

Schadt Mária

IDEOLÓGIA ÉS VALÓSÁG, AZ 1950-ES ÉVEK NŐIDEÁLJAI A MAGYAR FILMEKBEN¹

Az 1950-es évek a törvénysértések, az erőszakos politikai és gazdasági fordulatot elősegítő intézkedések időszaka, ami együtt járt a magánszféra, az emberek életkörülményeinek, érték és normarendszerének radikális átalakítására irányuló törekvésekkel. A totalitárius hatalom a kultúrát eszközként használta a tudatformálásban, ezek közül az egyik leglátványosabb célkitűzés a családi² kapcsolatok és annak alapját, stabilitását jelentő tradicionális nőideál átalakítása volt.

Tanulmányunk a korszakban-, és a korszakról készített filmeknek egy tágabb ideológia és történeti keretbe helyezett elemzésén keresztül mutatja be az MDP vezetőségének azt a propagandatevékenységét, ami arra irányult, hogy a nőket olyan foglalkozásokba kényszerítsék, amik sem a biológiai adottságaik, sem a tradicionális női szerepek mély beágyazottsága miatt a társadalom többsége számára nem voltak elfogadhatóak. Annak ellenére, hogy a korszakban számtalan film készült, a pártvezetés által kívánatosnak tartott családi és a női szerepek átalakulásáról, ezekről kevés elemző munkát olvashatunk (Varga – Kresalek 1995, Schadt 2000, 2003, Gyarmati 2004). Ez a hiányosság egyrészt a csak propagandacélokat szolgáló, a filmművészet szempontjából értéktelen filmek eltűnésével és azzal is magyarázható, hogy soha nem volt akkora távolság a filmekben bemutatott nőideálok és a társadalmi valóság között.

A konfliktusok abból is adódtak, hogy a Rákosi vezette MDP ambivalens módon viszonyult a többségében rendies értékek mentén működő családokhoz, és a családok stabilitását megteremtő

nőkhöz, mivel a hagyományos szerepelvárások a társadalom szovjet mintára történő átszervezésében gátat jelentettek. Ezért célul tűzték ki a magánélet „társadalmiasítását”, az új család- és új nőideál megteremtését, amit a legfelső pártvezetőség családra, nőkre vonatkozó jogszabályai, a párthatározatok és a tömegkommunikációban megjelent propaganda is hatékonyan segített.

Ugyanakkor a rendszer legitimációs szükséglete megkövetelte, hogy ezek ne tűnjenek családellenesnek, mivel – mint azt Rákosi is megjegyezte – „a reakció azzal rémisztgette a hiszékenyeket, hogy a szocializmus a házasság és a család intézményének felbomlásával jár.” (Rákosi 1951: 121) E mellett szükség volt a családok gazdasági tevékenységére is, illetve egy sor, az állam által nem intézményesíthető feladat családban történő ellátására.

További ellentmondást jelentett, hogy az extenzív gazdaságpolitika munkaerő-szükséglete miatt a nők keresőtevékenysége³ iránt megnövekedett kereslet alig változtatta meg a családok belső struktúráját, a feladatok megosztásának tradicionális rendjét. Az otthon ellátásában továbbra is a hagyományos szerepelvárások domináltak, ezért a propaganda által hirdetett, a nők „kettős elnyomás” alóli felszabadítás a mindennapokban kettős teherviseléssé alakult át.

Nemcsak a társadalmi valóságot, hanem az 1949-es alkotmányt, és az új családjogi törvényt is ez az ambivalencia jellemezte: Annak ellenére, hogy az alkotmány a társadalom alapintézményeként deklarálta a családot (51. § „A Magyar Népköztársaság védi a házasság és család intézményét.”⁴), a történeti kontinuitást kifejező jogi forma mögött, a nők törvény előtti egyenlőségénél elsősorban társadalmi szerepeiket hangsúlyozták. „(2) A nők egyenjogúságát szolgálják: munkafeltételeiknek a férfiakéval azonos módon való biztosítása, a terhesség esetére a nőknek járó fizetett szabadság, az anyaság és gyermek fokozott

1 „Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben” címmel tartott kurzus keretében vetített filmek elemzésével a film, mint a hatalom és a propaganda eszközeinek bemutatása volt a célunk, illetve a film, mint forrás felhasználása. Az előadásokat és filmvetítéseket követő szemináriumokon a hallgatók történelmi és szociológiai ismereteit egészítettük ki a korszakban és a korszakról készült filmek bemutatásával és elemzésével. A tanulmányban a vetített filmek közül elemeztünk néhányat.

2 A család jelentősége abban áll, hogy a társadalmi koordináció egyik fő típusa (Kornai 1993: 123), túléli a politikai-gazdasági rendszer drámai változásait, alapvető szerepet játszik az emberek életének és tevékenységének összehangolásában. A nők társadalmi és családi szerepeinek változása közvetlenül befolyást gyakorol a családszerkezetre átalakulására.

3 A nők foglalkoztatásának szükségességét Rákosi az MDP KV előtt 1949. május 31 – én elmondott beszédében a következőkkel indokolta: „Ha arra gondolunk, hogy az ötéves terv végrehajtásához félmillió új munkásra van szükség, előre kell látnunk, hogy nemcsak az iparban, hanem a termelőcsoportokban is hamarosan hiány lesz munkásokban. Ezt a hiányt elsősorban a nők bevonásával fogjuk pótolni.” (Rákosi 1955: 373)

4 A Magyar Népköztársaság Alkotmánya 1949. VIII. 20. A következő idézet is itt található.

törvényes védelme, továbbá az anya- és gyermekvédelmi intézmények rendszere.”

Az 1952-es új családjogi törvény ugyanakkor már az alapelvekben hangsúlyozta a nők otthonon kívüli munkavégzésének fontosságát: „Természetes, hogy a feleség, aki ugyanúgy dolgozik, mint a férje és ugyanannyit vagy esetleg többet is keres, anyagilag nem függ a férjétől.”⁵

A valóságban a nők jóval kevesebbet kerestek, mint a férfiak, valamint a házimunka továbbra is az ő feladatuk maradt, ezért a változás abból állt, hogy míg a megelőző korszakokban elsődleges feladatuk a család ellátása volt, ezután az otthoni teendőiket munkaidő után kellett elvégezniük. Ugyanakkor a diktatúra jellegéből következően a kettős teherviselésből származó nehézségek legtöbbször reflektálatlanok maradtak. Lengyel László a női foglalkoztatottságot elemző tanulmányában a következőket állapította meg: „...a nők ilyen nagyarányú bevonása az aktív keresők közé bizonyos mértékig túlzott volt nem egy vonatkozásban – elsősorban az ifjúság családi nevelését illetően – kedvezőtlen következményekkel járt. A nők munkába állásának folyamata túlságosan gyors volt, s így már eleve sem lehetett minden oldalról, sem gazdasági, sem társadalmi vonatkozásban kellően megalapozott.” (Lengyel 1958: 765)

A hatalom totalitárius jellege miatt az ellentmondások a korabeli sajtóban, filmekben alig jelentek meg, vagy ha mégis, akkor főleg negatív tartalommal, pozitív értékként kiemelve azokat a változásokat, hogy a nők többsége nem a családi, hanem a szocialista közösségért él és dolgozik. A filmeknek a propagandatevékenységben játszott jelentős szerepét az adta, hogy a sajtótermékek mellett majdnem az egyetlen szórakozási lehetőség volt.⁶ Az 1949. szeptember 29-én létrehozott Népművelési Minisztérium, Révai József vezetésével a filmet még az irodalomnál is fontosabbnak tartotta. A cél az volt, hogy „állami eszközökkel” gyorsítsa a fejlődést és felzárkózást a népi demokrácia egyéb eredményeihez. (Szilágyi, 1992: 79-80)⁷

5 Csjt. 1952: IV., 1953. január 1.-én lépett életbe

6 Az általunk elemzett filmek közül a Dalolva szép az életet több mint 2 millió 334ezer, a Kis Katalin házasságát 1 millió 713 ezer, a Becsület és dicsőséget 455 ezer, a Civil a pályán-t 4 millió 766 ezer, az Állami Áruházat 4 millió 325 ezer ember nézte meg 1957. december 31-ig (Szilágyi, 1994: 570)

7 A legfontosabb a tématervezés volt, amelyben tudatosítani kellett az ország előtt álló feladatokat, a párt ideológiájának, politikai céljainak és a politikai harcnak a fontosságát. (Szilágyi, 1992: 87-89)

Nőalakok a filmekben

„A lenini elv – „számunkra legfontosabb művészet a film” – azon a felismerésen alapult, hogy a film a leghatásosabb eszköz a politikai eszmék elterjesztésében, s ezeket az eszméket a téma, a mondanivaló, az írott alapanyag hordozza.” (Szilágyi, (1992): 91) A filmek az eszmék terjesztésében azért is játszhattak jelentős szerepet mivel a mozielőadások széles néptömegeket vonzottak.⁸ Az ideálokat, a kívánatosnak tartott magatartásmintákat a politikai vezetés határozta meg, amelynek közvetítésében a film csupán az egyik, igaz, talán a leghatékonyabb eszköz volt. A filmek, ugyanúgy, mint a folyóiratok híven közvetítették a pártvezetés által láttatni kívánt új társadalom új eszméit, a szocialista társadalomért tevékenykedő új ideálokat. A szereplők között, a férfiakhoz viszonyítva a nők jóval alacsonyabb számban jelentek meg a filmvászonon, akárcsak a megelőző, vagy a későbbi időszakokban, a nagyon erőteljes propaganda ellenére sem ők a cselekmények fő mozgatói.⁹

Az ötvenes évek elejének magyar filmjei a szocialista realizmus és az operettek giccses hangulatának különös keverékét alkották. Az okok arra vezethetők vissza, hogy a filmgyártás sem nélkülözhetette a szovjet befolyás áldásos tevékenységét, amely főleg a mondanivalóra és a tartalomra terjedt ki, ezzel szemben a cselekmény kidolgozásánál, a formai elemeknél általában az operettek világának hangulatát igyekeztek utánozni.

A filmek által közvetített nőideálok elemzését hat, az 1950-es években készített és egy, a korszakot kritikusan ábrázoló, nagy nézettségű film tartalomelemzésén keresztül mutatjuk be. A filmek

8 A Rákosi időszakban a moziba járás tömegszórakozássá vált. „Az egy lakosra jutó átlagos évi mozi látogatás az 1935-ös 2,1-ről 1949-re 4,6-ra, 1956-ra 12-re emelkedett.” Az államosítások (1948. szeptember) előtti 862-ről 1956-ig majdnem 4000-re emelkedett a mozik száma, különösen a falvakban, ahol 100 település közül 84-ben van mozi, míg az intézményhiányos falvakban és tanyákban a vándor mozik havi 1-2 alkalommal tartottak előadásokat. (Romsics, 1999: 370).

9 Johnston A nő mítosza a filmvászonon c. tanulmányában arról ír, hogy „az ideológia a férfit a történelemben helyezi, míg a nőt a történelemtől függetlenül tartja”, amely szerinte azzal járt együtt, hogy míg a férfi szerepek differenciálódtak, a nők a kezdetekben kialakult sztereotípiákba rögzültek. Ez lehet az egyik oka annak, hogy még a hetvenes években is alulreprezentáltak a nők a filmvászonon, amely jelenség az 50-es évek filmjeire még fokozottabban érvényes volt. (Johnston, Claire, 1985: 75)

tartalomelemzése mellett felhasználtuk Szilágyi Gábornak az 1945-53 között készült filmekről írt tanulmányát (Szilágyi, 1992: 293-297), és a filmes kurzusra készített egyetemi jegyzetet is (Gyarmati – Schadt – Vonyó, 2004).

Az 1950-es években készült filmek közül a következőket elemeztük:

Dalolva szép az élet (1950), a film célja egyrészt a kultúra területén tevékenykedő osztályellenség bemutatása, leleplezése, másrészt a szocialista nagyipari termelés és az ennek nyomán kialakuló életmód dicsőítése, tehát, hogy „*milyen vidám, napsugaras lett az üzem*” a felszabadulást követően. Továbbá a *Kis Katalin házassága* (1950), *Becsület és dicsőség* (1951)¹⁰, *Civil a pályán* (1951), ez utóbbiban a tömegsport, az MHK¹¹ mozgalom népszerűsítése a fő célkitűzés, ám mint minden ebben a korszakban készült filmben, természetesen itt sem maradhat el az ellenség leleplezése. Az *Állami áruház* (1953) az 1951-52-es színházi évad legsikeresebb operettjének filmadaptációja.¹² A film témája valóban megtörtént eseményen alapszik, azon a rémhíren, hogy leértékelik a száz forint címletű bankjegyeket, ezt a hírt az Amerika Hangja rádió tényleg bejelentette. A felvásárlási láz szélsőségesen negatív bemutatása arra szolgált, hogy leleplezze az elmúlt rendszerből itt maradt, még mindig aktívan tevékenykedő ellenséget, szembeállítsa velük a volt raktári dolgozóból kiemelt – öt hónapos tanfolyam után – igazgatóvá vált munkáskáder rátermettségét, emberségét.

A felsorolt filmek a szocialista realizmus „remekai”, a cselekmények középpontjában nem a nők állnak, az események menetét a pártpropagandát közvetítő párttitkárok (férfiak) cselekedetei határozzák meg, a nők csak kiegészítik ezt a világot. Nemcsak a női főszereplők és a nők hiánya feltűnő,

10 Örkény István Palackba zárt cirkáló filmnovellája alapján Gertler Viktor rendezte. Főszereplők: Görbe János (Lugosi Sándor), Sulyok Mária (Eszter), helyszín a Mozdony- és Fémárugár, ahol Sztálin 70. születésnapjára felajánlott mozdonyok elleni szabotázsakció megakadályozása készülő a cél.

11 1949. április 4.-én létrehozták a Munkára, Harcra Kész (MHK) tömegmozgalmat. Színtér. A mozgalom népszerűsítésére szánt film forgatókönyvét Szepesi György és Gulyás Gyula riporterek írták. (Szilágyi, 1992: 298) Rendező Keleti Márton, főszereplők: Soós Imre (Rác Pista) Görbe János (Dunai százados), Ferrari Violetta (Teleki Marika), Szusza Ferenc (Teleki Jóska), Latabár Kálmán (Karikás)

12 Rendező Gertler Viktor, főszereplők: Gábor Miklós (Kocsis) Petress Zsuzsa (Ilonka) Latabár Kálmán (Dániel) Turay Ida (Boriska)

a cselekmények menetében, igazán mozgásterük sem nagyon volt, mivel a konfliktusok a munka világán belül bontakoztak ki, ahol a régi és új káderek majdnem mindig férfiak. Kivétel képezhetne a *Becsület és dicsőség* (1951) Lugosi Sándornéja, ám ahogy a részletesebb elemzésénél bemutatjuk, ő is azt az ambivalenciát testesíti meg, amellyel a pártvezetés a nőkhöz viszonyult.

Az 1950-es évek elején készült filmekhez képest más kategóriába tartozik a *Körhinta* (1956)¹³, és a több mint 20 évvel későbbi, de a korszakot kritikusan ábrázoló *Angi Vera* (1978)¹⁴. Annak ellenére, hogy mindkettő a „klasszikus” 1950-es éveket mutatja be, ám míg az előző ötnél a direkt propaganda a legfontosabb, addig itt már keletkezésük körülményei, a megváltozott politikai helyzet miatt, az alkotók a filmművészet sajátosságai alapján készíthették el a filmeket.

Átalakuló család

A szovjet mintára szervezett tervgazdálkodás, a folyamatosan növekvő munkaerő-szükséglet, a tévesztés a tradicionális családok szétrombolását és az „új típusú szocialista család”¹⁵, benne a feleség szerepének átalakulását előfeltételezte. A filmek hűen tükrözték a nőekkel kapcsolatos pártpolitikát „...a szocializmus teljes győzelméhez elengedhetetlen az emberek szocialista tudatának átalakítása.” (A kultúra...1960: 758). A feleségek többé már nem a férj önzetlen támaszai, a családi fészkek melegének őrzői,

13 A felszabadulás 40. évfordulója alkalmából „Sorsforduló” címmel országos filmrendezvényt szervezett a MOKÉP. 1984. szeptember 23. és 1985. május 9-e között az elmúlt négy évtized eredményeit, változásait bemutató, filmtörténeti értékű alkotások szerepelnek a mozik műsorán. A Magyar Film- és Tévéművészek Szövetsége Kritikus Szakosztályának és a MUOSZ Film- és tévékritikus tagozatának tagjai szavaztak az elmúlt negyven esztendő negyven legjobb magyar filmjére lehetőleg szavazni. A *Körhinta* a 7. az *Angi Vera* a 15. lett.

14 Rendező Gábor Pál, operatőr Koltai Lajos. Főszereplők: Papp Vera (Angi Vera) Pásztor Erzi (Traján Anna), Szabó Éva (Muskát Mária), Dunai Tamás (André István). 1979-ben a Cannes-i Filmfesztivállal párhuzamosan megrendezésre került „Rendezők Két Heté”-n megkapta a nemzetközi filmkritikusok díját, San Sebastianban 2. Díjat kapott, Sao Paoloban elnyerte a kritikusok és a közönség díjat is. A film vetítésének jogát 37 ország vásárolta meg.

15 A filmgyártást meghatározta, hogy a politika nem vonatkozathatott el a politikát csináló emberek legszubjektívebb érzéseitől, a szerelmuiktól sem (Szilágyi, 1992: 219)

hanem öntudatos, férjüket minél jobb munkahelyi teljesítményre, közösségért végzett munkára ösztönző lények. A főszereplő Eszter (Sulyok Mária) és férje (Görbe János) között a kapcsolatuk akkor fordul újra harmonikussá, amikor az a szabotálókat gyanútanul segítőtől „a sztálini műszakban nyolc óra alatt a gyorsvágás módszerével” a hibákat egymaga kijavító élmunkássá válik. Fiúk, Luckó (Szatmári István), aki orvosnak tanul kollégiumban lakik, barátnőjének (Szemes Mari), esze ágában sincs férjhez menni, esztergályos akar lenni (*Becsület és dicsőség*). A feleségek szerelmükkel, gondoskodásukkal csak az arra érdemeseket tüntetik ki, így maguk is részesevé válnak a sikeres termelésnek.¹⁶ A „csak” otthon dolgozó nők leértékelődnek, sőt a munkaidőben elvégzett munka sem elég, ezért további felajánlásokra (sztahanovista mozgalom), tanulásra ösztönzik őket (*Kis Katalin házassága*).

Amennyiben a családi kapcsolatok is szerepet játszanak az események formálásában, ezek nem a társadalomtól elkülönülő, hanem abban formálódó közösségek. A mártírhalált halt Kádár Ferenc bajtársai közül hatan, mint egy nagy család, felváltva nevelik Zsókát, mindenről közösen döntenek vele kapcsolatban, ám a férfiak közösségét a munkásmozgalmi múlt és a dalárda forrasztotta egybe. Tudjuk, hogy van feleségük, de nem látjuk őket, Zsókát a férfiak nevelik (*Dalolva szép az élet*). A *Civil a pályán* férfi főszereplője Feri (Soós Imre) is a férfiakból álló nagy családra gondol, miközben Zsókával randevúzik a vízparton: „milyen jó, hogy itt vannak a régi szakik. Olyanok vagyunk, mint egy nagy család.”

Mennyire más a polgárok családi kapcsolatrendszere, mint például az Állami Áruház volt igazgatója és felesége, illetve azok kispolgári rokonsága, akiket nem az érzelmek, hanem a „felvásárlás érdekközössége” kapcsolt össze, és ennek sikertelensége véget is vet a „szeretetteljes” kapcsolatnak (Állami Áruház). Ugyanígy negatív figura Gotvai, a leváltott főmérnök és felesége. Ez utóbbi képviseli a háztartásbeli úriasszonyok letűnt polgári értékrendjét (*Kis Katalin házassága*).

16 Az 1951. december 16.-án megtartott „Háziasszonyok és üzemi dolgozó nők” Országos Tanácskozásán feltárták azokat a problémákat, amelyek gátolták a munkaképes korú nők teljes körű bevonását a termelésbe. Számos háztartásbeli nő elmondta, hogy székelykezve vett részt a tanácskozáson, ahol a termelőtevékenységet végző asszonyok beszámoltak nagyszerű eredményeikről. Meggyőződtek arról, hogy „... a Párt és a kormány segítségével le tudják küzdeni azokat a nehézségeket, amelyek őket a termelőmunkában való részvételben hátráltatják” P. 276. f. 88/654. ö. e.

A család a testvérkapcsolaton keresztül is megjelenik, ám még ennél is sokkal fontosabb a nagyobb közösséghez, a szocializmushoz való hűség, így a testvéri szeretet feláldozhatóvá válik, de nem a szerelem, hanem az ellenség mesterkedésének leleplezése érdekében. Teleki Marika (Ferrari Violetta) a következő sorrendet állította fel testvére (Szusza Ferenc) hibáiról: primadonnáskodik, lazult a munkához való viszonya, karrierizmus, helytelen viszony az üzemben dolgozókkal, ami meghatározza szerelméhez, Rác Pistához (Soós Imre) való helytelen viszonyát is. (Civil a pályán).

A pártpropaganda által közvetített, és a filmekben ábrázolt új családmodell ugyanakkor nem tükrözte a mindennapok valóságát. Az ötvenes években Magyarországon még magas a házasságkötések gyakorisága (10 ezrelék), és csak elkezdődött a tradicionális család intézményrendszerének gyengülése, átalakulása. Ez utóbbit gyorsította az új családjogi törvény által deklarált felbonthatóság, és a nőknek a keresőtevékenység következtében létrejött gazdasági függetlensége, ami egyben átalakította a társadalmi szerepeiket is, meggyengítve a feleségek/anyák stabilitást biztosító, a családért élő önfeláldozó szerepüket.¹⁷ Az iparosításhoz kapcsolódó területi mobilitás, a „klerikális reakció elleni” permanens kampányok tovább csökkentették a „házasság szentségét”. Ugyanakkor a változások inkább a családon belüli konfliktusokat növelték, kevésbé kérdőjeleződtek meg a férfi-férji autoritás alapjai, és a tradicionális családi szerepekhez kapcsolódó elvárások. A filmekben a családok tradicionális élettere, az otthon világa alig jelenik meg, ha igen, akkor is inkább negatív értelemben (Kis Katalin házassága, *Becsület és dicsőség*).

17 A változásokat a házasságkötések és válások számának 1949-1960 közötti alakulása is jelzi: a házasságkötések száma 107.820-ról 88.566-ra csökkent, míg a válások száma 12.556-ról 16.590-re növekedett (Forrás: KSH NKK 91. 2011/1 száma).

Nők a munka világában¹⁸

A pártpropagandával ellentétben a filmek többségében a női szereplők főleg tradicionális foglalkozásokban dolgoztak: óvónő¹⁹, titkárnő, bolti eladó (Dalolva szép az élet), ruhaszabász, eladó, (Állami Áruház) selyemgyári munkásnő (Civil a pályán). A munka világában mozogva is megőrzik tradicionális szerepeiket, mint például Zsóka (Dalolva szép az élet), a főszereplő szakmunkás szerelme, akinek a filmben hat papája van, ám ő mindegyiket a gondoskodó nő szemével figyeli. Nyakkendőt igazít, gombot varr „*még jó, hogy állandóan tüvel járok.*” Ahhoz, hogy segítsen leleplezni az ellenséget a párttitkár segítségére volt szüksége, aki arra biztatta, keresse azt, akinek érdekében állt a régi és új szakmunkások közötti ellentét szítása. Ilonka (Állami Áruház) tipikus kispolgári nő, duzzog, könnyen befolyásolható, végül mindig megbánja tettét. A korabeli kritikák ezt a filmet éppen a női főszereplő érzelgős jellemábrázolása miatt kritizálták, marasztalták el. (Szabad Nép 1953. február 5)

Az egyik film (Dalolva szép az élet) géptermi jelenetében két marósnő is jelen van. Ők is ott dolgoznak, ám ők a cselekmény szempontjából láthatatlanok, nem vesznek részt a filmben ábrázolt konfliktusokban, a szakmunkások vitáiban, amiből

18 A nők száma 1950 végére a gyárparban 175 ezerre nőtt, az 1938 évi 26,7%-ról 27,3%-ra emelkedett. A pártvezetés a változásokat lassúnak ítélte meg, különösen egyes iparágakban, foglalkozásokban, például az építőiparban, ahol mindössze 13,8%, a közlekedésben 12%, míg a MÁV-nál még ennél is jóval kevesebb, 6,6% volt a női dolgozók aránya. Még kevesebben dolgoztak a mezőgazdaság állami szektorában, ahol csak 16% volt nő, a női traktor és kombajnvezetők aránya, pedig 4,9%-os volt. A szakképzett munkaerőn belül még kedvezőtlenebb volt a helyzet, ezen a beiskolázási arányszámok sem javítottak, mivel az ipari tanulók 22%-a volt lány. Kevés volt a nő a közép és felsőkaderek között is: az agrónomusok 3%-a, a gyárakban és építőiparban a mérnökök 4%-a, a technikusok 2,1%-a, a művezetők 2,4%-a volt nő.

19 „Ferrari Violetta Zsóka szerepében hasonlóan jól, művészi eszközökkel érzékelteti a becsületos munkások között felnőtt fiatal egyenességét, tisztaságát. Igaz, hogy alakja még átéltebb is lehetne”. Szabad nép, 1950. szeptember 17. 10. oldal Kürti László Sós Imre Torma Feri szerepében „igen jól állítja elének a fejlődő öntudatos fiatal munkást, aki már tudja, hogy a kultúra is hasznos fegyver”. Szántó József MÁVAG-ban dolgozó villanyszerelő, ahol a filmet forgatták (Művelt nép, 1950. szeptember, 19. oldal)

egyértelműen következik, hogy a műhely a férfiak világa. A többi nő is passzív alanya a filmnek, ha be is kerülnek az új kórusban a férfiak „*elhozta az asszonyt is!*” felkiáltással mutatják be őket (Dalolva szép az élet). A nők csak kiszolgálói a férfiak világának, annak ellenére, hogy amint már említettük, a családi otthonok, gyermekek, konyha nem jelenik meg a filmekben, mégis tudható, hogy ez az ő igazi életterük.

Kevés a nőies megjelenésű és öltözködő szereplő, ám ha mégis, akkor ők általában negatív figuraként (úrinő, háziasszony, titkárnő) vannak jelen. Egyedül a Civil a pályán film Marikájáról mondható el, hogy autonóm személyiség, öntudatosan, aktívan alakítja az életét és az eseményeket. Szilágyi Gábornak az erről az időszakról írt filmtörténeti munkája szerint, ő az aki teljesen megfelel az elvárásoknak: „*mint hal a vízben, oly könnyen mozog munkában, sportban egyaránt. S még szép is, kedves és vonzó, apjának jó gyermeke, fivérének kritikus, de szerető testvére.*” (Szilágyi, 1992: 301)

A filmek női szereplői közül az új nőideált a Becsület és dicsőség Lugosinéja jeleníti meg. Egyrészt ő a főszereplő, másrészt nemcsak történnek vele a dolgok, hanem maga is aktívan részt vesz azok alakításában. Elsődleges célja a közösség szolgálata, 38 éves, amikor iskolába küldik, ezáltal úgy érzi, hogy „*engem új életre szült a kommunista párt*”. Míg férje politikailag képzetlen „*csak a maga életét élő*”, addig őt a pártiskola után a minisztériumba akarják küldeni, de ő mégis a Mozdony- és Fémárugár Ellenőrzési Osztályának vezetését választja. Fia barátnője szintén az új nőideál megtestesítője, aki a gyárban végzett munkát részesíti előnybe: „*férjhez akarsz menni? Jut is eszembe!*” – utasítja vissza barátnőjét²⁰, feleség helyett esztergályos szeretne lenni, majd álmait valóra váltva 240%-ot teljesít a sztálini műszakban

Mivel a film főhőse, Eszter több pénzt visz haza, mint a férje, illetve őt küldik pártiskolára konfliktus alakul ki a házaspár között, de ő nem hátrál meg, hanem öntudatosan vállalja elképzelései megvalósítását. Amikor sértődött férje fenyegeti „*Ide figyelj Eszter, vidd a holmidat, és eridj, de ide többé vissza ne gyere! Be ne tedd a lábad ebbe a házba*” az elköltözést választja, és azzal vág vissza „*úgy élsz, mint a felszabadulás előtt*”.

20 „*Nem riadtunk vissza, hogy olyan helyekre, ahol soha azelőtt nők nem dolgoztak, munkás vagy parasztság asszonyt tegyünk. Azelőtt nőket nem engedtek traktorhoz, és most vannak pompás traktorvezető lányaink.*” (Rákosi, 1951: 10)

A filmekben a konfliktusok ugyanakkor csak látszólag szerveződnek a férfiak és nők közötti ellentétek köré, valójában abból adódnak, hogy az osztályharc betör a magánéletbe is. A feszültségek a kétféle világ, a haladást jelentő szocialista és a tradicionális régi, vagy az ellenséges nyugati, az élet, a jövő szépségét megmutató, munkára serkentő közösség és az avított nyugatmajmolás, vagy a sport és munka között keletkeztek. Amennyiben a férfiak és a nők között konfliktus van, az is az osztályharc szerves része. Zsóka nem táncol a jampeccel, amíg az nem vesz fel tisztességes ruhát. Szerelme méltó párja, ahogy a filmet méltató egyik munkás megírta: „Újszerű volt a két szerelmes fiatal ábrázolása. Nem vonaglottak a halálos szerelemben, epekedő, émelegyős tangót énekelve [...] a Szigeten egymás mellett mentek és felváltva énekeltek: „Tavaszi szél vizet áraszt”. Az új, magasabb embertípus mutatkozott meg szerelmi kapcsolatukban is.”²¹ (Dalolva szép az élet). A Kis Katalin házasságában az öntudatos munkás és tradicionális értékek mentén gondolkodó felesége között bontakozik ki az ellentét. Annak ellenére, hogy a feleség is dolgozott, életének központja a saját lakás és a magánélet: „Ez itt Varga szövőmester saját lakása és én vagyok a felesége.” [...] „Ugye mi mindig boldogok leszünk?” Miközben ragaszkodik az otthon látott szerepekhez, férje – akit kineveznek a Tervhivatal vezetőjének – nem érti, hogy miért probléma, ha „ezentúl már jönni is menni is külön” fognak, valamint azt sem, hogy a felesége ahelyett, hogy a szemináriumokon jegyzeteket készítene, úgy jár a gépek között mintha sétatéren lenne, miközben a teljesítménye csak 80%. Ez utóbbi és a munkatársak véleménye – „Mindenből kivonja magát, miért őt választotta Jóska?” – megerősíti a feleséget abban, hogy ő semmit sem ér. A Civil a pályán szerelmespárja közötti ellentétet az összeegyeztethetőség a kiváló teljesítmény a tömegsporttal kérdés okozza. Az Állami Áruház szerelmespárja pedig egyrészt a dolgozók vélt megkárosítása, másrészt a munkának a szerelmes együttlét elé helyezése miatt került konfliktusba.

Ezek a magánéletet is átszövő, de a politikai propagandát kiszolgáló konfliktusok a végleteleg leegyszerűsítették voltak, megoldásuk a jó, jelen és a munka, valamint a rossz és a múlt világához kötődtek. Csak az a férfi nyeri el szíve választottját, aki kiváló munkateljesítménye mellett még valami másban is jeleskedik. Sportteljesítményével is

győzelemre viszi a munkahelyi kollektívát (Civil a pályán), megfékezi a rémhírterjesztést (Állami Áruház), újjító, és megnyeri a kultúrharcot (Dalolva szép az élet). Kis Katalin házassága is a kiérdemelt tagjelöltséggel a 150%-os tervteljesítéssel és azzal válik boldoggá, hogy Barna párttitkártól megtanulta, nemcsak a férjét kell szeretni, hanem a munkásokat is.

A filmek a propaganda eszközei, míg az érzelmek és a szerelem csak másodlagos kérdések, a sexualitás pedig egyáltalán nem témája a filmeknek.

A filmek színterei is a mondanivaló alátámasztását szolgálják, a cselekmények főleg a munkahelyen, üzemben, áruházban, vagy a sportlétesítmények területén zajlanak. Amikor a szereplők szabadságon vannak, vagy hétvégén kikapcsolódnak – Duna part, balatoni üdülés, túrázás – akkor is munkatársi körben találkozhatunk velük. A családi, otthoni környezet, mint a magánéleti intimitás színterei, alig jelennek meg a filmekben, ám ha mégis, akkor itt is a munkahelyeken fellépő gondok, problémák megbeszélése folytatódik.

Nem csak a filmeket, hanem a film készítését is felhasználták propaganda célokra. A Béke és Szabadság 1952. november 9.-i számában cikket közöltek a forgatásról, *Állami Áruház Nappal-éjjel* címmel. A nappal készült riportok a hó eleji szombati bevásárlást mutatták be. A giccses, érzélgősségtől sem mentes leírásból megtudható, hogy az üzemből érkező munkásnők, tisztviselőnők a második emeleten a „*Damasztok, vásznak, paplanok, százféle len törülköző, (rózsaszín, fehér világoskék) közül választanak.*” Ide érkezett a csákvári erdőgazdaságból Inota Józsefné is a lányával függőnyt vásárolni. A képeken boldogan mosolygó nők láthatók. „*A szebbnél szebb zöld, szürke lódenek próbálásának izgalma*” mindenkire átragadt. A cél bemutatni: „*Áruhiány fennakadás nincs. Az ötödik emeleten, négyszáz munkásával megállás nélkül dolgozik a Budapesti Nagyáruház saját konfekció üzeme.*” Ez az üzem a filmben is látható, itt tervezi Ilonka (a főhős szerelme) – az anyagtakarékosság miatt – nőiesnek egyáltalán nem mondható ruháit.

Az 1950-es évek filmjei közül kiemeltük a *Becsület és dicsőséget*, mint az új „feltörekvő dolgozó nő” alakját bemutató filmet. Ám Eszter férjével kapcsolatos magatartásából és a befejező részből, a Galyatetői jutalomüdülés záró képsoraiból egyértelműen kiderül, hogy ez a nőkép nagyon ambivalens. Férje nem örül annak, hogy Eszter elnyeri a hét legjobb munkásának járó vándorzásút, hiába üzen neki a felesége nem vesz részt az ünnepségen. Ne-

21 Szántó József MÁVAG-ban dolgozó villany-szerelő, itt forgatták a filmet (Művelt nép, 1950. szeptember, 19. oldal)

hezményezi azt is, hogy a szeminárium miatt későn jön haza „Tegnap értekezlet, ma szeminárium! Azt sem bánom, ha este tíz órakor jön haza! Tőlem csináljon, amit akar! ... Vagy ő többet ér, mint én? Anyjának kell figyelmeztetni, nehogy rászóljon Eszterre. A házastársak kapcsolatában majdnem megoldhatatlan konfliktusokat okoznak a feleség sikerei. A közösségért végzett munkának a háziasszony szerep elé helyezése dühöt vált ki férjéből: „Te csak ne oktass engem! Neked kezd fejedbe szállni a dicsőség!” Eszter nem nagyon érti ezt a reakciót, mivel ő azt szeretné, és segítene is, hogy férjének a sajátjához hasonló sikerekben legyen része: „Nem értem, hogy miért veszekszel meg morogsz mostanában, hiszen mi mindig olyan jól megvoltunk egymással.”

Lugosiék fia is csak látszólag híve a nemek közötti társadalmi egyenlőségnek. Panaszkodik, hogy egyetemi tanulmányai és az anyagi gondok miatt csak később tud nőszülni. Ugyanakkor nem fogadja el barátnője javaslatát: „egy éven belül elvehetsz [...] bízd csak rám! Szakmunkás leszek, vasas. Keresek én majd eleget!” Nem megoldani, hanem elkerülni akarja a tradicionális értékekből adódó szerepkonfliktusokat. „Hagyjuk a Te keresetedet! Nem akarok úgy járni, mint az apám! Már beszélni sem lehet vele az utóbbi időben.” Apjával való szolidaritását az is mutatja, hogy mikor az anyja cselhez folyamodva őt kéri, a problémák megoldására „Az apádon úgy kell segíteni, hogy ne vegye észre.” beleegyeznek, és elviszi neki Bikovnak a sztahanovista gyorsvágó életrajzáról szóló önéletrajzát.

A konvencionális nemi szerepek feléledése akkor következik be, amikor Lugosi a szocialista társadalom, a sztálini munkaverseny hasznos tagjává válik. Annak ellenére, hogy ebben a munkában Eszter is ott dolgozik mellette, egyedül ő kap dicséretet: „Igazán szépen csináltad Sándor.” A férj anyjának tett ígéretének teljesítését is a feleség vállalja magára (Zephyr kályha), és nem rajta múlik, hogy ez nem sikerül. A tradicionális szereposztáshoz való visszatérés akkor válik teljessé, amikor Eszter névtelen beutaltként belép a társalgóba, ahol férje előadását áhítatosan hallgatják a Bikov módszerről. A közönségből figyelmeztetik, nehogy megzavarja az előadást – „Lugosinak hívják, érti ám a dolgot!” – ő büszkén néz férjére, miközben könny csordul le az arcán

A propaganda szolgálóleányából filmművészet

Míg az 1950-es évek elején készült filmek legfontosabb feladata a tématervek²² alapján a párt ideológiájának terjesztése volt, 1953-tól oldódott a görcs „a film elsősorban képekre épülő kifejezőmód”-ra épülhetett (Szilágyi 1992: 121). A Körhinta (1956) párhuzamosan ábrázolja a parasztság egy részének – az 1953 utáni politikai változások miatti – új lehetőségeit, és az 1954 utáni visszarendeződést. Ez utóbbi az egyéni gazdák negatív ábrázolásán, és a tradicionális paraszti társadalom értékeinek bírálatán²³ keresztül jelenik meg, jelezve, hogy megkezdődött a visszarendeződés.

A női főszereplő Pataki Mari (Töröcsik Mari), akinek személyiségfejlődését mutatja be a film. Életének sorsfordulóit a magyarországi tartósan magas agrárnépesség XX. század közepéig élő rendies magatartásmintái, az 1948 utáni erőszakos téjeszesítés, majd a Nagy Imre nevéhez köthető új szakasz együttesen határozzák meg. A kilépés a téeszéből, visszaút a tradicionális családi gazdaságba, ahol sokkal inkább a termelés, mint az érzelmek határozzák meg a házastársak életét. Mari apja és a vele együtt a téeszéből kilépő Farkas Sándor (Szirtes Ádám) nemcsak azt döntik el, hogy ezután közösen gazdálkodnak, hanem azt is, hogy a fiatalok össze is házasodnak. Mikor a szobában történő megbeszélés után a kukoricát morzsoló nőkhöz kijöve a férfiak ezt közlik a lánnyal az anyja a következőképpen vigasztalja: az asszonyok sorsa a belenyugvás, nem azzal köti össze az életét, akivel szeretné, hanem akinek a szülei szánták. Sándor sem az érzelmekre utal, amikor Marival az eljövendő házasságukról beszél: „Most már rajtunk áll, hogy élünk meg ezután. Én teveled akarok, tudod jól! Ládd csak egy úton haladunk.” A Mátéről (Soós Imre), a téeszben megismert és megszeretett férfiről álmodozó lány fátumszerűen veszi tudomásul a férfiak döntését. Még Mátéval való találkozása és annak szemrehányása sem rángatja ki a letargiából. „Az történik az emberrel, ami a sorsa”, még beszélni sem mer érzéseiről. A lakodalom döbbsenti

22 Nem a valós életre, hanem vágyálmokra épültek, nem az emberek, hanem a termelés oldaláról közelítették meg a problémákat (Szilágyi, 1992: 90)

23 A változást az 1953. július 4. megalakult Nagy Imre kormányának „új szakasz” politikája tette lehetővé, amelyben nagyobb szerepet szántak a parasztok magántulajdonon alapuló termelésének, vállalkozásainak. Új egyszerűbb begyűjtési rendszert dolgoztak ki, megszüntették a kuláklisztákat, a kulákok zaklatását.

rá, hogy a jövője kilátástalan, ugyanakkor lázadása majdnem tragédiához vezet. A bálban Sándor késsel akar elégtételt szerezni az őt ért sérelmen, a falusi közösséget megdöbbentő két szerelmes táncán. Hazatérve Mari apja a tervei, a közös gazdálkodás – vetést vállalva csináltuk, mennyivel tartozunk egymásnak – ellehetetlenülése, kudarcra miatt aggódik, és a „Föld a földhöz házasodik” örök törvénnel zárja le kettőjük vitáját. Lánya makacssága miatti dühében a baltát hajítja a távozó után.

Ugyanakkor Mari lázadása nem tudatos, elfogadja a tradicionális szerepeket, ezt mutatja az is, hogy találkozásait Mátéval folyamatosan átszövi a félelem, aggodás, mit szólnak hozzá a többiek. Azáltal, hogy a hintán és tánc közben egyrészt szemét becsukva álomvilágba menekül (kizárja a valóságot), majd az apját és a kimerevített nézőközönséget érzékelve szülei elvárásának engedelmessé válik. Dacos, lázadó pillantása ellenére apja egy fejmozdulatára otthagya Mátét. Anyjára sem számíthat, akinek ide-oda cikkázó szeme nem lánya boldogságáért, hanem azért rimánkodik, hogy Mari ne szegüljön ellen apjának. A konfliktus megoldását saját elpusztításában látja (vonatsíneken szembe a vonattal).

A szülői/atyai kényszertől megszabadult, de kilátástalan nő életét szerelme, Máté – a szocialista mezőgazdaság hőse – menti meg, és veszi át apja és a volt vőlegény helyett az irányítást. Visszatérve a szülői házhoz „*fejtél már ma*” felszólítással visszatereli Marit a napi teendőkhöz. A befejezésben Mari már az ő védettségét élvezzi.

Miközben a film az igaz szerelem, boldogság beteljesülésének diadala, ugyanúgy, ha nem erőteljesebben, az új típusú, a közösségért élő paraszti életé is, a csak saját családja megélhetéséért aggódó, sárdagasztó paraszti sors felett. Ugyanakkor nem állítható, hogy ebből a paraszti társadalomból a nő alávetettsége eltűnt volna.

Film az 1950-es évekről

Angi Vera (1978) abban az időszakban készült, amikor a Rákosi korszak eseményeiről már nyíltabban lehetett beszélni. A film kordokumentációs jelentőségét pedig az adja, hogy Gábor Pál rendező eseménynaptárt készített az 1948-as év filmhíradóiból. Témánk szempontjából azért fontos, mivel a személyi kultusz kialakulását nem a történeti események alapján, hanem egy fiatal munkáslány egyéni tragédiáján keresztül mutatja be. Vera személyiségének alakulására közvetlenül ketten hatnak

(Traján Anna, és Muskát Mária), lehetőséget adva a választásra a „*partnerség és a bizalom*”, vagy a „*magasabb érdekek primátusa*” között (Pörös, 1982: 72).

A bevezető képsorokon megjelenő 1948-as évszám, a két párt egyesülését és a belőle fakadó személyi kultusz kezdetét jelenti. Itt kezdődik Angi Vera (1978) egy szegény munkáslány pártkarriere, ugyanakkor emberi tragédiája, függetlenségének feladása is. Mivel az új pártkáderek kinevelése áll a film középpontjában, ezért a történet majdnem egész idő alatt a Pártiskola területén játszódik, ahol a már kiemelt káderek megfigyelése, megfélemlítése és az egyes eseményekre adott válaszaik²⁴ alapján történő szelekciót végzi a pártvezetés.

Angi Vera, a főhős a párt által elvárt karriert testesíti meg, ami erős igazságérzetének (kórház) önfeladására épül. A *kritika-önkritika napjái* folyamatosan kontrolálja önmagát, még akkor is meg akar felelni a nyíltan ki nem mondott elvárásoknak, amikor nem látják. A megfelelni akarás kényszere íratja alá vele az állítólagos szociáldemokrata (Traján Anna által írt) feljelentését, vagy készíti arra, hogy szakítson szerelmével.

André Istvánhoz fűződő érzéseit a testi kapcsolatból származó életöröm, boldogságvágy és a felettes iránti tisztelet együttesen határozzák meg.

Mivel családja nincs, feltétlen hűsége a Párt szeretetévé transzformálódik át, amit kiemelésének körülményei is befolyásolnak. „*Majd tanít Téged elvtársnő a Párt. [...] itt mindenki jót akar Neked [...] majd mi megértjük, segítjük egymást.*” A közösséget szolgáló magatartás, a társadalmi célok megvalósításának előtérbe helyezése a pártiskola idején tovább erősödik benne. Egyik csoporttársa (Neubauer) csodálatát is ezzel a magatartásával vívta ki, „*ha nekem ilyen feleségem lenne, az vinne magával, amellel lehetne fejlődni*”

A film főhőse Angi Vera, ám személyiségének alakulását két másik karakteren keresztül értjük meg igazán. Az öntudatos és sokat szenvedett, de az élet örömeit élvezni tudó Muskát Mária „*1945-ben több száz kilométert nyomtam a pedált földosztókkal, agitátorokkal! Férfi módra éltem, ruhástól aludtam [...] De az életem legszebb korszaka volt.*” és a pártfeladatokat lelkesen, de minden emberi érzés nélkül

24 Jól mutatja ezt a „*kritika – önkritika*” napja, ahol kiderül, hogy ki hallgatja el, ki mondja meg az igazságot: „*ha nem mondd el, mi akkor is tudjuk ezt rólad elvtárs, szóról, szóra.*”

teljesítő Traján Anna²⁵ között választhat. Ez utóbbi cselekedeteit egyéni élettragédiája is befolyásolja, ám Vera mégis az ő általa kijelölt utat, és az ezzel az úttal együtt járó karriert választja. Személyiségének változását jól jelzi, hogy a kezdetekkor őt támogató Muskát Mária szexről-szerelemről szóló beszámolóját már elítéli, ezzel szemben Traján Annának az illegális mozgalomban kivégzett szeretőjéről szóló története után ő az egyetlen, aki együtt érez a többiek által meg nem értett és megsértett nővel.

Míg az 1950-es években készült filmekben nincs szó testi szerelemről, szexualitásról, addig ebben a 20 évvel későbbi filmben igen. A zuhanyozást ábrázoló jelenet az ötvenes évek időszakában nem kerülhetett volna a filmvászonra. Ám a főhős testére tett dicsőítő megjegyzésnek, ami rosszállást váltott ki Traján Annából, mögöttes jelentése is van. Jól jelzi azt a konfliktust, ami a régi mozgalmi²⁶ és az életidegen új pártkáderek között feszültek.

A képmutatás a rendszer lényege volt, csak az boldogult, aki ezt a magatartást elsajátította, megszabadult „mindenféle kispolgári önsajnálattól”, őszintén feltárja hibáit. Vera szerelmét, egyéni boldogságát is feláldozta ezeknek az elvárásoknak, pedig André Istvánnal való kapcsolatában ő volt a kezdeményező. „Még ne siessünk úgy! Már annyiszor szerettem volna veled beszélni. [...] Amikor ott álltam a bizottság előtt, és egyszerre csak te is ott álltál mellettem, én azóta pontosan tudom, azóta nekem a legfontosabb... Én szeretem magát” vallja meg szerelmét nő tanárának, ő ajánlja fel azt is, hogy éjjel bemegy a férjhez, mivel annak családja elutazott.

Ugyanakkor karrierje érdekében, a központi küldött szigorú önkritikára való biztatására, és attól való félelmében, hogy ő is azok közé a gyengék, ingadozók köré kerülhet, akik lába alól kicsúszik a talaj, bevallja kapcsolatát Andréval. „Nagyon szégyellem magam. Nem fenyegetett. Nem kért. Nem is tudom miért. Nem vagyok romlott. [...] Én egyáltalán nem szeretem őt. Csak a tekintélye miatt. Ő volt a szemináriumvezetőm. Megszédültem.” Jutalma a tanfolyam záróünnepségén nem marad el, mivel megtanult választani a fontos és nem fontos között, és legyőzte „a legveszélyesebb csapdát, saját érzelmi világát”. Így alkalmassá vált arra a poszt-

25 „Mennyi lemondás, szigorú önfegyelem. Szakítani olykor még a családdal is. Magánélet? Hol volt magánélet?”

26 A szép női test nem egy „kapitalista csökevény [...] van test is a világon, és hogy nem fogadtunk szüzséséget. Vagyis abban különbözünk az apácáktól, hogy nem vagyunk képmutatók.”

ra ahova nem küldenek akárkit, csak megbízható embert.

Harca az elismerésért²⁷ a film elején megismert személyiségének feladásához vezetett. Miközben csodálattal hallgatta Traján mozgalmi életének történeteit, megfogadta figyelmeztetését is, mit vegyen fel, ne fesse ki magát, vigyázzon arra, nehogy csalódot okozzon azoknak, akik bíznak benne, és elhitte, hogy „mindenkori hozzáállásától fog függni, hogy mikor, mennyit segít a párt”.

Feltétel nélküli alkalmazkodásával, szolgálékúságával és ehhez kapcsolódó szituációérzéssel (Pörös, 1982: 72) kiérdemelte, hogy a „sajtvonalra kerüljön”, oda, ahol a legnagyobb szükség volt rá²⁸, ahova nem küldtek akárkit, mivel ez a szakma tele volt reakciókkal. Miközben a kezdetektől a „frontvonalban” harcoló kommunista (Muskát Mária) éppen erkölcsi hite miatt válik vesztesévé, addig, mint azt a befejező képsorok jól mutatják, Vera a győztesek közé került. Traján Annával együtt autó viszi őket Budapestre, fontos megbízatásba, fokozatosan leahagyva az agitációban is használt kerékpárján falujába visszatérő Muskátot. Azzal, hogy szinte láthatatlanok egymás számára a film szemléletesen ábrázolja a megalkuvás és az kérlelhetetlen erkölcsi tisztaság következtében elnyerhető életutak közötti különbséget.

Következtetések

A tömegkommunikáció az értékek és normák, magatartások formálásában mindig kiemelkedő szerepet játszik, különösen így volt ez az 1950-es években. A filmek ekkor nemcsak ezt a sajátságos orientáló feladatot látták el, hanem az egyetlen lehetséges, a totális ideológia által kijelölt egyetlen utat közvetítették a társadalom felé. Mivel a filmek a párt „figyelő irányítása” alatt készültek (Rákosi maga is számtalanszor végignézte), a kitűzött politikai szándékok szócsöveivé váltak, direkt módon naprakész megvalósítandó feladatként továbbították a pártvezetés által preferált célokat.

27 Szilágyi (1985) által az 1970-es és az 1980-as évtized filmjei alapján jellemzett női alakok az 1950-es és az erről a korról készült filmekben is megtalálhatók, azzal a különbséggel – ami a rendszer jellegéből következett – hogy olyan szereplőket nem találunk, akik mindkét életterében otthonosan mozognának.

28 A politikai agitáció legerősebb eszköze a jól megtervezett sajtópropaganda volt, ami az állam totalitárius rendszerének megfelelően kiterjedt az élet minden területére, a családot és a magánszférát is beleértve.

A tömegkommunikációban (filmekben, újságokban, képzőművészeti alkotásokban) megjelenő nőideálok és a társadalmi valóságban a sokrétű feladataikat összeegyeztetni próbáló nők között hatalmas távolság feszült. A pártpropaganda által fontosnak tartott, „nem tradicionálisan női” foglalkozásokban emelkedett ugyan a nők aránya (1949 és 1960 között az esztergályos között 0,4%-ról 6,5%-ra, hegesztőknél 4,9-12,2%-ra, a műszerész szakmában 1,2-13,0%-ra). Ugyanakkor a tipikusan feminizálódott szakmákban, a fonó- és szövönők körében a növekedés még nagyobb arányú (77,8-91,8%-ra)²⁹. A statisztikai adatok szerint az ötvenes évek elejét kivéve a munkaképes korú nők megnőtt gazdasági aktivitása elsősorban a hagyományos női szerepekhez kapcsolódó foglalkozásokban jellemző.

Amiről a filmek nem szóltak: a nők egyre nagyobb arányú bekapcsolódása a kereső tevékenységbe nem csökkentette a háztartással és gyermekneveléssel kapcsolatos terheiket, ami több tekintetben kárára vált mind a munkahelyi, mind a családban elvégzendő feladatoknak. A statisztikai adatok elemzéséből megállapítható, hogy továbbra is a családokra hárult a gyermekek nevelésének, szocializálásának feladata. A bölcsődei férőhelyek száma csak a 0-3 éves korosztály 3,2%-ának befogadására volt elegendő, miközben a gyermekes nők 38%-a dolgozott.³⁰ Még lassabban növekedett az óvodai férőhelyek száma, holott ennek az intézménynek történeti hagyományai voltak Magyarországon, ám az ide felvehető gyermekszám alig érte el az adott korosztály egynegyedét.³¹

A fentiekből egyértelműen az a következtetés vonható le, hogy a pártvezetés számára a nők fontosabbak voltak munkavállalóként, mint anyaként. A munkavégző nő magasabb társadalmi presztízsének hangsúlyozása a családi szerepek leértékelődése az egész Rákosi diktatúra idején nyomon követhető.

Végül, ha feltesszük a kérdést, hogy vajon az MDP nőpolitikája megteremtette-e a lehetőségét a nők férfiakéval azonos esélyegyenlőségének, amit azt az 1950-es években készült filmek sugalmazták, a válasz egyértelműen nem. Az okok között a két legfontosabb, egyrészt a sztálini nőpolitikát másolva a nők sohasem alanyai csak tárgyai az őket érintő változásoknak, foglalkoztatásuk pozitívumai új ne-

hézségekkel társultak, mint például a kettős teherviselésből adódó problémák. Másrészt az állampárt férfiakból álló vezetősége a férfiak által fontosnak tartott ideológiák mentén gondolkodott – filmekben férfi párttitkárok ennek tökéletes megtestesítői – ezért nem artikulálódhattak a nők valóságos problémái, a témák/filmek és benne a női szereplők a politikai agitáció illusztratív eszközeivé váltak.

Az ötvenes években készült filmeket a túlzások, leegyszerűsített ítéletek, valószínűtlen jelenetek jellemzték, ugyanakkor a propagandaközlemények felszíne alá tekintve egyértelműen kijelenthető, hogy a nők csak kiegészítik a férfiak világát, nincs lehetőségük az önmegvalósításra, társadalmi rangot ugyanúgy, mint a férfiak a munka világából nyerhetnének, ám csak akkor, ha leküzdik a hagyományos család, a házasság visszatartó erejéből adódó problémáikat. Ezt a hazug világot csak az Angi Vera film mutatja be, míg az 1950-es évek elején a korról készült filmekben nincs konfliktus, az eszme, a közösség győz a magánélet felett. Nincs hierarchia az életterek között, mert mintha a munkahely mellett a magánélet nem is létezne.

Bibliográfia

- A kultúra világa.* (1960): Pók Lajos (szerk.): Budapest, Minerva
- A Magyar Népköztársaság Alkotmánya* - 1949. augusztus 20. napjától 1950. december 9. napjáig hatályos szövege
- A nők helyzete régen és most.* (1960): KSH Budapest, 3. szám
- Adatgyűjtemény a kereső nőkről.* (1977): KSH Budapest, november 14. 10. 11., 14.,
- Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben.* (2004): Gyarmati Gyöngyi –Schadt Mária –Vonyó József (szerk.), Pécs, ASOKA Bt.
- Gyarmati, György (1998): *Március hatalma a hatalom márciusa.* Budapest, Paginarum
- Gyarmati, Gyöngyi (2004): *Nők, játékfilmek, hatalom.* In Gyarmati Gyöngyi –Schadt Mária –Vonyó, József (szerk.): *Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben.* Pécs, ASOKA Bt. 26-40.
- Jonston, Claire (1985): A nő mítosza a filmvásznon. *Filmkultúra*, augusztus, 75-76.
- Kornai, János (1993): *A szocialista rendszer.* Budapest, Heti Világgazdaság Kiadó RT

29 Forrás: Adatgyűjtemény a kereső nőkről 1977: 14.

30 Statisztikai Szemle KSH 1958/II. 765.

31 A kevés férőhely a háborús károknak is köszönhető, az óvodák száma 1140-ről 1945-re 992-re csökkent. (A nők helyzete régen és most. 1960/3. 53)

- Magyarország a XX. Században.* (1985): Balogh – Gergely – Izsák – Jakab – Pritz – Romsics (szerk.): Budapest, Kossuth
- Mannheim, Károly (1996): *Ideológia és utópia.* Budapest, Atlantisz Könyvkiadó
- Marx-Engels-Lenin (1967): *A nőkérdésről és a családról.* Budapest, Kossuth
- Orbán, Sándor (1981): A magyar társadalom szerkezetének átalakulása a felszabadulás után. In *Társadalmi struktúránk fejlődése I.* Budapest, MSZMP KB Társadalomtudományi Intézete 57-116.
- Pörös, Géza (1982): A létezés próbatételei *Gábor Pál* filmjeiről. In *Filmkultúra*, 3-4. szám, 61-73.
- Rákosi, Mátyás (1951): *A békéért és a szocializmus építéséért.* Budapest, Szikra
- Rákosi, Mátyás (1955): *Válogatott beszédek és cikkek.* Budapest, Szikra
- Romsics, Ignác (1999): *Magyarország története a XX. században.* Budapest, Osiris
- Schadt, Mária (2000): A diktatúrák nőideáljai. In *DÉL - EURÓPA VONZÁSÁBAN Tanulmányok Harsányi Iván 70. születésnapjára.* University Press, Pécs, 281-290.
- Schadt, Mária (2003): „Feltörekvő dolgozó nő” Nők az ötvenes években. Pécs, Pannónia Könyvek
- Szilágyi, Erzsébet (1985): Nők az 1970-es és az 1980-as évtized magyar filmjeiben. In *Filmkultúra*, augusztus, 24-37.
- Szilágyi, Gábor (1992): *Tűzkeresztység.* A magyar játékfilm története, 1945-1953. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Szilágyi, Gábor (1994): *Életjel.* A magyar filmművészet megszületése, 1954-1956. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Varga, Éva – Kresalek, Gábor: Nők az ötvenes évek filmjeiben. In Á. Varga László (szerk.): *Vera (nem csak) a városban. Tanulmányok a 65 éves Bácskai Vera tiszteletére.* Hajnal István Kör, 1995. Supplementum.