszaka alatt pedagógusi önbecsülését is visszanyeri, és szerelmét is elnyeri. A happy end egy új, biztonságos élet kezdetét sugallja, mely a korszak szinkron idejű filmjeinek sajátossága lesz. (A tragikus végkiemenetelő alkotások szinte kivétel nélkül múlt idejűek lesznek.)

Az átmeneti korszak második felében tehát már megjelennek a szinkrón idejű alkotásokban a bűnfilmek zsánerfigurái, a lumpenek,²⁵ a betörők, a nehézfiúk és a könnyűvérű nők (néha prostituáltak). Persze az éjszakai életnek is megvan a pozitív hősei: a taxisok vagy a művészvilág kivételezett helyzetben lévő figurái ilyen színben tűnnek fel. Ők azok, akik segítségével lesznek a bűnkörnyezetbe tévedt átlagpolgárnak. Révész György már az *Éjfélkor* című filmjében megteremti az éjszakai lumpenek között otthonosan mozgó színházi ember figurájának prototípusát, az éjszakai élet nőcsábászát. Ez a karaktertípus²⁶ köszön vissza a korszak második felében többször is, rajta keresztül kerül bemutatásra az éjszakai élet, és főleg a könnyűvérű nők világa.

‘56 után a könnyűvérű nő, ez a Horthy-kor filmjei után zárójelbe tett karaktertípus is visszakerül tehát a szinkrón idejű filmekbe.²⁷ A *Micsoda éjszaka* tematikatanárát a véletlenek folytán in flagranti érik egy szobáztatott prostituálttal. Az *Égrendyíló ablak* Cinegéje az anyjától lopott pénzből kiadusztált könnyűvérű nőnek csapja a szelet. A *Májusi fagy* férfi szereplői fogadásokat kötnek az egyéjszakás csábításra. A *Két emelet boldogság* unatkozó felesége férfiakat hív fel magához pikáns együttlétekre. A *Fapados szerelem* feketéző anyukája egy kitarított nőre igyekszik rábeszélteni a portékáját. A *Jó utat, autóbusz* presszóslánya egy egész kollektívát magába szédít. A *Próbaút* megcsalt és lecsúszófélben lévő teherautósofőrje alkalmi kalandokba bocsátkozik egy nővel, akinek a nevét sem kérdezi meg. Tehát a filmekben megjelenik a szocialista erkölcs szempontjából elítélendő negatív példa, a feslett nő alakja.

A tanárnő mint példakép

■ A vizsgált időszak filmjeiben a nők ábrázolása mindenképpen megváltozik. Az ‘56 utáni időszakban a pedagógus főszereplő két esetben is erkölcsi próbatétel elé állított tanárnő lesz. A leányiskola végzős növendékei számára mindkét film egy alternatív anya-, illetve egy alternatív felnőttképet megtestesítő figuraként jelenik meg. Mindkét film problematikája, hogy a tanárként és nőként is példaértékkel bíró figurák elbuknak, vagy meg tudnak maradni a jövő generáció példaképének.

Azt, hogy a kultúrpolitika érintett volt a két film elkészültében, alátámasztja az, hogy mindkét 1959-ben debütáló alkotás, a *Fapados szerelem* és a *Vörös tinta* nyitóképein ugyanaz a felirat tűnik fel: „Készült a Nemzetközi Nőnap 50-ik évfordulójának tiszteletére a Magyar Nők Országos Tanácsa pályázatán díjat nyert filmnovellából”. Ez némileg bizonyíték arra is, hogy a Kádár-rendszer kultúrpolitikája figyelmet szentelt a nők irodalomban betöltött pozíciója erősítésének, illetve nyitottnak mutatkozott és kísérletet tett a filmekben megfigyelhető férfiközpontúság gesztusértékű ellensúlyozására. Máriaassy Judit ugyan ekkorra már számos filmmel bizonyította írói tehetségét, leginkább férjével, Máriaassy Félixszel való közös munkáikban, Szabó Magdának pedig első filmes adaptációja született meg. Másrészt a két film egyszerre közvetítette a kádári államhatalom elképzeléseit az ideális nőről, a nők társadalmi szerepéről.

Azzal együtt, hogy mindkét film egy-egy párkapcsolati melodráma színezetét mutatja, a filmekben megjelenő férfiak vendégszereplők abból a szempontból, hogy mindkét alkotás a nők egymáshoz való viszonya felől is értelmezhető. Ez a vizsgálati szempont már csak azért is releváns, mert mindkét alkotás az anyalánya kapcsolaton keresztül igyekszik a karaktereit rétegzetten megmutatni. Ezáltal két filmben is olyan viszonyrendszer kibontása történik meg, amely addig

nem volt igazán tetten érhető a magyar filmben. Továbbá, a leányiskolai tanárnők nemcsak mint alternatív nőképek jelennek meg, hanem mint az anyaszereppel rivalizáló pótanyák is, a pedagógus-szerepkörnek köszönhetően.²⁸

Mindkét film a kora Kádár-kor erkölcsi útmutatója is egyben, a karaktertípusban lévő lehetőségnek köszönhetően. A tanárnő nem lehet erkölcsileg megkérdőjelezhető, hiszen a társadalmi berendezkedés szerint a tanár(nő) a kijelölt kulcsfigurája a lánygyermek szocialista erkölccsel összeegyeztethető viselkedési formákba vetett hitének. És bár látunk férfi tanárokat is a filmekben, talán érthető módon nem az ő létmódjuk, viselkedésük lesz a követendő minta a leányiskolai környezetekben. A két zsánervígjátéknak a szerelembe esés mint cselekményelem párkapcsolati melodramai hatást kölcsönöz.

A két film abban is rokon, hogy a zsúfolt fővárost megidéző tömegközlekedés-jelenetével indul, úgy, hogy mindkét jelenet egy-egy konfliktushelyzetben mutatja be a főszereplőt. A nagyvárosi környezetre mindkét film hangsúlyt fektet. A *Fapados szerelem* (Máriássy Félix, 1959), mint a cím is utal rá, egy zsúfolt villamoson való véletlenszerű ismeretség története: a tanárnő, Vera cekkere a tumultusban rágabalyodik az éjszakai műszakból hazatartó munkás zakójának gombjára... A *Vörös tinta* (Máriássy Félix, 1959) Kádár Máriaja egy fejkendős nénikének adná át a helyet, amire az iskolába tartó fruskák lehuppannak szemtelenkedve, a „gyerekekkel vagyok” rigmust használva fel – ez okozza a feloldásra váró konfliktushelyzetet. Végül felszólításra a lányok mégiscsak felállnak, helyet engedve a néniknek, de azért gúnyos megjegyzéseket tesznek az őket erre utasító felnőtt nőre, akiről akkor még nem sejtik, hogy a tanáruk lesz. A *Fapados szerelemben* ellenkező előjellel történik hasonló. A munkás, Kostál Imre a kezdeti szimpátia jeleként, udvarlási gesztusként előrenyomakodik a villamoson, szintén a „gyerekekkel vagyok” rigmust használva, de csak azért, hogy a tömegben lefoglalt helyét gesztusszerűen átadja Szöllősi Verának. „Akár a szardíniák, valahogy többen vagyunk a kellesténél”, fakad ki Verából, míg a férfi hitvallása szerint ő pont ezt szereti, a zsúfoltságot, ahol érzi a közösség erejét. Ennél jobb csak a népstadioni tömeg.

Mindkét film főszereplője 30 év körüli, egyedülálló nő. Öltözködésében a kor divatjának megfelelően diszkrét eleganciát sugároz. A lányiskola növendékei számára példaértékű figurák. A *Fapados szerelem* osztályfőnök történelemtanárnője ikonja a fiatal lányoknak, babát mintáznak róla, amit annak megfelelően öltöztetnek napi rendszerességgel, amilyen ruházatot a kilesett ikon naponta magára vesz. A *Vörös tinta* újonnan érkezett oktatója, az irodalomtanár és osztályfőnök, Kádár Mária pedig az osztálytermi ismerkedés után egyből a rajongás tárgyává válik – „Kádár Mária, de szép neve van”, ejti ki áhítattal az egyik tanítványa.

Ez a viszonyulás az eddig vizsgált filmekre nem volt jellemző. A háború utáni magyar filmművészet nyitó alkotásának, *A tanítónőnek* főszerepe nem tartalmazza ezt az attribútumot, mint ahogy az azt követő többi tanárnőkarakternél sem érhető tetten. Ennek oka az is, hogy leányiskolai környezetben addig nem készültek a háború után magyar filmek, érdekes módon, viszont kettő is az ötvenedik évfordulóra való tekintettel.

Mindkét filmben kitüntetett figyelmet érdemel, hogy a főszereplő karakter milyen előtörténetet sejtet. A *Vörös tinta* frissen érkező tanára eleve bizalmatlanságot vált ki érkezésével, hiszen sem a minisztérium, sem a rádió, sem a televízió kérésére nem adja be a derekát, csak tanítani szeretne. A jelenet egy magasan kvalifikált értelmiségi nő beilleszkedésének első fázisaként jelenik meg.

A tanári kar, mely hat-három arányban férfifölénnyel bír, nem nemi, hanem politikai alapú gyanakvást sejtet. Az, hogy a politikai helyzet nem sulykoltan, hanem beszűrődő módon jelen van a filmben, a tornatanárnő beviharzásával is nyer egy újabb jelentésréteget. „Disznóság, [...] megint összeírásra fogták be a pedagógusokat!”, kiáltja, majd elhallgat.

Illetve erre utal a főhősnek a tanári karral való későbbi összetűzése is, mikor a matematika-tanárnő egy diáktól elkobzott, New Yorkban játszódó detektívregényből olvas fel élvezettel a tantestület tagjainak. Ennek helyességét Kádár Mária morálitásában kérdőjelezi meg. Egy sematizmus idejében készült filmben ez a jelenet agitációs hangsúlyt kapna, mely önkritikára vagy legalábbis hallgatásra sarkallná a tanári kar többi tagját. Itt azonban más történik, a ponyvát olvasó tanár visszavág az őt kritizáló fiatalabb tanerőnek. A túlterheltségére hivatkozik: „Huszonkét órám van, tanulószobás vagyok, ha hazamegyek, ott a sok dolgozat, készülök a továbbképzésemre...”, ráadásul az egyik tanártársa mellé áll: „Azért ne tessék azt hinni, kérem szépen, hogy mi kapcabetyárok vagyunk, mert húsz éve végeztük az egyetemet”. (Húsz éve, tehát a Horthy-rendszerben.)

A tanári kar és Kádár Mária közötti feszültség továbbá érződik akkor is, mikor a tanárnőt kiténtetik egy iskolai rendezvényen. Tóth János, a film operatőre végigsvenkel az első sorban ülő, ellenségességet mutató tantestületi tagokon, akik közé a kiténtetett már nem szívesen ül vissza. Megérti kiközösítettségét, és kisért a teremből.

A *Fapados szerelem* főhőse, Vera néni is (a szülők is így szólítják) hasonló érdemekkel bír, mint amiért Kádár Máriát méltatták, miközben kiténtették: a „szülők látóterének tágitása”. A szülőkkel folytatott fogadórai jeleneteiben arra biztatja a megjelent nőket, hogy otthon foglalkozzanak a gyerekekkel. A gyerekek apját érdekes módon nem látjuk ebben az alkotásban. Mintha nem is léteznének. Az anyák is inkább keltik a háztartásbeli benyomást. Az egyetlen seftelő kivételével Máriássy javarészt vásárlás és pletykálás közben láttatja őket.

A *Fapados szerelem* az elhanyagolt gyerekek filmje is egyben. A rossz családi környezetből jövő problémás gyerek visszatérő panelje lesz a iskolafilmeknek. Mint ahogy a diák öngyilkossága is fontos eleme lesz az ilyen alkotásoknak. A *Fapados szerelem* is ilyen. A szerelmi bánatában öngyilkosságot elkövető kamaszlány gesztusa a pedagógus felelősségét is fókuszba hozza. Mi több, az öngyilkosságot fordulópontként használó narratíva megváltoztatja a filmbeli pedagógus megítélését. Ekkor kap erős hangsúlyt az osztálykülönbségre való utalás. A nem munkás származású tanárnő elleni hadjárat a legfelsőbb szintekig jut, és nem a tantestület vagy az igazgató, hanem a párt lapjának munkatársa, a Népszabadság újságírója rehabilitálja. A film háttérben, akár csak a korszak eleji *Gázolásban*, a Horthy-kor társadalmi lenyomata fedezhető fel. A *Fapados szerelem* azonban túlmege ezen, az '56-hoz kapcsolódó reflexiók is kifejezésre jutnak benne. Nem is burkoltan. „Szegény Pista bácsi végre jóvá teheti, hogy '56-ban beszüntette az osztályharcot” – magyarázzák a tanárnőt besározni igyekvő egyik újságíró túlbuzgóságát filmben.

A szereplők társadalmi-politikai beágyazottsága

■ Az előbbi példákából sejthető, hogy viszonylag közelinek látom az '56 utáni politikai hatalom és a magyar film viszonyát. A korai Kádár-rendszer ugyan nem tér vissza a Rákosi-kor filmpolitikájához, de megfigyelhető, hogy az újonnan

megalakult MSZMP társadalmat érintő elképzelései és a filmekben fellelhető társadalomkép mutat fedőlegességet.

Az MSZMP pártgyűléseinek témái a filmekben is felbukkannak gondként. Példákat találunk a munkafegyelem meglazulására, kisebb lopásokra, korrupcióra²⁹ Herskó János *Két emelet boldogság* (1960) című filmjében is, ahol a lakásfelújító brigád bemutatásán keresztül láthatjuk kibontva a fuszás, a korrupció és a protekció építőipart átszövő problémáit. Illetve hasonló gondokra mutat rá Rényi Tamás filmje, a *Legenda a vonaton* (1962) is. Vagy a korszakhatáron túli alkotás, mely formailag az átmeneti korszak stílusjegyeit mutatja, az 1963-as *Mindennap élünk*, ahol a gyári környezetben bekövetkező tragédiához épp a párt által kifogásolt viszonyok vezetnek.

Hipotézisem, hogy ebben az átmeneti korban legerősebben a nevelő munka hivatott érvényesíteni a pártérdekeket. Miután a párttitkárságok visszaszorulnak a magyar filmből, a pedagógus szereplőkön keresztül érvényesíti az új szocialista államhatalom a javító jellegű intézkedéseit. (A vizsgált filmekben is megjelenik a minisztérium, igazgató, tanár, diák felosztás.) A pedagógusfilmekben, iskolai környezetben mutatkoznak meg rétegeiben leginkább az MDP-t váltó MSZMP irányelvei. Ráadásul a pedagógus karaktertípus lényeges attribútuma, hogy generációkon átívelő kapcsolati rendszere van, hiszen a diákkal és a szülőkkel is érintkezésben van. Ugyanakkor a tanár hierarchikus és zárt munkahelyi viszonyrendszerének köszönhetően viszonylag könnyen vonhatók le általános következtetések a filmbeli ábrázolások alapján.

Hangsúlyos funkciója van a más karaktertípusokat főszerepbe helyező filmekben egy-egy jelenet erejéig felbukkanó tanár mellékszereplőnek is. Gondoljunk itt arra, hogy a *Gyalog a mennyországba* vegyész-mérnök-színésznő párosának élethelyzetére mekkora hatással van a professzor mellékszereplő. Az idősebb tanár ugyanis nem maga mellett tartja, hanem kihelyezteteti vidékre a tehetséges főhőst, annak érthető elégedetlenkedése ellenére. Illetve bizonyíték erre az *Égrenyílő ablak* tanárkaraktere is, ahogyan felfedezi az elkallódni látszó telepi srácban a műszaki rajzhoz és a gépészethez való tehetséget. Stb.

A Politikai Bizottság egyik utasítása szerint a könyvkiadóknak meg kell akadályozniuk az értéktelen, alacsony színvonalú munkák kiadását, amelyek egyáltalán nem járulnak hozzá a magyar irodalom fejlődéséhez. Illetve az utasítás alapján a kiadói tervekben szereplő könyvek megrostálása is szükséges.³⁰ A *Vörös tinta* külön jelenetet szentel a pártakat ezen kifejezése elemzésének. A főhős, akit nem melleleg a pártnak kémkedő tantestületi tagnak sejtenek tanártársai, épp ezeket az a pártelveket mondja fel, amikor szembesül azzal, hogy a tanáriban pihenő idősebb kollégája a diákoktól elkobzott ponyvairodalmon (a párt művelődéspolitikai irányelvei ellen menő világnézettel bíró polgári fércművön, giccsen) csámcsog kéjesen.

A párt sajtóhelyzetre vonatkozó álláspontja³¹ pedig fontos eleme a *Fapados szerelem*nek. A szenzációhajhász bulvárlap idősebb újságírója az '56-os (ellen)forradalmi tevékenységét igyekszik palástolni túlzott buzgóságával. A filmben azonban megvan a zsurnalista ellenpárja: nem kimondva a párt lapjának, a *Népszabadságnak* a fiatal, agilis, tényfeltáró munkatársa. Szerepe éppen az lesz, hogy bemutassa a párt utasításai szerint helyes újságírói magatartást, és ezáltal a besározott és hiteltelenített pedagógus főhőst is tisztázza az alaptalan, szenzációhajhász pletykák alól, kvázi rehabilitálja.

A vallás tudományellenes tételeinek cáfolására buzdít az MSZMP vezetése, amikor a nevelő munka feladatait taglalja.³² Erre rímel, hogy a *Vörös tinta* frissen a tantestületbe került idealista hősnője, Kádár Mária meglepődve reagál arra, ahogy későbbi szerelme, a művész-rajztanár a tanári kar tagjait a szocialista eszmerendszerrel nehezen kiegészítő figurák csoportjaként festi le. Meglepetésként éri, hogy a Darwin téziseit tanító kolléga világnézete összeférhetetlen a tanított anyaggal – rácsodálkozik a vallásos, hívő tanárember állítólagos tudathasadásos állapotára.

Illetve a pedagógusszakma értékeit a legelőbbre soroló, új típusjegyekkel bíró tanár főhős a kulcsfontosságú közös presszójelenetben nyilvánítja ki először, hogy a művészet gyakorlását nagyobb helyi értéken kezeli, mint a tanári munkát. A szemszög továbbra is a friss látásmóddal bíró pedagógusé. A Kádár-rendszer pedagógusa az önazonosság hiánya, a tehetség eltékozlása ellen emeli fel hangját, és száll vitába a cinikus exművésszel, tompított módon ugyan, de ideológiai síkon, és ad neki feladatot: fessen.

A tanárfigurák agitációs tevékenysége többször is megjelenik a filmekben, ami a pedagógus szereplőket a hivatásuknak élő figurákként ábrázolja, akik nem választják külön a munkaidőt és a magánéletet. Ez a párttitkár attribútuma volt az előző korszak filmjeiben. A kora Kádár-kor társadalomrajzaiban ezt a hivatástudatot nem igazán találjuk meg egyéb szereplőtípusokban. Például a munkásábrázolások sajátja, hogy a munka végeztével kiblokkoló kádernek a gyáron kívüli életét nem hatja át a munka. Otthoni életét megzavarni pedig a szomszédnak, a hatóságnak – vagy a pedagógusnak van joga. Legalábbis a korszak filmjeiből ez szűrhető le.

A *Vörös tinta*, melynek elemzését Gelencsér Gábor a melodráma műfaja felől közelítve végzi el, annak ellenére, hogy a melodráma stílusjegyeit magán hordozó alkotás, erős politikai és társadalmi láttelelet is egyben. Már önmagában az, hogy a *Vörös tinta* tanárnő hőse potenciálisan mint mindent jelentő kém van a cselekményben felvezetve, egy olyan értelmezési keretet biztosít a filmnek, amely ezt a politizáló aspektust erősíti. Az '56 utáni társadalmi rendszer még megszilárdulóban van, és a 20. századi történelem tapasztalataiból táplálkozó paranoid előfeltételezések egy tanári közösséget is mélyen áthatnak. A gyanakvás, mely az új tanerőt körülveszi, részint abból fakad, hogy a főhős, Kádár Mária a híre szerint remek kvalitásokkal bíró munkaerő, aki visszautasította, hogy kiemelt káderré váljon, csak tanítani szeretne.

Ugyanakkor lehetséges, hogy csak „egyszerűen hülye”, mint ahogy a tanári munkát fásultan megélő régi munkatárs elemzi a helyzetet. A film ezzel a mondatlallal arra is utal, hogy a szakmai önbecsülés nem jellemző a pedagógusokra közvetlenül a Rákosi-kor után. A *Vörös tinta* pedagógusai a politikai irányváltások miatt is óvatossá vált emberek. Ez a szakmai moralitásba, a példamutatásba éket verő hasonló kétely érződik az '56-ban játszó *Virrad* pedagógus hősein is. Ott már mondatokba öntve is: „Lehet, hogy nem jól tanítottuk őket? Nem hitték el, amit mondunk? Vagy talán mi se hittük el mindig...” – hangzik el a tanárnő szájából.

Ezt a fajta szembenézést azonban paranoia előzi meg. A Rákosi-korral kontinuitást nem vállaló Kádár-rendszer filmjei legalábbis paranoidnak festik le az ötvenes éveket. A *Vörös tinta* presszójelenete is erre erősít rá, mely szerint a tanártársak reakciónak vagy vallásosnak, esetleg Nyugat-orientáltaknak vannak megfestve, azaz a polgári világ értékrendjét magukénak valló figuraként jelen-

nek meg, ezért akár rettegethnek is a potenciálisan az ellenőrző szervet képviselő új tanerőtől.

Az új tanár, Kádár Mária a karaktertípus olyan jegyeit hordozza magán, mely az új politikai elvárásoknak és művészi ábrázolásmódnak is megfelel. Az erős, önmagában is szakmai elismerést kivívó nő prototípusai a magyar filmben szintén pedagógusok. Kádár Mária figurája épít is a háború után önmagát szocialistának kikiáltó *A tanítónőben* megjelenő főszereplőre, Flórára, vagy a *2 x 2 néha öt* dr. Tóth Pannájára.

Ám figurája sokkal kidolgozottabb, mint elődeié. Ez nagyban köszönhető annak is, hogy viszonyrendszerei rétegzettebbek. A tanítványokkal való kapcsolata vagy a kollégákhoz fűződő viszonya mind a szereplőt színesítő tényezők. Azt is fontos kiemelni, hogy sem a tanítványok, sem a kollégák nem sematikus pannelfigurákként jelennek meg a filmben.

Fontos megfigyelni, ahogy a *Vörös tinta* a tereket használja. Hiszen nemcsak az iskolai osztályterem, de a tanári, a rajzszertár, a használaton kívüli könyvtár vagy az ünnepi színjátészó előadásnak otthont adó aula is megjelenik környezetként, akár csak az iskola homlokzata. Ezáltal többfunkciós lélettérként jelenik meg a munkahely, amit a filmesek ki is használnak.

A filmekben megjelenő társadalomkép vizsgálata szempontjából fontos, ha a tanárokat otthoni környezetben is láthatjuk. A háború előtti kort idéző nagypolgári lakás a sematizmus korában egyáltalán nem jelent meg. A harmincasnegyvenes évek nagypolgári enteriőr díszlet- és kellékvilága az átmeneti korszak filmjeinek hozadéka.

Ennek előfutára az *Ünnepi vacsora*, ahol a Horthy-kor gyárosai közé benősült feltörekvő mérnök, immár a szocializmusban is Kossuth-díjjal elismert szakember lakásához személyzet is tartozik. Ez azonban egyedi példa, hogy egy értelmiségit így mutassanak be a magyar filmben. Hasonló elit-körülményeket megjelenítő térábrázolások és luxus életkörülmények csupán a sportolókat bemutató filmekben fedezhetők fel a korszakban. Ilyen a *Mese a 12 találatról* (1956) futballistájának környezete, illetve az olimpiai bajnok ökölvívó Papp László életrajzával komoly hasonlóságot mutató *Nehéz kesztyűk* (1957) című alkotás, ahol a bokszoló hozzá közel azonos karaktert formál meg. Igaz, a két utóbbi a szocialista építészet luxusát sejteti.

A neobarokk bútorok, a zongora, a falfestmények, a nagy belmagasságú, többszobás, összkomfortos polgári lakások sokkal inkább az értelmiségi környezetben³³ játszódó, többek között a pedagógusfilmekben felbukkanó látványelemek. A *Vörös tintában* több ilyen pedagógusotthon is feltűnik. Ezek nagyban különböznek a szintén városi munkáslakóhelyek ábrázolásaitól. Ebből kifolyólag a pedagógus a társadalom anyagilag megbecsült tagjának látszik. Legalábbis a pedagógus szereplők nem utalnak anyagi problémákra a korszak alkotásaiban, míg a mezőgazdasági vagy ipari környezetben játszódó filmek szereplőinek megnyilvánulásaiban az anyagi gyarapodás vágya³⁴ gyakran jelenik meg úgy is, mint akár cselekvéseik mozgatórugója.

Ez a társadalmi különbség megragadható a *Vörös tintával* hasonlóságokat mutató *Fapados szerelemben*, ahol a főszereplő tanárnő hangsúlyt kapóan krisztinavárosi – ez nincs kibontva a filmben, de gyaníthatóan hagyományosan polgári – környezetből villamosozik be naponta az angyalföldi munkásnegyedbe tanítani.

A leányiskolai környezet hasonló, mint a *Vörös tintában*. A lányok szintén példaképnek tekintik a tanárnőt, Vera nénit. Az, ahogy a tanítványok fetiszizálják

a tanárnőt, külön jelenetet kap a filmben – mint már volt róla szó –: a fiatal nőre emlékeztető babát varrnak, és az egész ruhatára miniatürizált mását is elkészítik, hogy naponta lesve közeledtét, a babát is hozzá öltöztessék.

Ez elsősre a pedagógusnak kijáró szeretet és megbecsülés kislányos kifejezésének tűnik. Másodsorban azonban jelzi, hogy az osztályfőnökből, Vera néniből a ruhatárral rendelkező elegáns nőt is eszményítik. Ez nem jelenik meg hivalkodó módon a képeken azért sem, mert a tanárnő az iskolai jelenetekben a többi tanárhoz hasonló egyenöltözetet, köpenyt visel. A visszafogottan elegáns divatos női kosztümök és blúzok egy ízléses úri világ képét hordozzák, ami akkor válik a legszembetűnőbbé, amikor a lányok anyukáival (a szülői értekezletre férfiak nem járnak) vethetjük össze a tanárnő megjelenését. Erre bőven akad közös jelenet. A háztartásbeli és munkásasszonyok öltözéke eltér a tanárnőétől.

Ugyanígy, a *Fapados szerelem* munkáskörnyezetének belső felvételein látható díszlet- és kellékvilág is nagyban eltér a krisztinavárosi miliőtől. A bátyjával élő diáklány közege, a munkáslakás a konyhai étkezés lehetőségével, a mosakodásra szánt falicsappal és a házi áldás szocialista megfelelőjével („A szakácsnő legyen mindig pontos” feliratú hímezett falvédővel), a viaszosvászon abrosszal és a pléhtányérral, a falon családi fotókkal³⁵ mind ellenkező társadalmi képről tanúskodik, mint az anyjával élő tanárnő ernyős lámpával, zongorával, festményekkel és neobarokk bútorokkal telezsúfolt lakása. Külön jelenetek épülnek arra, hogy ezek a berendezési tárgyak hangsúlyozzák a munkásfiú és a tanárnő közötti társadalmi különbségeket. A munkásfiú az otthonukba való betörésnek is értelmezi a családlátogatást, amíg nem jön rá, hogy a tanárnő az a nő, akinek udvarolni kezdett. Tehát magát a pedagógust nem, de a nőt kezdi el tisztelni az érkezőben.

A pedagógusnő háttérét, társadalmi státuszát és hagyományait Máriaássyék szintén igyekeznek kidomborítani. A fiatal nőnek hirdetés alapján az anyja keres férjjelöltet, méghozzá – hangsúlyozva a Horthy-kor társadalmi szokásait – egy ügyvédet. A vizitáló udvarló ki is tér a lakás berendezésének ízlésességére. Az ügyvéd revizionista húrokat is megpendít, amik eltérnek a hivatalos oktatáspolitikai irányelvektől, amikben a történelmi kontextusokat oktató nő hisz is. A tanításaiban hívó, a szocialista eszmékkal azonosulni tudó pedagógusnő ugyanúgy hangsúlyt kap Máriaássynál, mint Révésznel a *Vörös tintában*.

Szintén közös elem, hogy a pedagógus a tanítványokkal való őszinte viszonyban hisz mindkét esetben. A hivatás megnehezítői a szülők és a tanárkollégák. Kvázi az előző rendszerekben szocializálódott felnőttek akadályozzák a tiszta értékkel bíró oktatói munkát. A társadalom történelmi terheltsége begyűrűzik ezáltal az iskolákba is. Ezért vágyódik a *Fapados szerelem* Vera nénije tanyasi iskolába, és végül a *Vörös tinta* Kádár Máriaja is elvei mellett áll ki, és fogadja el a vidéki főúri kastélyból iskolává alakult intézményben felkínált helyet. A karaktertípust láthatjuk majd pár évvel később vidéki környezetben – Novák Márk 1966-os filmje, a *Szentjános fejevétele* egy ilyen közegbe helyezi kvalitásaiban kiemelkedő, szakmája felé elhivatottságot mutató nagyvárosi tanárnőjét.

A karaktertípus Nováknál is agitációs lobbistát, mint ahogy az agitáció a szereplő védjegyévé válik a *Vörös tintában* és a *Fapados szerelemben* is. Amíg a hatvanas évek közepének szociografikus alkotásában a tanyasi iskolarendszer felvirágoztatása a főszereplő motivációja, addig a kora Kádár-kori átmeneti filmekben a pedagógusok a diákok biztos családi háttérének megteremtését elősegítendő járnak inkább el.

A családi és munkahelyi jó szocialista nevelés, mint már szó volt róla, elsődlegesen a párttitkár karakterjegye az átmeneti korszakot megelőző filmekben. Az agitáció – ezt a szót is használják a filmekben – hangsúlyt kap a szülői értekezletek és a családlátogatások jeleneteiben. A sikeres pedagógus kitartása és meggyőző ereje a szakmai kvalitás fokmérője. Tehát nemcsak az iskolán belüli tevékenység, a diákok nevelése, hanem a szülőknél a szocialista erkölcs felé való terelgetése is a hivatás része, legalábbis így jelenik meg a pedagógus munkahelyen is túlmutatató szerepe az átmeneti korszak pedagógusfilmjeiben. A tanár felelősségvállalása nem szűnik meg az iskolakapuknál.

■ JEGYZETEK

1. Beretvás Gábor: *Mire tanít, aki tanít? Tanárkarakterek a magyar hangosfilm első évtizedeiben*. In: Ajtony Zsuzsanna – Prohászka-Rád Boróka – Tódor Erika-Mária (szerk.): *Válság, változás, perspektívák II* Scientia Kiadó, Kvár, 2022.
2. DISZ: Dolgozók Ifjúsági Szövetsége
3. Hivatalosan a filmet a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége jegyzi.
4. *Sztálin örökké él* – Sztálin halála alkalmából készült híradó különkiadása. Magyar Filmhíradó 12. 1953. március.
5. Szilágyi Gábor: *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–1956*. Magyar Filmintézet, Bp., 1994.
6. Vö. Vajdovich Györgyi: *Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók. Az elítélhető férfi hősök az 1931–44 közötti magyar játékfilmekben*. Metropolis. A magyar film társadalomtörténete I. 2018/3.
7. Gelencsér Gábor: *Lopott boldogságok. Premodern magyar melodrámák (1957–1962)*. Kijárat Kiadó, Bp., 2022. 10. (A továbbiakban: Gelencsér 2022.)
8. Darvas miniszteri ideje alatt készül el az általa jegyzett forgatókönyvből készült pedagógusfilm – Ranódy László: *Szakadék* (1956).
9. Vö. Gelencsér 2022. 10.
10. Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság* (1956/1990), Banovich Tamás: *Eltűszentett birodalom* (1956/1990), Kalmár László: *A nagyrozsdási eset* (1957/1984).
11. Keleti Márton: *Tegnap* (1959), *Virrad* (1960), Fejér Tamás: *Az arcnélküli város* (1960).
12. Ezekben megjelennek a disszidált, bebörtönzött vagy halott emberek emlékei, azaz a társadalomból hiányzó figurák árnyképei. Továbbá '56 szelleme árnyalja a karaktereket annyiban is, hogy az ábrázolásokban hangsúlyt kapnak az özvegyi, illetve az árva, félárva, örökbefogadott vagy akár intézetis nemzedéki sorsok is, melyek fontos elemei az 1957 és 1962 közötti filmes társadalomképeknek.
13. Vö. Gyarmati György: *Csengőfrász – kádárkolbász – Kádár-kocka. A pártállam Janus-arcú magyar modellje*. In: Rainer M. János (szerk.): *A szovjet típusú rendszer időszakának vitatott kérdései*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2022. 164.
14. Egy sorba állítható a Herskó-rendezéssel, *A város alatt*-tal (1953), Keleti Márton *Kiskrajcárjával* (1953) vagy a *Gyarmat a föld alatt*-tal (1951). Figyelmet érdemel, hogy a Várkonyi-féle dramaturgia egy vörös csillagos harckocsi segítségével hozza be a bajba jutott bányászok megmentése érdekében, aminek terhelt jelentése lenne egy '56 utáni filmben.
15. Ezek elemzésére Gelencsér Gábor tér ki részletesen az adaptációkat vizsgáló *Forgatott könyvek* c. kötetében. (Uő: *Forgatott könyvek. A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1989 között*. Kijárat Kiadó – Kosztolányi Kávéház Kulturális Alapítvány, Bp., 2015.)
16. Úgy mint Fehér Imre: *Égi madár* (1957), Keleti Márton: *Két vallomás* (1957), Máriássy Félix: *Külvárosi legenda* (1957), Gertler Viktor: *Láz* (1957), Ranódy László: *A tettes ismeretlen* (1957), Máriássy Félix: *Csempészek* (1958), Fábri Zoltán: *Édes Anna* (1958), Makk Károly: *Ház a sziklák alatt* (1958), Nádasy László: *Razzia* (1958), Herskó János: *Vasvirág* (1958), Ranódy László: *Akiket a pacsirta elkísér* (1959), Makk Károly: *A harminckilences dandár* (1959), Máriássy Félix: *Hosszú az út hazáig* (1960), Nádasy László: *Megöltek egy lányt* (1961), Révész György: *Angyalok földje* (1962), Kovács András: *Isten őszi csillaga* (1962).
17. Lásd Magyar József: *A mi földünk* (1959), Bán Frigyes: *Rangon alul* (1960), Kovács András: *Zápor* (1960), Fejér Tamás: *Jó utat, autóbusz* (1961), Kis József: *Májusi fagy* (1961), Fehér Imre: *Asszony a telepen* (1962), Makk Károly: *Elveszett paradicsom* (1962), Révész György: *Fagyoszenetek* (1962), Kis József: *Félúton* (1962), Nádasy László: *Lopott boldogság* (1962).

18. Révész György: *Micsoda éjszaka* (1958), Gertler Viktor: *Vörös tinta* (1959), Máriássy Félix: *Fapados szerelem* (1959), Herskó János: *Két emelet boldogság* (1960), Keleti Márton: *Esős vasárnap* (1962).
19. Kutatásom a Magyar Filmarchívum munkatársainak segítségével zajlik. A kutatáshoz megrendelt filmek egy része még digitalizálás alatti fázisban van.
20. A gimnáziumi környezet ábrázolására ez nem jellemző. Falusi tanító ábrázolásoknál fordul elő általában ez. Lásd Cserépi László – Apáthi Imre: *A harmincadik* (1942), Ranódy László: *Szakadék* (1956).
21. Radványi Géza: *Valahol Európában* (1947), Bán Frigyes: *Felszabadult föld* (1950), Keleti Márton: *Fel a fejjel* (1954), Máriássy Félix: *Budapesti tavasz* (1955), Várkonyi Zoltán: *Sóbálvány* (1958), Várkonyi–Jancsó: *Három csillag* (1960), Szemes Mihály: *Alba Regia* (1961). A kivétel – Fábri Zoltán: *Két félidő a pokolban* (1961).
22. Radványinál is a deportálásra történik képi utalás.
23. Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr* (1956), Révész György: *Éjfélkor* (1956), Ranódy László: *A tettes ismeretlen* (1957), Gertler Viktor: *Láz* (1957).
24. Somló Tamás kamerája legalábbis mindig távolról lesi meg ezeket az eseményeket.
25. A sematizmus filmjeiben osztályvidegenekként tűnnek fel. Keleti Márton: *Kiskrajcár* (1953), Bán Frigyes: *Első fecskék* (1952).
26. Többször is Rozsos István kap ilyen szerepeket a korszak filmjeiben.
27. Az erkölcsileg züllött nőtípus a nem szinkrón idejű filmekben is visszatér. A *Bolond április* egyetemista Gidája egy feslett örömlányba ütközik, miután dicstelenül távozik gyerekeit önállóan nevelő szeretőjétől. A *Fagyoszentek*ben árucikként jelenik meg egy nőkarakter, akinek pikáns jelenetei vannak a filmben.
28. E tekintetben előképük lehet az *Én és a nagyapám* (1954) tanárnő figurája – aki családlátogatáskor diákjának, az árva kisfiúnak megvarrja a kabátját, stb.
29. Vö. Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a pártszervezetek feladatairól a gazdasági szervező munkában, 1957. július 30. In: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Kossuth Kiadó, Bp., 1979. (Harmadik kiadás.) 112.
30. Vö. Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a könyvkiadásról, 1957. november 21. I. m. 181.
31. Vö. Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a sajtó helyzetéről, feladatairól, 1958. január 21. I. m. 195–202.
32. Vö. Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a vallásos világnézet elleni eszmei harcáról, a vallásos tömegek közötti felvilágosító és nevelő munka feladatairól, 1958. július 22. I. m. 268–275.
33. Az 1955-ös *Gázolásban* külön jelenetek építenek az elitváltásra és a lakáshelyzetekre.
34. A férfi szereplőknél visszatérő motívumként jelenik meg az elérhető motorkerékpár vágya. Ez a helyzet a *Fapados szerelemben* is. A tanárnőnek udvarló munkásfiú egy motorkerékpárra gyűjt. Az *Esős vasárnap* főszereplő tanárának azonban már van ilyenje, és nem fogalmaz meg efféle vágyakat.
35. Vö. Valuch Tibor: *A munkáslakások berendezése*. In: *Uő: Hétköznapi élet Kádár János korában*. Corvina Kiadó, Bp., 2006. 38.