

Annona Nova XVI.

Annona Nova XVI.
A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2025

Szakmai lektorok:

András Csaba, Bérdi Márk, Csapó Gyöngyvér, Csönge Tamás, Flach
Richárd, Serdült Sára, Polyák Petra

A kiadvány a *Hallgatói Szolgáltatási Központ* támogatásával
jött létre.



Kiadó:

Kerényi Károly Szakkollégium

Felelős kiadó:

Ónya Balázs

Szerkesztő:

Mihályi Emese Dorka

Olvasószerkesztők:

Bakonyi Márton, Hegedüs Ferenc, Lajó Odil,
Mihályi Emese Dorka, Rottler Lili

ISSN: 2061-4926

© A szerzők, 2025

© A szerkesztők, 2025

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

Jaksa Csaba: Előszó	7
Farkas Viktor: A polgári illem újjáéledése a Kádár-korszakban. A '60-as évek három illemkönyvének összehasonlítása a 20. század első harmadának illemtudományával	13
Hajma Noémi: To Leave the Boat for the Sea. Attitudes Toward Euthanasia, the Good Death, and Toward Suicide, the Invited Death	43
Ignác Barbara: Menekülés vagy gyermekuralom? Az iskola mint tér és intézmény a <i>Fekete pont</i> (2024) és <i>A tanári szoba</i> (2023) című filmekben	77
Kis Janka: Aki nem dolgozik, ne is egyék? Kutatás a reprodukzív munka szociális reprezentációjáról	103
Papp Sára: Összefüggések a mobbing, iskolai bullying, lelki egészség és megküzdési stratégiák között	139
Vég Dorina Mirtill: Sugar and spice and everything nice? Az érzelmszabályozás, a kognitív újrakeretezés és az autentikusság kérdései	173
Rezümék	193
A Kerényi Károly Szakkollégium tagjai a 2024/2025-ös tanévben	203
A Kerényi Károly Szakkollégium mentorai a 2024/2025-ös tanévben	204

IGNÁCZ BARBARA

Menekülés vagy gyermekuralom?

Az iskola mint tér és intézmény a *Fekete pont* (2024)
és *A tanári szoba* (2023) című filmekben*

Bevezetés

Az évek óta húzóódó tüntetések a magyar oktatási rendszer átstrukturálásáért, hozzáférhetőségéért, valamint az iskolai dolgozók béremeléséért egy új irányt jelöltek ki a magyar független filmek közt: a készítők egyre több alkotás helyszínéül választják az iskolát, amely által a magyar kormány oktatáspolitikáját illetik kritikával. Ezen filmekhez – mint például a *Magyarázat mindenre* (2023) vagy az *Elfogy a levegő* (2023) – csatlakozott Szimler Bálint 2024-es *Fekete pont* című alkotása is, amely elsöprő sikert aratott a magyar mozikban. Összehasonlító tanulmányomhoz egy Magyarországon kevésbé ismert, cselekményében azonban a *Fekete pontot* idéző német filmet választottam, İlker Çatak *A tanári szobáját*.

A *Fekete pont* főszereplője Palkó és Juci néni, új jövevények a budapesti általános iskolában: Juci néni kezdő tanár, Palkó pedig Németországban töltött első négy iskolás éve után hazaköltözik Magyarországra. Mindkét szereplő idegen az új környezetben, a beilleszkedésük pedig sosem valósul meg: Palkó hiányolja régi otthonát és szenved a testnevelő, Ákos szigorától, míg Juci öszszeroskad a felé érkező elvárásoktól, morális kihívásoktól. A film

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: IGNÁCZ Barbara: „Menekülés vagy gyermekuralom? Az iskola mint tér és intézmény a *Fekete pont* és *A tanári szoba* című filmekben”, *új szem* 3, 1. sz. (2025): 32–44.

e beilleszkedés lehetetlenségén keresztül mutatja be, s fogalmazza meg kritikáját a kortárs magyar oktatási rendszerrel, oktatáspolitikával szemben.

A *tanári szobának* hasonlóan két főszereplője van: a szintén ötödikes Oskar és a viszonylag friss pedagógus, Carla. Ebben a filmben is morális útvesztőbe kerülnek a karakterek, ugyanis az iskolában több lopás is történt, az azonban nem derült ki, hogy ki követte el őket. A pedagógusok gondolkodás nélkül a diákok között keresik a tettest, míg Carla egy illegálisan elkészített videófelvétel segítségével az iskola egyik titkárnőjét, Oskar édesanyját gyanúsítja. A *tanári szoba* tehát a lopás felderítésével párhuzamosan szintén társadalomkritikai látkép ábrázolását tűzi ki célul, és hangsúlyt fektet a németországi oktatási rendszerben gyökerező etnikai feszültségekre is.

A cselekményben feltűnő hasonlóságokon túl azért lehet tanulságos a két film összehasonlítása, mert a *Fekete pont* kiindulópontja alapvetően összevetésért kiált: Palkó eddigi iskolás éveit Németországban töltötte, a film pedig épp a Magyarországra való megérkezésükkel kezdődik. Ahogyan a repülőjük leszáll, Palkó és anyukája, a Németországban tanult civilizált polgári viselkedéskultúra jegyében nyugodtan a helyén marad, a fiú pedig csodálkozva mosolyogja meg a magyar utasokat, akik türelmetlenkedve várják az ajtók nyitódását. A film tehát már az első mozzanatokban felsőbbrendűséget sugall, ami akaratlanul is összekapcsolódik Palkó németországi, elsődleges szocializációs közegével – az általános iskolában már sikerült elsajátítania a középosztálybeli habitust,¹ amelyet a film megerősít, helyesel. A cselekmény visszatérő eleme, hogy Palkó hiányolja Németországot: az iskolát, a tanárait, a barátait. Ez persze természetes folyamat; az viszont lényeges eleme a cselekménynek, hogy Palkó viselkedésével többször megkérdőjelezi a magyar oktatás bevett gyakorlatait, hiszen azok ismeretlenek számára. A *Fekete pont* azonban nemcsak megkérdőjelez,

¹ MÉSZÁROS György, „Jók leszünk!” – *Hogyan formál társadalmi lénnyé az iskola?*, (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2024), 187–192.

hanem elő is ír: nyugatkövető² minta rajzolódik ki, amiben a „megengedő” német oktatási rendszer felértékelődik. Ezen felfe-tés alapján is kíváncsi lehet tehát összevetni a két filmet.

Összehasonlító tanulmányom elméleti keretének fontos ré-szét alkotja a kritikai pedagógia, amely háttér alapvetően kijelöli elemzésem célját: habár a filmek elsődleges célkitűzése inkább aktuálpolitikai mezőben érvényesül, érdemes lehet azok terét, azaz az iskola általánosabb, ettől elvonatkoztatható megjele-nítését vizsgálni. Milyen módon gondolkozik a *Fekete pont* és *A tanári szoba* az iskola intézményéről és a kortárs oktatásról? Tanulmányomban ezeket a kérdéseket igyekszem körüljárni.

A jelen

Kiindulási pontunk távolinak tűnhet, ugyanis elsőként a két film időbeliséghez való viszonyát fogom tárgyalni. Mind a *Fekete pont*, mind *A tanári szoba* a jelenben, azaz a 2020-as években játszódik, így a kortárs oktatási rendszerről is kívánnak megfogal-mazni állításokat: a jelen ábrázolásában és elbeszélésében azon-ban radikális különbséget mutatnak. Míg *A tanári szoba* jelene egészen autentikusnak hat, a *Fekete pont*nál az autentikusság ér-zetét kevésbé jelenhez-kötöttsége, mintsem az előidézett nosztal-gia érzése adja.

A *Fekete pont* atmoszféráját áthatja a nosztalgia: a linóleum padló és az ehetetlen étel a menzán, a szemcsés, dobozos tévé a tantermek szekrényében, valamint a síró és elájuló gyerekek az évnnyitó ünnepségen. Hasonlóan nosztalgikus hatást kelt a film képi minősége is: a *Fekete pont*ot 16 mm-es filmre forgatták,³ így

² MÉSZÁROS, „Jók leszünk!”... 128.

³ VASZKÓ Iván, *Könnyű szem előtt téveszteni, hogy a pénz van értem, és nem fordítva (Interjú Rév Marcell-lel)*, Forbes, 2025. URL: <https://forbes.hu/napi-cimlap/rev-marcell-operator-euforia-fekete-pont-szimler-balint-interju/>. Hozzáférés: 2025. 03. 15.

a képek meleg tónusú, régi hatású, szemcsés világot tükröznek. A film befogadása során nem mindig lehet biztos abban a néző, hogy a cselekmény mikor is játszódik: a képi világ a 70-es, 80-as éveket idézi, a tankerületek említése azonban visszaránt a jelenbe. Miért van azonban szüksége egy olyan filmnek ezekre az eszközökre, amely központi témájaként a *kortárs* magyarországi oktatás helyzetét jelöli meg? Miért törekszik arra Szimler, hogy a filmje színhelyét „kortalanná” formálja, amennyiben cselekménye szorosan a jelenhez kötődik?

Egyrészt Szimler múltat idéző gesztusait a kortárs magyar oktatási rendszer kritikájaként is értelmezhetjük, mely szerint mind az iskola mint tér, mind pedagógiai módszereink, hozzáállásunk a létező szocializmus óta nem estek át radikális változásokon, sőt konzerválódtak. Másrészt Szimler ábrázolásmódja értékelhető „elterelő” mozzanatként is: a nosztalgia kellemes érzete könnyen megakadályozhatja a kritikai távolságtartást elősegítő nézői pozíció kialakítását. A filmben feltűnő múltnak ható jelen és annak már említett elemei olyan kulturális sztereotípiák,⁴ amelyek alapvetően meghatározzák a múlt tipikus elbeszéléseit. S habár itt valóban a jelenről van szó, ezen elemek mégis rákapcsolódnak a múltba vágyakozás érzésére, kielégítik azt.⁵ Azáltal, hogy a múlt és a jelen kulturális sztereotípiák mentén kereteződik, elkerülhetetlenné válik, hogy az iskola reprezentációja maga is efféle kulturális sztereotípiákon alapuljon.

Fredric Jameson *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című kötete egészen Lukács György *A történelmi regény* című munkájához vezet vissza, amelyben Lukács megállapítja, hogy a polgári kultúra számára a történelem és a múlt reprezentációi (amelyek maguk is a polgári társadalom képződményei) elérhetetlenné, s hamissá váltak: a múlt emberének

⁴ GRAINGE, Paul, „Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling”, *Journal of American and Comparative Cultures* 23, 1. sz. (2000): 27–34, 29.

⁵ Uo., 27–29.

érzelmi világa és problémái már megközelíthetetlenek, korának polgári történelmi regényében pedig a mindenkori jelen emberének mentalitása csillan meg, korhoz hű díszletben és jelmezben.⁶ Jameson Lukácsot követve azt állítja, hogy a történelmi tudat a posztmodernben hasonló módon halványodik el:⁷ a posztmodernben nemcsak a történelmi tudat mint konstrukció kérdőjeleződik meg, hanem „abban sem vagyunk biztosak, hogy léteznek még olyan koherens dolgok, mint a ’kor’ vagy a *zeitgeist* [...]”.⁸ Amikor Jameson specifikusan a posztmodern filmről gondolkodik, azt mondja, hogy ezeket az alkotásokat áthatják az önazonosításra tett kísérletek – tehát a jelennek valamiféle történelmi kor-ként való azonosítása –, amelyek általában kudarcba fulladnak, s csak a „múlt különféle sztereotípiáit különféle kombinációkban állít[ják] elő”.⁹

Így használhat a jelen filmkészítője olyan kulturális sztereotípiákat, amelyek a múlthoz kötődnek, s nem a jelenhez – a jelen kulturális sztereotípiái, mint például az állandó telefonhasználat az iskolákban, a *Fekete pont*ban mindig gondosan a film keretein kívül maradnak. A *tanári szobában* a jelen technológiai környezete a film szerves részévé válik: a Carla által készített videófelvétel sorsdöntő fontosságú a cselekményben, ahogyan aztán a laptop

⁶ LUKÁCS, György, *Probleme des Realismus III – Der historische Roman*, (Berlin: Luchterhand, 1963), 242.

⁷ JAMESON, Fredric, *A posztmodern avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. DUDIK Annamária Éva (Budapest: Noran Libro, 2010), 9.

⁸ Uo., 11.

⁹ Uo., 304. A történelmi idő felszámolódásának és az erre reflektáló kortárs filmes törekvések kérdéséhez lásd még ANDRÁS Csaba, *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája*, (Budapest: Napvilág kiadó, 2025) című kötetének „Visszatérés a történelembe” című 4. fejezetét (207–250). Ezen túl lásd még CSÖNGE Tamás: „Amikor a „legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (I.) – A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben” (*új szem* 2, 1. sz. (2024): 43–53.) és „Amikor a „legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (II.) – A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben” (*új szem* 2, 2. sz. (2024): 1–14.) című esszéit.

– amellyel készítette – is fontos szerepet kap, hiszen később ugyanezzel az eszközzel támad rá Oskar.

A *Fekete pont* időnélkülisége, mégis határozott helyhez kötöttsége afelé mutat, hogy a film a valóság sztereotípiákon alapuló elbeszélésén keresztül próbál olyan aktuálpolitikai diskurzushoz kapcsolódni, amelynek tényszerűségeit ignorálni látszik. Ellentmondásos, hogy Szimler filmje aktívan akar a kortárs magyar oktatásról és annak problémáiról gondolkodni, de a cselekményt historikus környezetbe helyezi, eltávolodva attól az iskolaképtől, amelyet kritizálni akar. A film tehát úgy kíván állításokat tenni az Orbán-kormány oktatáspolitikájáról, hogy nem egy Orbán-kormány alatt működő iskolát mutat be. Itt természetesen nem a klasszikus realista stílus jegyeit hiányolom a *Fekete pont*ból: ahogyan azt Borbély András találóan leírja a *Mindenki* című film kapcsán, egy klasszikus realista film célja nem minden részletnek a valósághoz való igazítása, „[h]anem [...] [a film maga kell, hogy] a társadalmi valóság *szimbóluma* [legyen], ami azt jelenti, hogy nem a valóság egyes részletei tekintetében próbál hű lenni hozzá, hanem annak egészét, alapmozgását ragadja meg és sűriti bele egy szimbolikus esetben, történetbe, képbe.”¹⁰ A *Fekete pont* viszont a már fentebb kifejtett nosztalgiafilm-szerű ábrázolása miatt nem tud efféle szimbolikus történetként a társadalmi valósághoz kapcsolódni.

A *tanári szoba* jelenhez kötöttsége sokkal inkább diskurzusindító. Ma már az iskolák alapvető része a képernyő jelenléte¹¹ – nemléte is meghatározza az iskolai mindennapokat, ha a nem is olyan régen bevezetett rendeletre gondolunk, amely szigorúan szabályozza az okoseszközök iskolában való használatát.¹²

¹⁰ BORBÉLY András, *Angyalok márpedig léteznek!* (Deák Kristóf: *Mindenki*), új szem, 2017. URL: <https://ujszem.org/2017/03/05/angyalok-marpedig-leteznek1/>. Hozzáférés: 2025. 03. 15.

¹¹ TÓTH Tamás Május, „Szembe.szeg – Proletár pedagógiai szemszögek”, *új szem* 2, 2. sz. (2024): 54–70, 57.

¹² CZABÁN Samu, *Négy év, hogy miért kell korlátozni az okostelefon-használatot*, MÉRCE, 2024. URL: <https://merce.hu/2024/09/24/negy-erv-hogy-miert-kell-korlatozni-az-okostelefon-hasznalatot/>. Hozzáférés: 2025. 03. 15.

Azáltal, hogy Çatak a történet kulcsfontosságú tárgyává teszi a technológiát, azaz a képernyő jelenlétét, nemcsak a megfigyelési kapitalizmus iskolába való betörését tárgyalja, hanem rámutat arra is, hogy a digitalizáció milyen radikális módon formálja át az oktatást.¹³ Az oktatás digitalizációja és a technológiai fejlődés a liberális diskurzusban a jövő szinonimájaként kereteződik: e folyamatokra a társadalomnak nincsen hatása, hiszen ahogyan a jövő mint idő, úgy a technológiai fejlődés mint jövő sem elkerülhető. Azáltal tehát, hogy az ember a technológiai fejlődést olyan formában beszéli el, hogy saját magát megfosztja ágenciájától, a cselekvői felelősség alól is kivonja magát. Çatak még képes részben túlmutatni ezen a logikán, és tematizálni a digitalizáció egyes problémáit, attól azonban már inkább távol marad, hogy ezt a paradigmát valóban megkérdőjelezze.

A felvétel elkészülése *A tanári szobában* végletekig mérgesíti a feszült iskolai hangulatot, és ráerősít a már amúgy is nyilvánvaló határvonalakra: a tanári szoba a diákok számára beláthatatlan, hozzáférhetetlen terület; de ugyanez igaz valamennyire a titkárnőkre is, akiknek az irodája bár a tanári szoba mellé kerül, mégis elválasztja őket a kollégáktól egy üvegfal. Továbbá azt sem szabad elfelejteni, hogy Carla a technológiát személyesen is az elkülönülés eszközeként használja: a tanáriban videochatel, s csak akkor hagyja abba a lappal való foglalatosságot, ha nagyon muszáj. Kivonja magát a közösségből, a technológia pedig kézenfekvő eszközként szolgál ehhez. Nem elhanyagolható, hogy Carla viselkedése nem véletlen vagy személyes, hanem egészen tipikus: pedagógiai céljai individuális célok, amelyeket egyedül is szeretne megvalósítani – így dönt amellet, hogy megpróbálja különféle eszközökkel elzárni magát kollégáitól. Habár nem a technológia eszközével, de hasonló módon zárja ki magát a közösségből Juci is. Ahogyan arra később igyekszem rámutatni, a két tanárnő individualista hozzáállása igen hasonló, a két film ezzel kapcsolatos konzekvenciái azonban különbözőek.

¹³ CZABÁN, *Négy érv...*

A jelen megközelítése tehát alapvetően meghatározza, hogy a két film milyen módokon tud beszélni pedagógiáról és nevelésről: míg *A tanári szoba* a legfontosabb hatalmi-strukturális normák megkérdőjelezése mellett egészen aktuális neveléstudományi és társadalmi problémákat is felvet, addig a *Fekete pont* elmosódottabb, közérzetszerű megközelítésig jut el. Habár Szimler a nosztalgiát eszközként használja az aktuálpolitikai problémák megközelítéséhez, valójában csak eltávolítja azokat.

A tér

A *Fekete pont* már a kezdőjelenétével iskolai szemlélődésre hívja a befogadót: hangos, tomboló zenei aláfestéssel mutat vágóképeket az üres intézményről, körbejárva a teret, amely otthont ad a cselekménynek. Az iskola nyugodtnak tűnik emberek nélkül, de hamarosan feltűnik az újra és újra ablaknak koppanó légy, amely szabadulni szeretne: ez nemcsak azért fontos motívum, mert jelölője a főszereplők érzéseinek az intézménnyel kapcsolatban, hanem azért is, mert előrebocsátja, ahogyan a *Fekete pont* az iskoláról gondolkodik.

A kiszabadulás lehetetlensége és a folytonos menekülni akarás egyértelműen az iskola börtönszerűségére utal: a gyerekek fekete pontokat gyűjtenek (piros pontokat kevésbé), a késésért egymást felírják egy füzetbe, és az sem mindegy, hogy ki melyik ajtón lép be reggel az épületbe. A *Fekete pont* tehát hatásosan reflektál azokra az elnyomó gyakorlatokra, amelyekre az iskola intézménye épül(t).¹⁴

A *Fekete pont* iskolájának épülete a szemlélődő képsorok között a magas panelházak ölelésében szigetszerű hatást kelt: egy apró tisztás a rengetegben, egy védeni való kincs, amely elszigeteltségében tudja tisztaságát megőrizni. Sajnos azonban az épület nem maradhat „tisztá”, főként azután, hogy emberek kezdik el megtölteni:

¹⁴ TÓTH Tamás Május, *Osztály, vigyázz! – 2. rész*, Tett, 2022. URL: <https://tett.merce.hu/2022/09/03/osztaly-vigyazz-2-resz/>. Hozzáférés: 2025. 03. 15.

a *Fekete pont* több eszközzel igyekszik a film során tematizálni ahogy aktuálpolitikai problémák, vélemények behatolnak az iskola terebe, s aktívan mérgezik azt – így a szigetből valóban börtön válik. Nem véletlenül felháborító a kiesett ablak esete vagy éppen az, hogy kirúgják a civil szervezeti tagot, Kornél bácsit – a film olvasatában jogtalan erők hatolnak be az iskola területére, amelyek megakadályozzák annak ideális működését. Így lehetséges, hogy bár az iskolának idilli helynek kellene lennie – messze és elzárva a társadalomtól –, mégis mindenki menekülni próbál onnan.

Szimler kritikája tehát az iskola büntetési apparátusként¹⁵ való működéséről találó – ellentétben azonban Tóth Tamás Május Foucault nyomán megfogalmazott megállapításaival –, ezen mechanizmus kiindulási pontjaként nem a korai kapitalista törekvéseket, hanem a kortárs fennálló politikai rezsimit határozza meg. Úgy tűnik, mintha a rendező azt sugallná, hogy az iskola ezen évszázadok óta jelenlévő működési mechanizmusa¹⁶ az elmúlt tizenöt év eredménye volna. Ezt a jogtalanul behatoló aktust jelképezi a filmben bemutatott színdarab is, a *Numantia ostroma*, amelyben a spanyolok hazájukat igyekeznek védelmezni a rómaiaktól, lelkes katonaként ábrázolva az iskola szent intézményét védő gyerekeket – hiszen kik is lehetnének a legmeggyőzőbb agitátorai az iskola tisztaságának és eszmeiségének, mint az *aranyos gyerekek*, akiknek a film elbeszélése alapján eddig szinte kizárólag negatív tapasztalataik lehettek az intézményben. Ellentmondásos továbbá, hogy – a színdarabban ábrázolt spanyolokkal ellentétben – a film szereplői közül senki sem ajánlkozik fel az iskola eszmei értékeit védelmezni. S ahogyan a *Numantia ostroma* is megelégedi: vállalkozásuk lehetetlen, pusztán morális értelemben nemes tett – ismét felmentve főszereplőinket a cselekvés terhe alól.

Elgondolkodtató tehát, hogy az iskolának az imént említett szigetszerű működést kellene megvalósítania, azaz hermetikusan elzárnia magát a külvilágtól és a tanítás tárgyát elvonatkoztatni

¹⁵ TÓTH, *Osztály, vigyázz!* – 2. rész.

¹⁶ Uo.

mindentől, ami nem a tanítás helyszínéhez köthető. Valóban nem kívánatos, ha a pártpolitika határozza meg az oktatás formáját és menetét, a pedagógia azonban sosem lehet felszabadító, ha nem tágabb szociális, társadalmi és politikai kontextusra reflektál, s mindenáron „ideológiamentes” igyekszik lenni.¹⁷ Az iskola ilyen értelemben sosem lehet zárt, vagy ha akként is próbál működni, s jelképesen „magára zárja ajtaját” légüres teret kialakítva, úgy viszont az intézmény egyik legelemibb célját, a társadalomba való beilleszkedés lehetőségét és az arra való reflexió képességét tagadná meg a diákjaitól.

A *tanári szobában* hasonló, az iskolát bejáró képsorokat figyelhetünk meg, csak éppen a film végén: ezekben a jelenetekben felhangzó klasszikus zene hangja keretes szerkezetet alkot a film egyik kezdőjelenetével, amelyben Carla kiáll osztálya elé, mint egy karmester emeli fel kezeit a gyerekek előtt, a háttérben pedig egy zenekar játék előtti hangolása csendül fel – megidézve a már említett *Mindenki* című rövidfilm Erika nénijét. A történet elején Carla látszólag, a hangolás ideje alatt, még kezében tartja a gyerekek, a tér és a saját maga feletti uralmat, a történet végére azonban ez a hamis kontrollérzet megszűnik: felbomlik a tér, hiszen Oskar kilép belőle, annak ellenére, hogy Carla ezt nem akarja; amikor pedig azt szeretné, hogy engedelmessé legyen a fegyelmi bizottság döntésének és ne jöjjön iskolába, a fiú marad. Ahogy az igazgatónő is megfogalmazza a film során: „A fiú pontosan tudja, mi a helyzet. Meg tudja ítélni. Mi vagyunk összezavarodva.” S mintha a legutolsó képsorok is azt üzennék, hogy életbe lépett a gyermekuralom: a hangos zenei kíséret mellett két rendőr cipeli a vállán Oskart, mintha csak éppen királyként ünnepelnék a fiút. Habár erővel el is viszik őt, továbbra is egyértelmű marad; az iskolában uralkodó ideológia ellehetetlenítési próbálkozásai ellenére sem tudja őt legyőzni. Azzal,

¹⁷ FREIRE, Paulo, *Az elnyomottak pedagógiája*, ford. LUKÁCS Laura (Budapest: Open Books, 2024), 89. A magát ideológiamentesnek valló oktatásról lásd még BORBÉLY András, „Ideológia” (*új szem* 2024.) című szövegét.

hogy az iskola terének uralmát a történet végén nem szokványos módon egy gyermek veszi át, Çatak éles felhívással fejezi be filmjét: radikális átstrukturálást javasol.

Nem véletlen, hogy az alkotás *A tanári szoba* címet kapta, hiszen ennek a központi, irányító magnak, helyszínnek a szerepe kérdőjeleződik meg a film során: Çatak tehát ismét megbontja a teret, amely elbeszélése szerint erősen tagolt, hierarchikus. A szereplők nem egy konkrét rezsim vagy párt politikájától szenvednek, hanem attól, ahogyan automatizáltan utánozzák az iskolában azokat a hatalmi mintákat és gyakorlatokat, amelyek áthatják a mindennapjainkat.¹⁸ Ahogy Michel Foucault mellett Antonio Gramsci is megnevezi: „[m]inden »hegemónia« jellegű viszony szükségképpen pedagógiai viszony.”¹⁹ Ezen keresztül értelmezhető a gyerekek megfélemlítő, vallatásszerű kikérdezése a film elején, vagy akár az iskolától való elzárás gyakorlata is.

A tanári szoba valójában csak látszólagosan beszél olyan, az iskolába kívülről betolakodó feszültségekről, amelyek nem lennének odavalók: sokkal jobban foglalkoztatják azok a belső strukturális-hatalmi feszültségek, amelyek értelmében az iskola sosem lehet egy közösség vagy közösségek közös fejlődésének helye. S habár töretlenül pozitív olvasata a tanár szerepéről kissé naivnak is tűnik, Paulo Freire, brazil pedagógus és filozófus is utal rá, hogy a pedagógiai folyamat mindig kétirányú: tanár és diák egyaránt megismer, tanul, dialógusba kerül egymással.²⁰

A szeretet

A tanítást-tanulást és a pedagógus-diák kapcsolatot manapság nem ritka pátoszos jelzőkkel bemutatni: pedagógusnak lenni első-

¹⁸ FOUCAULT, Michel, *Analytik der Macht*, (Berlin: Suhrkamp, 1987), 240–264.

¹⁹ GRAMSCI, Antonio, „Válaszút a pedagógiában”, *Fordulat* 1, 28. sz. (2021) [1979]: 246–266, 247.

²⁰ FREIRE, *Az elnyomottak pedagógiája*, 110–114.

sorban mindig hivatás és csak másodsorban munka, a gyermekek iránt érzett végtelen szeretet pedig alapfeltétele annak, hogy valakit jó tanárként ismerjenek el. Tanárnak lenni már rég túlmutat az ismeretátadáson, s több a Nemzeti Alaptanterv kulcskompetenciáinál is, hiszen a neoliberális oktatási rendszer a gyermekeket érintő minden probléma megoldását a tanárookra hárítja, a gyerekek mindennapi érzelmi kihívásainak kezelésétől egészen a társadalomba való beilleszkedésükig, szocializációjukig.²¹ A pótszülőként való fellépés, az önfeláldozó munka és az önmaguk folyamatos vegzáló önminősítése, méricskélése az elvárt attitűd a tanároktól – ezen logikát követő tanárokat fogjuk „született pedagógusnak” nevezni, holott érzelmi bevonódásukat impliciten és expliciten számonkérjük rajtuk.²² Ezekben a gyakorlatokban a liberális identitáspolitika moralizáló jellemét fedezhetjük fel, hiszen az elvárások internalizálása által a tanárság mint hivatás maga is egy identitásformává vált.

Ahogy azt Bagi Zsolt találóan összefoglalja, az identitáspolitika megnevezésével ellentétben kevésbé politikai, mintsem etikai alapú.²³ Így társítja Bagi az identitáspolitikához a moralizáló jelzőt, hiszen az „előre adott, abszolút, azaz a kontextustól független morális »értékhez« való viszonya alapján ítél meg egy cselekedetet vagy álláspontot.”²⁴ Hiányzik belőle a tényeken túlmutató önreflexió, amely lehetővé tenné az érzelmi érvelés lehántását az alapvetően nem etikai diskurzusokról. Mark Fisher például így fogalmazza meg az identitáspolitika célját: „[A] moralizáló baloldal arra specializálódik, hogy az emberek rosszul érezzék magukat, és nem elégszik meg addig, míg büntudattal

²¹ FISHER, Mark, *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?*, ford. TILLMANN Ármán és ZEMLÉNYI-KOVÁCS Barnabás (Budapest: Napvilág, 2020), 50.

²² Uo., 67.

²³ BAGI Zsolt, *Emancipáció vagy identitáspolitika*, Litera, 2025. URL: <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/bagi-zsolt-emancipacio-vagy-identitaspolitika.html>. Hozzáférés: 2025. 03. 21.

²⁴ Uo.

és önutálattal fejet nem hajtanak.”²⁵ Ez kifejezetten fontos eleme a liberális-moralizáló attitűdnek, ugyanis erősen rákapcsolódik a tanárság már említett pátoszos elbeszéléséhez. Többek között ezért érzi az ismert magyar pedagógus, Balatoni József, hogy pályaelhagyása magyarázatra szorul, és biztosítania kell környezetét arról, hogy még mindig szereti a gyerekeket, valamint emlékeztetnie kell olvasóit, hogy gyermekkorában is a tanítás volt az álma.²⁶ A cikknek meg kell születnie, hiszen a kormányra és a gyerekek iránt érzett szeretetére hivatkozva csökkentenie kell azt a kognitív disszonanciát, amelyet pályaelhagyása okoz a médiában felvállalt szerepével párhuzamosan. Ezt annak érdekében kell tennie, hogy ne számolja fel az a moralizáló diskurzus, amelynek ezidáig tevékeny építője volt.

Hasonlóan félrevezető lehet Paulo Freire szeretet-fogalma is, amely szintén egy liberális-moralizáló irányba mutat: habár Freire itt elsősorban elvtársi szeretetről²⁷ beszél, a szó maga túlságosan rácsatlakozik a már említett liberális diskurzusra a kortárs kontextusban. A szeretettel tanítás és a szeretettel odafordulás feltetelez egy nem tanulható, velünk született képességet: csak az lehet igazi pedagógus, aki jól szeret. A szeretet ezen értelmezése bontakozik ki a *Fekete pont*ban is. A film karaktereinek alapvető és talán legmeghatározóbb tulajdonsága azok szerethetősége és a szeretethez való viszonyuk. A szeretetre való képesség a filmben morális értelemben magasabb pozícióba helyez egyes szereplőket: a két főszereplő, Juci néni és Palkó látszólag szerető gondoskodással fordulnak környezetükhöz, jámboran tűrve az őket körülvevők – elsősorban tanárok – gonosznak, áskálódónak

²⁵ FISHER, Mark, *Kilépes a vámpírkastélyból*, ford. ANDRÁS Csaba, új szem, 2018. URL: <https://ujszem.org/2018/05/04/mark-fisher-kilepes-a-vampirkastelybol/>. Hozzáférés: 2025. 03. 21.

²⁶ BALATONI József, *A lelkem egy darabja örökre veletek marad – Jócó bácsi abbahagyja a tanítást*, WMN, 2023. URL: <https://wmn.hu/ugy/60462-balatoni-jozsef-a-lelkem-egy-darabja-orokre-veletek-marad--joco-bacsi-abbahagyja-a-tanitast>. Hozzáférés: 2025. 03. 21.

²⁷ FREIRE, *Az elnyomottak pedagógiája*, 105–106.

ható megmozdulásait. Közelebbről megvizsgálva Juci néni és Palkó szeretete azonban mégsem feltétlen, sőt egészen kizárólagos: csak olyanok felé tudnak valódi gyöngédséget mutatni, akik sosem lépnek fel velük egyenrangú, az ő etikai-politikai hitvallásukat megkérdőjelező felekként – így lesznek a gyerekek Juci néni mentsvára (még akkor is, ha sokszor pedagógiai kihívás velük foglalkozni), s így értelmezhetjük Palkó különös törődését a macska felé, akinek odaadja az ebédjét. Ebben a fajta nyitott odafordulásban már nem részesülnek mások, a tanárkollégák és a portás sem. Mintha a film azt sugallná, hogy ők nem érdemelték ki ezt a hozzáállást, nem érdemlik meg a főszereplők szeretetét.

A film perspektíváján keresztül, annak a moralizáló értelmezése szerint, Juci néni jó pedagógus – hiszen jó ember. Oktatásszervezési bravúrra azonban azon az igen gyakori és mindennapos gyakorlaton kívül nem kerül sor, amikor egy nem a tankönyvben szereplő verset hoz be irodalomórára. Juci néni pedagógiai tehetőségét érzelmi fennakadásaiából kellene felismernie a befogadónak: a tanárnőt felháborítja a testnevelő tanár, Ákos viselkedése és nem helyesli a magyarországi oktatáspolitikát sem. Karaktere azonban megoldásokat még csak individuális szinten sem kínál: amikor morális szinten felülkerekedhetne elnyomóin, akkor is csak megáll, visszakozik, csendben marad.²⁸

Felszínesen vizsgálva úgy tűnhet, hogy Juci néni lelkes képviselője a Freire által hirdetett problémafelvető pedagógiának.²⁹ Magyaróráján megbontja a terem megszokott rendjét, egy körbe ül a gyerekekkel, és türelmesen hallgatja a diákok bekiabált, benyomásokra épülő Petőfi-értelmezéseit. Megvalósul tehát az a fajta dialógus-alapú oktatás, amelyet Freire is kívánatosnak tart – ez azonban a *Fekete pont* világában sosem tud forradalmi lenni, hiszen eleve nem annak szánták.³⁰ Itt a film a dialógus-alapú

²⁸ BABOS Anna, *A tehetetlenség mozija*, új szem, 2024. URL: <https://ujszem.org/2024/11/09/a-tehetetlenség-mozija/>. Hozzáférés: 2025. 03. 15.

²⁹ FREIRE, *Az elnyomottak pedagógiája*, 91–92.

³⁰ Uo., 101–132.

nevelést eszközként használja a környezetében valami utópikusnak tűnő megcsillantására – ellenpont az Orbán-kormány oktatáspolitikájával szemben. Nem reflektált pedagógiai megfontolásról van tehát szó, hanem önmagát csak a magyarországi pártpolitikához viszonyítva definiálni tudó, pusztá aktuálpolitizáló kijelentés.

Más szinten sem valósul meg a dialógus: ahogyan Juci néni szeretetét, úgy a dialógus lehetőségét sem kapják meg tőle kollégái. Munkatársai néhány kivétellel egysíkúnak, szenvtelennek, gonosznak tűnnek a tanárnő perspektíváján keresztül. Így a nézőnek az lehet a benyomása, hogy Juci néni eleve kudarcként éli meg a velük való kommunikációt – még azelőtt, mielőtt az valóban elkezdődhetne. Későbbi próbálkozásai is kevésbé tűnnek őszintének: motyog vagy éppen végső elkeseredésében leborít mindent az asztaláról. A film elítéli Ákos és a többi kollégát, amiért nem próbálják megérteni Juci nénit; ő azonban ugyanebben a számonkérésben már nem részesül – a film morális rendszere szerint persze ez magától értetődő, hiszen Juci néni jó, Ákos pedig rossz. A jó embereknek pedig nem kötelességük párbeszédbe lépni a rosszakkal.

A karakterek interperszonális kapcsolatai alapján egyszerű szembenállás bontakozik ki: az Ákos által képviselt neokonzervatív politika,³¹ azaz az Orbán-kormány jelenlegi oktatáspolitikája és a Juci néni által képviselt liberális politika, a nyugatkövető és „egyenlősítő” oktatáspolitiká. A film egyértelműen Juci néni álláspontja mellett áll ki, azaz a liberális oktatáspolitikát képzei el ideálisként. Ahogyan azonban Mészáros György találóan rámutat, ha látszólagosan ellentétesnek is tűnik a két perspektíva, valójában egyik sem mellőzi azt a neoliberais oktatáspolitikát, amely sosem tud vagy akar a kapitalista termeléstől független lenni. Így mindkettő megközelítés tovább erősíti a már fennálló osztályviszonyokat, minél inkább ellehetetlenítve bárminemű

³¹ A magyar oktatás neokonzervatív fordulatához lásd MÉSZÁROS György, „A közoktatás válsága? Problémák és reformkísérletek kritikai szemmel”, *Replika* 83, 2. sz. (2013): 77–90, 88–90.

mobilitást.³² Hiába a jelenlegi kormány elmarasztalása, a film által alig felmutatott „nyugati alternatíva” sem bizonyul távolabbra mutatónak: a jóléti államok – engedve a kapitalista szorításnak, miszerint a reprodukív költségeket minimálisra kell csökkenteni – az oktatás erőforrásait maguk is csökkentik, magántulajdonba szervezik.³³ Azt az alapvető tézist tehát nem kérdőjelezi meg a film, miszerint az oktatás a kapitalizmus termelésébe való integrálásának folyamatát jelenti; sőt, inkább azt hiányolja, hogy nem elég jól teszi ezt meg³⁴ – gondoljunk például a mindig visszatérő felvetésre, miszerint az iskolában kellene tanítani a diákoknak azt, hogy hogyan kell adózniuk vagy szerepelniük egy állásinterjún.

A közösségképek

Kiemelendő mozzanat a két történet lezárása, hiszen ebben a tekintetben a filmek radikálisan különbözően kezelik az iskola tétét. A *Fekete pont*ban Juci néni – feltehetőleg végleg – maga mögött hagyja az iskolát. Miután kilép a kapun, kicsit elmosolyodik és valamennyire megkönnyebbül látszik. Számára a tér fojtogatója csak a meneküléssel bizonyult leküzdhetőnek; az iskolában felgyülemlett feszültségeket és konfliktusokat nem tudta feloldani, így változatlanul otthagyta azt. A tér elhagyásával természetesen felmenti magát a felelősség alól – találóan reflektálva a liberális közösségképre, melynek alapját kevésbé az összetartozás, mintsem a társadalmi elkülönülés jellemzi.³⁵ Mintha a film Juci néni karakterének menekülésével azt sugallná, hogy Juci néni a közösségből kilépve már nem felelős sem érte, sem az oktatásért vagy az abban vállalt szerepéért. Juci néni moralizáló számonkérése

³² MÉSZÁROS, „*Jók leszünk!...*”, 156.

³³ Uo., 153.

³⁴ Uo., 153.

³⁵ TÓTH Tamás Május, *[F]oszladó liberalizmus és pedagógia – fél.kör.* [F]ordítva, 2020. URL: https://orditva.blog.hu/2020/06/20/f_oszladozo_liberalizmus_es_pedagogia_fel_kor. Hozzáférés: 2025. 03. 15.

elmarad, hiszen a cselekmény nyomán világossá kell válnia a néző számára, hogy a tanárnőnek nem volt más választása.

A *tanári szobában* Carla történetszálának lezárása már kevésbé egyértelmű. Az utolsó jelenetekben a tanárnő Oskarral ül egy tanteremben, szemben egymással, Carlának pedig monokli van a szeme alatt a fiútól kapott ütés után. Már órák óta csendben vannak, amikor Oskar hirtelen előveszi a tanárnőtől kapott Rubik-kockát és gyorsan kirakja azt. A játék teljesítése szimbolikus: a tanítási folyamat véget ért. Ez egyszerre üdítő és elszomorító pillanat: üdítő, hiszen nemcsak bizonyosságot ad Carlának arról, hogy felismerte a fiú tehetségét, hanem arról is meggyőzi, hogy pedagógusként az ismeretátadás szintjén nem bukott el; ugyanakkor elszomorító is, hiszen jelképesen lezárja a közös történetüket, ugyanis Oskart ezután elviszik az iskolából. Carláról tehát feltételezhetjük, hogy az iskolában marad és a traumatikus év ellenére sem hagyja maga mögött az oktatást.

Félrevezető lenne azonban Carla és Juci karakterét morális alapokon összevetni: személyiségük az etikai ideológia³⁶ mentén történő vizsgálata visszavezetne a már korábban tárgyalt liberális mintákhoz, amelyet ez a tanulmány egy kritikai perspektívából kívánna vizsgálni. Juci néni nem lesz rossz ember attól, hogy elhagyja az iskolát: döntése pusztán szimbolikusan érzékelteti azt a megküzdési mechanizmust, amelyet a liberális politika ajánlani tud számára. Carla sem lesz morális minőségében jobb pedagógus attól, hogy marad; mégis hangsúlyozandó az az állásfoglalás, amit az iskolában maradása képvisel. A tanárnő, akármennyire is megterhelő volt számára a lopási ügyet övező procedura, nem hagyja maga mögött a közösséget, sőt, a sorozatos problémák után képes beismerni, amire eddig nemigen volt hajlandó: szüksége van kollégái segítségére, hiszen vannak olyan helyzetek, amelyekkel egyedül nem tud megbirkózni. Ahogyan Juci is, az őt érintő kihívásokról eddig nem beszélt, valódi feszültségét és

³⁶ A fogalomhoz lásd BADIOU, Alain, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, (London: Verso, 2001[1994]), különösen xiii és 4–18.

frusztráltságát – egy kísértetiesen hasonló jelenetben – ő is elsősorban csak a gyerekek előtt képes és hajlandó kifejezni. Liebenwerda és Dudek, akikkel Carla eddig szinte kivétel nélkül elutasító, barátságtalan volt, gondolkodás nélkül segítenek a nőnek, amikor segítséget kér – egy év után végre sikeresen megalakul közöttük a kollegiális szövetség, egy valódi *közösség*.

Érdemes még foglalkozni a két tanárnőn túl a főszereplő diákokkal is. Palkó történetszála korábban ér véget, mint Juci nénié: a fiú a történet végén felmászik az udvaron álló fára, ahonnan nem hajlandó lejönni. Ahogyan ezt észreveszik, az iskolából rengeteg diák és tanár sereglik a fa alá, Palkót szólítgatják, kérlelik, hogy másszon le. Palkó azonban ebből mit sem hall: amikor a kamera őt veszi a fa ágain ülve, a z sivaj azonnal megszűnik, és csak azt lehet már hallani, ahogyan a szél fújja a faleveleket. Palkó Juci nénihez hasonlóan szintén a menekülést választja – azáltal azonban, hogy még az iskola területén belül maradván történik meg az iskola jelképes elhagyása, a film jelzi, hogy Palkónak Juci nénitől eltérően nincs választása; maradnia kell. A fát a film utolsó képsoraiban kivágják, mintegy ellehetetlenítve Palkó számára az utolsó kilépési lehetőséget is. Carlával ellentétben, aki feltehetőleg szintén az iskolában marad a történetek után, Palkó nem mutatja jelét annak, hogy bármiféle közösségiséget érezne akár tanárai, akár társai iránt. Ő tehát – Juci nénihez hasonlóan – szintén nem talál közösséget magának.

A tanári szoba Oskarja azonban nem szeretne elmenni az iskolából, egyenesen rendőrökkel kell eltávolítani az épületből. A film végén így egészen szürreális képsorok bontakoznak ki: négy felnőtt tanár áll körbe egy ötödikes kisfiút és kérlelik, hogy menjen haza és ne jöjjön iskolába. Miért ragaszkodik Oskar ahhoz az intézményhez, amely az ő és édesanyja elbeszélése szerint meghurcolta a családját és reputációját?

Kuhnné (Oskar édesanyja) megvádolása a történet felszínén egy Carla által elkövetett támadás, amely Oskar csalódottságát okozza. Oskar azonban itt nem feltétlenül (csak) személyesen Carlában, a szeretett osztályfőnökében csalódik, hanem abban az

iskolarendszerben, amely lehetővé teszi, hogy gondosan kiírassák őt az oktatási intézményből. A film utolsó negyedében a fiú már nem szólal meg többé; mintha sejtené, hogy felszólalása a pedagógusok körében elértéktelenedik vagy önkényesen átfogalmazódik.

Tovább tárgyalandó még a filmekben a közösségről való gondolkodás, illetve azok a közösségképek, amelyeket ábrázolnak. Ehhez ismét visszaérkezünk a freire-i fogalmakhoz, ugyanis a film a főszereplőkön kívül szinte mindenkitől megtagadja a szeretetet vagy a dialógushoz való kapcsolódást, úgy az ő többé válásukat³⁷ (*ser mais*)³⁸ is elképzelhetetlenné teszi. A többé válás minden pedagógia folyamat alapja és legfontosabb célja: az a fajta kiteljesedés, egészsé válás, amely az ember (ön)felszabadításával jöhet létre. Ez a felszabadítás azonban nem történhet meg, amennyiben az elnyomottak nem ismerik fel magukat elnyomottakként; amíg nem ismerik fel, hogy „megfosztották őket emberi státuszuktól.”³⁹ A többé válást (*ser mais*) azonban jelentősen akadályozza az elnyomottak dehumanizációja, azaz egyes társadalmi csoportok hierarchikus berendezése, így pedig gazdasági és szociális helyzetük determinálása.⁴⁰ Tovább erősítheti ezt a meghatározottságot és dehumanizációt a különböző csoportok sztereotipikus ábrázolása, hiszen ezen ábrázolások sosem tudnak kizárólag leíró jellegűek lenni: aktívan alakítják valóságunkat – ebben az esetben újratermelik azokat a sztereotipikus képeket, amelyeket bizonyos emberekhez, közösségekhez kötünk. Ezért tartom kifejezetten fontosnak, hogy a filmek társadalomképével is foglalkozzunk.

A *Fekete pont* közössége a mindenkori magyar középosztály: őket helyezi a film a középpontba, míg más társadalmi osztályok a film peremére kerülnek. A portás, a konyhásnénik, azaz a munkásosztály képviselői személyiség, néhol arc nélküli, esetenként

³⁷ FREIRE, *Az elnyomottak pedagógiája*, 33.

³⁸ Ahogyan *Az elnyomottak pedagógiája* című kötet fordítója és lektora, úgy ez a tanulmány is használja a magyar fordítás mellett Freire eredeti fogalmainak nevét a félreértések elkerülésének céljából.

³⁹ Uo., 70.

⁴⁰ Uo., 31–32.

goromba karakterek: ahogyan azt Babos Anna találóan kiemeli kritikájában, a munkásosztályról készített vágóképek párhuzamosan jelennek meg az iskola terét bemutató képekkel – azaz a helyszín részeként mutatja be őket a film.

A munkásosztály díszletként, nosztalgiaidéző hangulatelemként való detektálása⁴¹ tehát kiváló meglátás Babos részéről, a cigányság hiányolása a cselekményből azonban kevésbé állja meg a helyét. Habár a kritika írója valószínűleg ráérezett arra, hogy a készítők ösztönszerű döntése volt a cigány diákok vagy iskolai alkalmazottak „kifejejtése”, ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ez a hiány diszkriminatív vagy ignoráns volna.

Mészáros György összehasonlító kritikai etnográfijában, a *Hogyan formál társadalmi lényé az iskola?* című kötetben két-
tő, egymástól szinte radikálisan különböző iskolát hasonlít össze. Leírása szerint a *fancy iskolában*,⁴² a Petőfiben, alig van 2-3 cigány diák. Nem újdonság, hogy a hazai iskolák élen járnak a korai szelekcióban:⁴³ ez természetesen nemcsak szegregált *gettóiskolákhoz*,⁴⁴ hanem szegregált *fancy iskolákhoz* is vezet. Az tehát, hogy bizonyos iskolákban alig vagy egyáltalán nem találkozzunk cigány gyerekekkel, nemhogy nem realisztikus, hanem sajnos egészen természetes.

⁴¹ BABOS, *A tehetetlenség mozija*.

⁴² A *fancy iskolák* Mészáros György megfogalmazása alapján rendelkeznek „laborokkal, a kiváló tanulók képeivel a folyosókon, szép tantermekkel. Letisztult terek, pozitív, nyüzsgő, de alapvetően fegyelmezett iskolai hangulat [jellemzi]. A diákok jól öltözöttek, a testük, a megnyilvánulásaik, szóhasználatuk olyan, amit sokan átlagosnak mondanánk, de [...] úgy pontosabb megfogalmazni, hogy ezek a középosztálybeliként leírható jellemzők.” (142).

⁴³ MÉSZÁROS, *Jók leszünk!*..., 158.

⁴⁴ A *gettóiskolában* Mészáros György szerint a diákoknak „más a higiéniájuk, más a frizurájuk, mások a gesztusaik és a kifejezőmódjaik: laza ruházat, a maszkulinitás és a femininitás sokkal erőteljesebb kiemelése a nagyobbaknál, sok csúnya beszéd, hangosság, jellegzetes hanghordozás és beszédmód, amit tipikusan az alsóbb osztályokhoz és a cigányokhoz kötünk [...]” Az iskola atmoszférája „utcaszerű”, rendszertelen, káosz. (142).

Amikor Mészáros könyvében, a Petőfiben irodalomórán az egyik osztály Babits Mihály a *Cigány a siralomházban* című verséről beszélget, a diákoknak előbb jutnak eszükbe a bevándorlók és a migránsok a versben leírt társadalmi helyzetről, mint a cigányság. Ahogy tehát ez a szemléletes példa is bemutatja, a cigányság, illetve általában „a másik társadalmi osztály és a hozzá kapcsolódó élet szinte láthatatlan marad”.⁴⁵ Ilyen módon a cigányság vagy a munkásosztály láthatatlansága, elszemélytelenedett ábrázolása a *Fekete pont*ban tünetszerű, tökéletesen rámutat a középosztály tehetetlenségére és ismeretei hiányára más társadalmi rétegekkel szemben.

Élesebben és látványosabban bontakoznak ki az etnikai és osztályszintű feszültségek *A tanári szobában*. A film iskolája egy jól felszerelt, ugyanakkor középszerű intézmény: a diákok mind származásban, mind osztályhelyzetben vegyes háttérből jönnek, ami aztán később egy fontos eleme lesz a cselekménynek is.

Annak ellenére azonban, hogy *A tanári szoba* expliciten szeretne rámutatni bizonyos problémás társadalmi struktúrákra, a kliséknél tovább nem igazán jut. Amikor például egy török származású fiút, Alit vádolják meg a lopással, mert túl sok pénzt találtak a tárcájában, egy, a németajkú nézők számára valószínűleg unásig ismételt jelenet játszódik le: az igazgatónő és Carla leülnek Ali szüleivel beszélgetni, akik habár tudnak németül, egy ponton elutasítják azt, egymás között pedig törökül kezdenek el beszélni, kizárva a pedagógusokat.

Catak azonban ennél tovább már nem hajlandó menni: habár a felszín alatt egyértelműen meghatározza a szereplők interperszonális viszonyait egy bizonyos szintű etnikai feszültség, kevésbé lesz érdemben tárgyalva, hiszen a főszereplő Oskar származására már nem reflektálnak a szereplők, holott az a film fő konfliktusát is jelentősen befolyásolhatná.

⁴⁵ MÉSZÁROS, *Jók leszünk!*..., 160.

Záró gondolatok

A magyar *fontos filmek* virágzásának kiemelkedő eseményeként tartható számon Szimler Bálint *Fekete pont* című filmje. *Fontos filmek*⁴⁶ alatt értjük azokat a kortárs magyar filmeket, amelyek rácsatlakoztak az elmúlt pár év kisrealista és aktuálpolitizáló hullámára. Fontos elemük a társadalomkritika, ezt azonban általában igen egyoldalúan, egy liberális-moralizáló álláspontból végzik. Céljuk gyakran a kormány élesebb kritikája, amellyel tagadhatatlanul kijelölik maguknak nézőközönségüket is: azt a liberális, értelmiségi és ellenzéki közeget, amely társadalmi rétegből általában szereplőik is származnak. Ezáltal azonban társadalmi szintű érvényük és érvényesülésük is determinált, hiszen egy szűkebb nézőközönséget tudnak csak megszólítani. Ezen társadalmi szintű érvényt csökkenti még az is, hogy a fontos filmek csak diagnózist állítanak fel, s problémákat azonosítanak; alternatívákat pedig nem kínálnak, csupán megerősítik nézőiket abban, hogy az ábrázolt aktuálpolitikai helyzetek megoldhatatlanok, az egyének velük szemben tehetetlenek.

A fontos filmek másik kiemelkedő példája Reisz Gábor *Magyarázat mindenre* című filmje. Ahogyan arra András Csaba kritikájában rámutat, a film és alkotói több performatív diskurzusindító gesztust kínálnak filmjükkel: ezen gesztusok azonban kevésbé kifelé, azazhogy a „másik oldalnak”, mintsem saját maguknak szólnak. A liberális értelmiség a film által biztosíthatja magát morális fölényéről, hiszen ő nyitott a párbeszédre, a kormánypárti oldallal ellentétben.⁴⁷ A film végén kibontakozik az a liberális közösségkép, amely a *Fekete pont*ban is azonosítható: Reisz filmjének főszereplője a cselekmény végén barátaival önfeledten

⁴⁶ A *fontos filmek* fogalmát ezen megjegyzés mentén rekonstruálom: URL: <https://letterboxd.com/mengisztu/film/nyersanyag/1/>.

⁴⁷ ANDRÁS Csaba, „Magyarország magánélete: Magyarázat mindenre (Reisz Gábor, 2023)”, *új szem* 1, 2. sz. (2023): 101–106.

a Balatonba szalad, levetve magáról mindennemű társadalmi felelősséget, amely apolitikus álláspontot jónak is hagy a film. Az apolitikusságot helyeslő, az individuumot a közösség fölé helyező, kizárólag a középosztálybeli perspektívát tükröző álláspont jellemzi leginkább a fontos filmeket.

A *Fekete pont* ebben az értelemben igen pozitív fogadtatásban részesült azokban a társadalmi rétegekben, ahol a *fontos film* kevésbé ironikus távolságtartással kezelt jelenség, hanem sokkal inkább egy minőségi jelző – azaz abban a liberális értelmiségi körben, amely elsődleges célközönsége is ezeknek a filmeknek. Ahogyan azt például Klág Dávid fogalmazza meg kritikájában: „Szimlert [...] nem a játék érdekli, hanem a valóság. A *Fekete pont* nemcsak a gyerekek és a tanárok viszonyát dolgozza fel, hanem egy hálót próbál szőni az oktatási rendszer minden egyes résztvevője között.”⁴⁸ A szerző tehát a *Fekete pont* világában a Magyarországon fennálló hatalmi struktúrák leképeződését látja: a film állítólagos komplex társadalomképe és érzékeny, empatikus ábrázolásmódja⁴⁹ által tehát egyértelműen betagozódhat a fontos filmek közé.

Ahogy azonban a fontos film ironikus fogalma is előrebocsátja, ezek az alkotások inkább csak látszólag kezdeményeznek párbeszédet, ugyanis ezen párbeszédeknek már előre magukat hirdették ki morális nyerteseiként. A film valójában távol áll attól a diskurzuskezdeményező lelkülettől, amit hirdetni kíván; sőt, ahogyan ezen tanulmány bizonyítani igyekszik, még kritikája sem igazán pontos.

Ahogy az a legtöbb magyar fontos filmről elmondható, úgy Szimler filmjét is a szimulált ellenállás⁵⁰ jellemzi; azaz

⁴⁸ KLÁG Dávid, *Van baj*, Telex, 2024. URL: <https://telex.hu/kult/2024/09/06fekete-pont-magyar-film-szimler-balint-iskola-oktatas-kritika>. Hozzáférés: 2025. 03. 15.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ HAVAS Ádám, *Szimulált ellenállás – A tudományos mező alávetettsége és autonómiájának esélyei*, Mércse, 2019. URL: <https://merce.hu/2019/06/17/szimulalt-ellenallas/>. Hozzáférés: 2025. 03. 15. A szimulált ellenállás fogalmához

„olyan rítusok [...], melyek az értelmiségi libido illúziójának csupán performatív, ritualizált újratermelését szolgálják. [...] [Ez pedig] ahelyett, hogy az állami intézményekhez tartozókat olyan ágenciával rendelkező szereplőknek tételezné, akiknek saját alávetettségük meghaladása volna a főadatuk, tulajdonképpen egzisztenciális kiszolgáltatottságukra hivatkozva felmenti őket a cselekvés terhe alól, ami a hatalmi rend konzerválásának az irányába hat.”⁵¹

Ilyen szimulált ellenállási rítusként értelmezhető, hogy a *Fekete pont* alkotói elmaradhatatlannak érzik a film kontextualizálásához, hogy állami támogatás nélkül készült.

Ez tehát több, már tárgyalt jelenséghez vezet vissza. Elsősorban Mészáros György azon kritikájához, amiben megfogalmazza, hogy a neokonzervatív és liberális pedagógiai megközelítések között csak felszíni különbségek vannak, s valójában mindketten a fennálló bebetonozását szolgálják. Másfelől visszatérhetünk Freire-hez is, aki szintén kimondja, hogy az elnyomás tudatosítása nem elegendő a felszabadulás gyakorlati megvalósulásához.⁵² Így tehát a *Fekete pont*, amely csak megállapít, s azt is csak aktuálpolitikai szinten teszi, valójában paradox módon tovább erősíti annak a politikai hatalomnak a beágyazottságát, amely ellen felszólalni kíván. Felszabadítási-gyakorlatokat nem kínál, és nem is gondolkodik róla – nemhogy az oktatás szintjén, de még aktuálpolitikai szinten sem.

A film megnézése cselekvőképtelen állapotba ringat egy elképzelt aktív közösség látszatával: a végén, ahogyan Juci tehetetlenül lefekszik a lift elé, s aztán a szörnyű év után otthagyja az

lásd még HAVAS Ádám és FÁBER Ágoston, „A heteronóm akadémia felemelkedése az EU peremvidékein”, *Replika* 30. (2020): 131–140.

⁵¹ HAVAS, *Szimulált ellenállás...*

⁵² FREIRE, *Az elnyomottak pedagógiája*, 33–53.

iskolát, mind megerősítenek individuális szinten; nem tehetünk semmit, nem is érdemes próbálkozni.⁵³

A tanári szoba már kevésbé felel meg a fontos film irányelveinek: kevésbé moralizál, s nem is egészen egyértelműek a kijelentései sem karaktereiről, sem a pedagógiáról általában. Nem esik például a szintén Oscar-nevezett német film, a *Systemsprenger* (2019) hibájába, amely címe ellenére kevésbé a német szociális rendszer hibáira hívja fel a figyelmet, hanem sokkal inkább az individuális hősökre, akik életben tartják azt. *A tanári szoba* tehát kevésbé kijelent, inkább kérdez, gondolkodik, kísérletezik; amikor pedig kritikát fogalmaz meg, azt nem pártokkal szemben teszi meg, hanem a hagyományos iskolai rendszer struktúrájával szemben – követi a Freire-féle problémafelvető pedagógiát. A film végén pedig utoljára még megpendíti Freire gondolatait: az elnyomottak forradalma elkerülhetetlen.

⁵³ BABOS, *A tehetetlenség mozija*.