

Vajdovich Györgyi

Szende titkárnők, kacér milliomoslányok**Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe***

A magyar hangosfilm első korszakának, az 1931 és 1944 közötti időszaknak vitathatatlanul legnépszerűbb műfaja a vígjáték, mely az ekkor gyártott darabok felét tette ki, és ezáltal számát tekintve minden más műfajt megelőzött.¹ Így a kor vígjátéktermése méltán tarthat igényt a kutatók érdeklődésére. Az 1931 és 1944 között készült vígjátékokat vizsgálva két dolog azonnal szembetűnő: a kor vígjátékainak mintegy 85%-a kortárs közegben játszódik, és néhány kivételtől eltekintve a vígjátékok szerelmi történeteket ábrázolnak vagy azt kombinálják valami más konfliktussal. Ez alapján nyugodtan kijelenthető, hogy a korabeli vígjátékok első számú érdeklődési köre a nemek közötti kapcsolatok alakulása és azok különböző változatai. Bár ezen időszak filmjeiről csak nagyon szórványos bevételi adatokkal rendelkezünk, a kor filmgyártása alapvetően magántőkések és forgalmazó cégek által finanszírozott, piaciorientált ipar volt, ezért feltételezhetjük, hogy a közönség ezt a tematikát

kereste legjobban, ezért vált ez a történettípus a leggyakoribbá. Azonban mint azt korábban kimutattuk, a hangosfilm korai időszakában még nem volt egyértelmű a szerelmi vígjátékok túlsúlya². Jól mutatja ezt a *Hyppolit, a lakáj* (1931, r.: Székely István) utóélete is: annak ellenére, hogy a *Hyppolit* talán a kor legsikeresebb filmje volt³, a későbbi munkák csak a Kabos által megjelenített figuratípust vették át belőle, az úrhatnám polgár(felesége)t kifigurázó, szatirikus hangvételű történetnek alig voltak követői a korszakban. A „jó parti”, a megfelelő férfi meghódítását és megszerzését tematizáló szerelmi történetek a *Meseautó* (1934, r.: Gaál Béla) sikere után szaporodtak el. A magyar filmtörténetírás klasszikus monográfiái rendre ezzel a filmtípussal azonosították a kor magyar filmvígjátékát, és figyelmen kívül hagyták a szerelmi vígjátékok tematikus vagy alműfaji változatait, egy kalap alá véve a vígjáték különböző típusait.⁴ Emiatt viszont csak a meglehetősen konzervatív nőszerepek

* A tanulmány az NKFI által támogatott, 116708 sz. „A magyar film társadalomtörténete” című OTKA kutatás keretében készült. 1 Jelen tudásunk szerint a csak részben hangosított filmeket leszámítva 1931 és 1945 között 365 nagyjátékfilm készült, melyből 178 volt vígjáték. Az adatokat nem lehet 100%-os bizonyossággal megállapítani, egyrészt mert bármikor kerülhetnek elő további filmek, másrészt a kor filmjeiből több mint 30 elveszett és mintegy 15 töredékes formában maradt fenn, ezekről csak leírásokból lehet a műfajiságra vagy egyéb adatokra következtetni, 9 műről pedig gyakorlatilag semmilyen érdemi információval nem rendelkezünk.

2 Lásd erről Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben című írás „Az útkeresés időszaka” című fejezetét. *Metropolis* 2014 (18) no. 3. pp. 8–10.

3 Bár bevételi adatokkal a *Hyppolit, a lakáj* esetében sem rendelkezünk, játszási engedélyét 1939-ig ötször újították meg, szinte folyamatosan szerepelt a mozik műsorán, és nyolc különböző országba exportálták, s ezzel feltehetően az 1939 előtti korszak egyik legsikeresebb darabja volt. – Záhonyi-Ábel Márk kutatásai alapján, MNL OL K 159 – 20. csomó – 1357–1942. *Hyppolit, a lakáj*.

4 Lásd: Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930–1948*. Budapest: Magvető, 1965. pp. 16–17.; Nemeskürty István: *A magyar film története (1912–1963)*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965. pp. 118–123. és p. 162.; Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983. pp. 386–391. és 516.; Gertyán Ervin: *Mit ér a film, ha magyar? (A magyar filmtörténet kis tükré)*. [Budapest:] MTM Kommunikációs Kft – Mobil Kiadó Kft. – MOKÉP, é.n. [1994] pp. 20–21 és pp. 25–26. Ezen szemlélet alól csak részben jelent kivételt Szalay Károly műve, amely részletesen elemzi a kor vígjátékait és megkülönbözteti a kor vígjátékain belül a bohózat alműfaját, viszont a történettípust tekintve ő sem differenciál a kor komédiái között. Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest: Magvető, 1972. pp. 196–219.

ábrázolására térnek ki – már ha foglalkoznak a kérdéssel egyáltalán⁵. Mai szemmel nézve sokkal izgalmasabbak azok a darabok, amelyek szembefordultak az elfogadott társadalmi szerepekkel, és rendhagyó nőfigurákat állítottak történetük középpontjába. Jelen tanulmány azt kívánja bemutatni, milyen alternatívái léteztek a kor vígjátékaiban a *Meseautó* szolid polgárlányának és az ezeket megjelenítő művek milyen módon „lázdattak” a korabeli elvárásokkal szemben.

Szende titkárnők, ledér úrinők

A 1931–44 közötti filmgyártásról szóló különböző szövegekben a *Meseautó* szinte az egész korszak vagy időnként a kor vígjátékának szinonimájává vált.⁶ Ez a mű a kor szegény polgárlányainak, titkárnőinek, hivatalnoknőinek az álmát testesíti meg: megismerni egy gazdag férfival, szépségünk és erkölcsös-ségünk révén meghódítani, és a vele kötött házasság révén társadalmilag és/vagy vagyoniilag felemelkedni. A kor vígjátéktermését vizsgálva feltűnő a középosztálybeli hősnők dominanciája: a vígjátékok mintegy 64%-ában középosztálybeli figura a hősnő, a filmeknek mintegy 19%-ában felső osztályok tagja, és mindössze 4%-ában, összesen 6 filmben találunk kétkezi munkát végző női főszereplőt, de ők is mindig valami könnyebb munkát végeznek, pl. manikűrslányok vagy kalap-

készítők (egy esetben öröklés révén középosztályba emelkedett cselédlány a főszereplő). A munkás- és parasztnők egyáltalán nem érdekelték a kor vígjátékrendezőit, ha felbukkantak egyáltalán, akkor is mindig csak rövid epizód szerepben.⁷ Az alsóbb osztályokat egyedül a cselédek, háztartási alkalmazottak képviselték, azonban a kor vígjátékaiban ők is mindig csak mellékszereplők. Joggal állíthatjuk tehát, hogy a magyar hangosfilm 1945-ig tartó korszakának vígjátékai a polgári vagy felső osztálybeli hősnők szerelmi történeteit viszik a vászonra.

A *Meseautó* típusú történetek ezen belül olyan szerelmi konfliktusokat jelenítenek meg, ahol a két fél között jelentős anyagi vagy társadalmi különbség áll fenn. Ezeket a darabokat nyugodtan nevezhetjük „szerelmikarrier-történetnek”⁸, mivel bennük a női fél a házasság révén emelkedik fel vagy kerül a korábnál jelentősen jobb anyagi helyzetbe. A *Meseautó* hősnője a kor polgárlányainak jellegzetes képviselője, aki iskolákat végzett (gyakran felsőfokú iskolát is) és munkába állt, saját keresete van, ezzel járul hozzá a család fenntartásához, ám végső célja mégiscsak a jó házasság. Kovács Vera hiába végzett „gimnáziumot és kereskedelmi akadémiát”, nem lehet a társadalom igazán hasznos tagja, hivatalnoknőként a bank sötét alagsorába számúzik, ahol sok más társával együtt a gimnáziumi érettségijét iratok pecsételésével kamatoztathatja, és egyetlen érdemi feladata, hogy spóroljon a

5 Például: Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 389. Egyedül Szalay Károly tesz kísérletet különböző nőtípusok leírására, sőt még a női egyenjogúság kérdésére is kitér néhány rövid elemzés erejéig: Szalay: *A geg nyomában*. pp. 211–213.

6 Nemeskürty István egy helyen így foglalja össze a film történetét: „... rokonszenves úriember különböző bonyodalmak után elnyeri a nemkülönben rokonszenves úrileány kezét”; máshol így: „Ez a közönségtűzés a bemondásokra és szóviccekre alapozott boldogulástörténeteket kedvelte, a vezérigazgató fiát meghódító gépirókisasszony históriáját, némi és néha csípős iróniával, pesties életszaggal, de azért mindig és feltétlenül happy enddel”. Lásd: Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 386., illetve Nemeskürty István: *A meseautó utasai*. p. 16.; Berend T. Iván pedig így sommázza a kor jellegzetes filmtípusát: „... ezek az évek a csinos, szegény, de dolgozó és tisztességes gépirólány és a vezérigazgató váratlan találkozásának, fellobbanó és – különböző leküzdött bonyodalmak tréfás-könnyed fordulatai után – természetesen házasságban beteljesülő szerelmének gyakori történetét produkálták a filmvászonon.” Berend T. Iván: *Válságos évtizedek*. Budapest: Magvető, 1987. p. 486. Idézi: Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 317.

7 A kor összes műfaját tekintve ez alól elsősorban a népi filmek képeznek kivételt, melyek legtöbbször paraszti figurákat tesznek meg főhősnek, de ezek igen csekély számot tesznek ki a kor filmjei közül, és bennük általában a férfinők voltak dominánsak. Lásd ehhez: Vajdovich Györgyi: Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben – A magyar „népi film”. *Metropolis* 17 (2013) no. 2. pp. 68–76. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=484>

8 Balogh Gyöngyi és Király Jenő nevezi a *Meseautó*-t „szerelmi karrierfilm”-nek. Balogh–Király: „Csak egy nap a világ...” p. 316.



Hyppolit, a lakáj (Erdélyi Mici)

festékkal. Számára már az nagy dolog, hogy havi nyolcvanpengős keresettel hivatalnoknő lehet, hiszen így saját jövedelme van, ez azonban az önálló életvitel lehetőségét nem biztosítja.

A kor filmjeiben a polgárlányoknak kétféle csoportja jelenik meg, az eltartott és a dolgozó nők, azonban a *Meseautó* típusú filmekben ez alig jelent érdemi különbséget. Legfeljebb a család vagyoni helyzetére lehet belőle következtetni, mivel a kicsit jómódúbb családokban a lányok valakinek a lányaként, tulajdonképpen eltartott gyerekként mentek férjhez, míg a szegényebb családokban házasságukig munkába álltak. Mindkét típusra igaz azonban, hogy a kor filmje számára csak potenciális feleségjelöltekként érdekesek, a korabeli vígjáték célja mindig a happy end formájában testet öltő házasság, és az egyes darabok a hősnők idáig vezető útját kísérik végig. A szerelmi karrier-történetek hősnője ezért mindig meglehetősen konzervatív nőfigura, szerény, kicsit félnék, szigorúan erkölcsös, aki a férfakkal való bármely félreérthető kapcsolatot vagy szituációt messziről kerül, viszont elég csinos és bájos ahhoz, hogy rögtön megakadjon rajta a hős szeme. Lányként vonzó és kedves, de megbújik benne a későbbi családszerető, férjét mindenben kiszolgáló, abszolút hűséges és megbízható feleség lehetősége. Ezek a

tulajdonságai kiemelik a történet egyéb nőfigurái közül, megjelenítése kezdettől fogva determinálja arra, hogy ő legyen a kiszemelt feleségjelölt, és ha szerencsés, akkor egy nála jóval gazdagabb vagy magasabb pozíciójú férfi ismeri fel benne ezt a potenciált.

Kovács Vera alternatíváját a filmben a vezérigazgató korábbi barátnői jelentik. A történet kezdetén Szűcs János éppen nyaralni indul, és a nyári pihenést arra akarja felhasználni, hogy véglegesen megszabaduljon mindazoktól az őt körülszongó, de nem éppen fedhetetlen jellemű nőktől, akikkel addig viszonya volt. A film őt ilyen nőt mutat meg vagy említ, azonban a vezérigazgatóról alkotott kép nem zárja ki, hogy ennél több barátnője is volt egyszerre. Ezekről a nőkről nem kapunk túl pozitív képet. Az elsőtől, aki szabadsága előtt megjelenik az irodájában, úgy szabadul meg, hogy búcsúzóul egy csekket ad neki, amit a hölgy nemhogy teljesen természetesen fogad, de el is várja, hogy kapjon „*valami emléket*”. A többiek egy nagy csokrot kapnak búcsúzóul a következő szöveggel: „*Elutaztam. Örülnék, ha vigasztalódna. Imádtam. János*” – a dolog nyilvánvaló iróniáját mutatja, hogy ezt a levelet egyszerre 3-4 nő kapja kézhez. A vezérigazgató pontosan tisztában van azzal, hogy ezek a nők csak a pénzéért meg a rangjáért szeretik őt, és ehhez mérten is kezeli

őket: csak játszik velük, egyiküket sem veszi komolyan. Nemcsak hogy egyszerre több nővel szórakozik, hanem folyamatosan váltogatja is a barátnőit. A helyzetre jellemző, hogy amikor a bankban Kovács Vera azt mondja, hogy ő „a tízezredik”, a bank összes alkalmazottja gondolkodás nélkül elhiszi, hogy a főnök tízezredik szeretőjéről van szó.

A kor filmjei sosem mondják ki, hogy ezek a hölgyek kitartott nők vagy netán rossz erkölcsűek, de a bemutatásukból ez mindig egyértelmű. Számos korabeli vígjátékban felbukkannak ilyen figurák, akik néha egyszerűen csak nem definiált forrásból igen magas színvonalon élő „úrinők”, de gyakran színésznőket vagy énekesnőket ábrázolnak ilyen pozícióban. Ezek a könnyű erkölcsű nőfigurák sosem lehetnek pozitív hősök a korban, vagy komikus mellékszereplőként, vagy a női főszereplővel rivalizáló antagonistaként jelennek meg. Előképek a *Hyppolit* színésznőcskéje, Mimi, akit egy báró volt barátnőjeként ajánl Schneider úr figyelmébe Hyppolit. Mimi bármely gazdag férfi közeledését könnyedén fogadja, ráakaszodik Schneider úrra, de amikor a főtanácsos unokaöccsének személyében jobb partit talál, azonnal lecsap rá. Hasonló antagonistá nőfigurával találkozunk az *Emmy* (1934, r. Székely István), a *Vadrózsa* (1938, r. Pásztor Béla), a *Férjet keresek* (1939, r. Martonffy Emil), az *Igen vagy nem* (1940, r. Bánky Viktor), a *Jómadár* (1943, r. Ráthonyi Ákos) és a *Három galamb* (1944, r. Bán Frigyes) című filmekben is. Ezek a nőcskék öltözködésük és viselkedésük révén is ellentmondanak a konzervatív polgári elvárásoknak. Színpadi produkció közben kifejezetten ledér, kihívó öltözékben láthatjuk őket, például Mimi a *Hyppolit*-ban rövid shortban, csupasz háttal és mélyen dekoltált felsőben mutogatja hosszú lábait és női bájait, míg a színésznő az *Emmy*-ben rövid tiroli nadrágban énekel a katonák előtt, miközben felső testét csak néhány pánt takarja. Amikor Mimi betör Schneider úr estélyére, egy hátul derékig kivágott, elől dekoltált, testre simuló estélyi ruhát visel, ami érdekes kontrasztot alkot a jelen lévő úrinők viselkedésével. Ugyanolyan elegáns, mint az estély vendégei, többen parádézhatnak hátul erősen kivágott estélyi ruhában, de míg az úrinők ruhája inkább csak sejteti a nőies vonalakat, Mimi ruhája mindent látni enged. A két öltözet különbsége jól mutatja a kor vígjátékaiban

vizuálisan és a történetvezetés szintjén létező keskeny határvonalat a gazdag polgárlányok és a bizonytalan jövedelmű „úrinők” között. A mai néző számára nem mindig világos első látásra, hogy melyik kategória képviselőjével áll szemben, megjelenésük meglehetősen hasonlít, elsősorban viselkedésük különbözőteti meg őket. Mimi erőszakosan betör Schneider úr estélyére, és a házigazda nyakába akaszodik annak ellenére, hogy az kéri, ne buktassa le a családját és a vendégek előtt. A színésznőt nem érdekli a polgári család jó hírneve, számos vendéggel kikezdi, és botránykeltően viselkedik. Az ilyen színésznő-karakterek bármely gazdag férfival szóba állnak, ajándékokat fogadnak el, sőt igénylik azokat, kettesben vacsoráznak a férfikkal (ezt a tisztességes lányok mindig hangsúlyozottan kerülnek). Míg a *Meseautó* vezérigazgatója esetében a társaság csak csibészes sárnyak tartja az egyidőben kitartott számos barátnőt, az egyszerre több férfival incselkedő vagy kapcsolatot tartó nő azonnal rosszerkölcsűnek minősül a kor megítélése szerint. A *Három galamb* színésznőjének még a lakását, a konfliktusát is a szeretője fizeti. Ezen kapcsolatok egyéb intim vonatkozásairól a filmek jótékonyan hallgatnak, a néző odaértheti, amit gondol. A *Vadrózsa* és a *Férjet keresek* színésznője még komoly manipulációba is kezd, hogy elvetesse magát egy gazdag férfival és ezáltal bekerüljön a tisztességes (és jómódú) polgári vagy arisztokratákörökbe.

A kétes erkölcsű nőfigurák egy speciális csoportját alkotják azon úrinők, akik jómódú családok lányai, de viselkedésük túl provokatív a kor mércéjéhez képest, ezért a filmekben rendre elítélendő nőfiguraként, legtöbbször a férfi kezére pályázó antagonistaként jelennek meg. Ezek a nők nyíltan „kölcsonös anyagi előnyök” társításának tekintik a házasságot, és ezt kifejezésre is juttatják. Az *új rokomban* (1934, r.: Gaál Béla) a család által kinézett menyasszony egy gazdag földbirtokoslány, aki nem szegyélli maga felajánlani a kezét a férfinak. A *Maga lesz a férjem* (1937, r.: Gaál Béla) rivális nőjének az apja teszi ugyanezt, kiemelve a lány nagy összegű hozományát, de nem titkolva, hogy már kicsit idősebb, elvált nő a lánya. A *Barátságos arcot kérek* (1935, r.: Kardos László) antagonistája pedig kifejti számos lovagja közül az egyiknek, hogy csak azért megy hozzá a szülei által kinézett férfihoz, mert az

„jó parti”. Ezek a nők (illetve a *Maga lesz a férjem* esetében az apa) arra hivatkoznak, hogy ők „modern” emberek, ezért nyíltan beszélnek a házasság anyagi előnyeiről. Azonban a vőlegényjelölteket ez inkább sokkolja, elriasztja – a filmek ezzel teszik egyértelművé, hogy a modern életfelfogásnak ezt a fajta megnyilvánulását a kor társadalmá elítéli, és az ilyen nőket nem tartja megfelelő feleségjelöltnek.

Ezt erősítik a filmek azzal, hogy ezek a figurák más szempontból is kifogásolhatóan viselkednek. Az új rokon menyasszonyjelöltje nagy birtoka ellenére nem akar vidéken élni, és megveti a férfi gazdálkodó életformáját, a másik két filmbeli rivális nő pedig erkölcsileg kifogásolható. A *Maga lesz a férjem* elvált nője meghívhatja magát ebédre a férfival, és egy pillanatra nem okoz neki gondot, hogy udvarlójával egyedül tartózkodjon a férfi lakásán (az ilyesmit az erkölcsös hősnők mindig visszautasítják), majd többször erőszakosan ráakaszodik. A *Barátságos arcot kérek* gazdag lányáról pedig kiderül, hogy több férfival is szórakozik egyszerre, csókolózott is velük, és az elegáns estélyen egy idegen férfival ledér táncot lejt mindenki szórakoztatására. Ezen a ponton az előkelő úrilány teljesen lezüllik az erkölcsileg kifogásolható dizőz szerepébe, combig felhasított, túlcicomázott ruhában olyan számot ad elő táncospárjával, mely bármely lokálban megállná a helyét, merész lábemelésekkel, intim pozíciókkal és olyan pörgésekkel és emelésekkel, melyek minduntalan közszemlére teszik csupasz lábait. A gazdag menyasszonyjelölt ilyen bemutatásával ez a film teszi legnyilvánvalóbbá a filmek által sugallt üzenetet: hiába rendelkeznek ezek a nők nagyobb vagyonnal és magasabb társadalmi pozícióval, túlzott modernségük riasztó, és az egyszerű, szegény polgárlányok szerénységük és erkölcsösségük révén sokkal megfelelőbb partnert jelentenek a férfiak számára.

Gazdag örökös nők, szegény udvarlók

Első ránézésre úgy tűnhet, hogy a kor vígjátékai elsősorban a nőfigurák vagyoni vagy társadalmi felemelkedésével járó házasságban végződő történeteket

mutatnak be, de ez nem helytálló. A kor 178 vígjátékából mintegy 35-40 fordított alaphelyzetből indul, ezekben a hősnő vagyonos és/vagy magas rangú, míg a hős szegény és/vagy alacsonyabb társadalmi pozíciójú. Alig néhány olyan darabot találunk, ahol ez a nő javára megnyilvánuló különbség ne okozna problémát a felek között, és ahol a film másfajta konfliktust állít a történet középpontjába, és a kettőjük között fennálló különbségről csak mellékes információként szerzünk tudomást (ilyen például a *Pókháló* [1936, r. Balázs Mária] vagy az *Egér a palotában* [1942, r. Martonffy Emil]). E filmek legtöbbször éppen a férfi és a nő közti különbség problematikusságát tematizálja, már a konfliktustípus gyakoriságából is látszik, hogy a kor viszonyai között egy a nő nagyobb vagyonára vagy magasabb társadalmi pozíciójára épülő kapcsolat nehezen tolerálható.

A legkonzervatívabbnak tűnő történetváltozat az, amikor a lány gazdag, a férfi pedig magasrangú, így a házasságot vagyon és rang egyesítéseként írhatjuk le. Ezek a filmek meglehetősen konzervatív, kissé feudális értékrendet közvetítenek, amelyben egy főúri rang szinte azonos értéket képviselhet, mint egy milliós vagyon. A *Kék bálványban* (1931, r. Lázár Lajos) az elszegényedett báró és az amerikai milliomos gyártulajdonos lánya, az *Egy éj Velencében* esetében egy csóró gróf és egy dúsgazdag amerikai gyáros lánya szeretnek egymásba, míg a *Zenélő malom* (1943, r. Lázár István) esetében egy egyszerű mérnökként élő gróf udvarol a péklegényből felkapaszkodott, gazdag földbirtokos lányának. Ezek a filmek a konzervatív értékrenddel kompenzálják a férfi hátrányát a kapcsolatban, mert így a gazdag család számára legalább akkora értékkel bír egy magasrangú férjjelölt, mint az elszegényedett úr számára a vagyonos menyasszony. Ily módon ezek a filmek két, gyakorlatilag egyenrangú fél viszonyaként prezentálják a nő vagyoni fölényét.

Jóval gyakoribbak azok a szegény fiú-gazdag lány történetek, amelyben a hagyományos társadalmi rang nem játszik szerepet, a konfliktust pusztán a vagyonkülönbség okozza. Ezeket nevezhetnénk „fordított *Meseautó*-történeteknek” vagy „férfi szerelmi karrier-történeteknek”, mivel ezekben a darabokban a férfi csinál karriert a házasság révén. Nem véletlen, hogy az esetek többségében a szülők, elsősorban az apák

mélysegesen ellenzik az ilyen kapcsolatot, hiszen az általuk megszerzett vagyont a család további felemelkedésével szeretnék kamatoztatni, nem pedig lányuk lecsúszását kívánják. Nem véletlen, hogy ezekben a filmekben gyakran található egy rivális kérő, aki vagyonos, akit a szülők erőltetnek, és aki az elvárások szerint megfelelő partner lenne tehetsős lányuk számára (pl. *Hyppolit, a lakáj*, *Dunaparti randevű* [1936, r. Székely István], *Fizessen, nagysád!* [1937, r. Ráthonyi Ákos], *Méltóságos kisasszony* [1936, r. Balogh Béla]). Ezekben a történetekben a leánygyermek bűjtatott lázadó, akik nem hajlandóak meghajolni a szülői akarat előtt, és bár nyíltan nem lázadhatnak, mégis különböző női praktikákkal, mesterkedésekkel elérik, hogy választottjukhoz mehessenek hozzá. A szerelem azonban a kor elvárásai szerint nem elég egy lecsúszást jelentő házasság kompenzálásához, ezért a fordított *Meseautó*-történetek mindig valami további dramaturgiai fordulatot is bevetnek a női felsőbbrendűség kiegyenlítésére. A *Hyppolit, a lakáj* szegény sofőrjéről kiderül, hogy valójában jó körökben forgó mérnök, a *Dunaparti randevű* hőse könyve ügyes marketingjével bebizonyítja, hogy tehetséges üzletember, a *Fizessen, nagysád!* mérnöke a gyárat felvirágoztató, kiváló szakember, a *Méltóságos kisasszony* hőse pedig kutatóorvos, akinek a találmányáról bebizonyosodik, hogy korszakalkotó felfedezés. Hasonló filmvégi fordulattal a *Garszonlakás kiadó* (1939, r. Balogh Béla) kezdő ügyvédje sorra nyeri a pereket, a *Fűszer és csemege* (1940, r. Ráthonyi Ákos) paraszt származású kereskedősegédjéről kiderül, hogy ő a bolt kulcsembere, a *Gyurkovics fiúk* (1940, r. Hamza D. Ákos) léha fiatalembere kiváló katonává válik, míg a *Lesz, ami lesz* (1941, r. Rodriguez Endre) és az *Elnökkisasszony* (1935, r. Marton Endre) nincstelen mérnökei számára találmányuk ígér fényes jövőt. A filmek lezárása így voltaképpen azt bizonyítja, hogy bár ezek fordított *Meseautó*-történeteknek látszanak, egy férfi sosem emelkedhet fel *pusztán* a jó házasság révén, bizonyítania kell, hogy méltó a lány kezére, hogy önerejéből is képes lenne boldogulni. A nő pozícióbeli fölényét tehát ezek a darabok is mindig kompenzálják valamilyen módon, a filmek befejezése pedig a felek (minimum) egyenrangú voltát hivatott bizonyítani.

A patriarchális rend megerősítését legdurvábban viszont azok a filmek szolgálják, amelyekben a nő nem

csupán domináns pozícióban van, de ezt a férfi megalázására, leigázására használja, folyamatosan érezteti vele felsőbbrendű pozícióját. A *Méltóságos kisasszony* milliomoslánnya folyton megalázza a családhoz házitanítónak szegődött szegény orvost, a *Fizessen, nagysád!* malomtulajdonosának lánya kirúgatja állásából a becsületes malomigazgatót csak azért, hogy megszabaduljon nem kívánatos vőlegényétől, míg az *Elnökkisasszony* gyártulajdonosnője mindent megtesz azért, hogy felmondásra kényszerítse a gyárában dolgozó fiatal mérnököt. Nem véletlen, hogy a női figura degradálását, lekicsinylését és megnevelését ez utóbbi film járhatja csúcsra, az *Elnökkisasszony* hősnője ugyanis nemcsak gazdagabb és magasabb pozíciójú a férfinál, hanem ráadásul a főnöke, kenyéradója is, aki női szeszélyből arra kényszeríti a férfit, hogy a vőlegényének hazudja magát.

Az *Elnökkisasszony* hősnője, Várkonyi Zsuzsa olyan modern polgári családból származik, ahol az apa saját erejéből virágzó vállalkozást (ez esetben egy textilgyárat) hozott létre, de az egygyerekes családban, fiú örökös híján a családi vállalkozást a leánygyermeknek kell továbbvinnie. A film mindent megtesz azért, hogy Zsuzsát erre a pozícióra alkalmatlannak mutassa, és bebizonyítsa, hogy egy ekkora gyárat csak egy férfi vezethet. Bár amikor megérkezik, Zsuzsa a gyárat átvéve haladó szellemű elveket deklarál, főnként inkompetens: munkaidőben a barátnőivel telefonál, a férfi alkalmazottakkal kokettál, az asztalán csak gyűlnek az elintézetlen akták, az egyik fontos szerződésből papírmadarat hajtogat, a tintatartót pedig pudriéna használja. Hogy egy intézetből frissen kikerült, húszéves lánynak miért is kellene értenie egy nagy textilgyár minden ügyéhez, ha ezt senki nem tanította meg neki – ezt a kérdést a film nem veti fel. Ehelyett kezdettől fogva úgy pozicionálja a nőt, mint akinek sürgősen férjhez kell mennie, hogy apja után férje vehesse át a családi gyárat. A cég vezérigazgatója, a nála jóval idősebb Kollár annyira természetesnek veszi ezt a megoldást, hogy szinte kényszerből kéri meg Zsuzsa kezét, mert azt gondolja, hogy csak kettőjük frige biztosíthatja a gyár további működését. Eközben Zsuzsával folyton atyáskodva beszél és viselkedik (a valóságban ő a gyámja is), rendszeresen „kislány”-nak szólítja, és ő jön a legjobban zavarba, amikor kénytelen



**Meseautó (Gombaszögi Ella,
Kabos Gyula)**

14 felnött nőként kezelni és feleségül kérni. Amikor Zsuzsa azt hazudja, hogy mást szeret, akkor a másik férfi elsősorban nem mint szerelmi rivális érdeklődik, hanem mint a gyár leendő tulajdonosa. Amint kiderül, hogy a rivális, Török István kitűnő találmánnyal bíró textilmérnök, boldogan engedi át neki Zsuzsa kezét. Azonban Török István, a pályakezdő fiatal mérnök nem lehet méltó partnere egy gyártulajdonos milliomos lánynak. Zsuzsa erőfölénye annyira komoly Török Istvánnal szemben, hogy a férfi nemcsak szakértelmét kénytelen bizonyítani, de meg is kell aláznia, sőt fizikailag be is kell törnie a nőt ahhoz, hogy egyenrangú pozícióba kerüljenek. Miként azt Lakatos Gabriella elemzi⁹, a screwball komédia vígjátéki alműfaja nemcsak a verbális inzultust, de még a fizikai atrocitásokat is megengedi a pár két tagja között, jelen esetben a férfi szerelmesen a Balatonba fojtogatja az őt agyonszekáló nőt a boldog egyesülés előtt. Az *Elnökkisasszony* ily

módon azon szerelmi komédiák mintapéldája, ahol a patriarchális társadalom kemény bosszút áll a magasabb pozíciójú nőfigurán, és társadalmi vagy vagyoni előnyét a férfi-nő párharcok során megnyilvánuló inzultusokkal is ellensúlyozza.

Hervadó vénkisasszonyok, stabil egzisztenciák

A kor filmgyártása meglehetősen mellőzi az idősebb generációk életének bemutatását, a kor vígjátékainak legnagyobb része fiatal hősnőket állít a történet középpontjába. Középkorú vagy idős nők legtöbbször anya-, nagynéni- vagy nagymamaszerepben láthatók, ők csak a családban betöltött hagyományos szerepük révén lehetnek érdekesekek, és általában háttérbe

⁹ Ld. Lakatos Gabriella: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit”. A magyar screwball comedy 1931 és 1944 között. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 37–38. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=515>



Hétszilvafa (Vaszary Piri, Berky Lili)

szorított mellékszereplők az apa-udvarló-leánygyermek konfliktusára épülő történetekben.

Pedig a nem férjezett középkorú nők szerepeltetése sokkal érdekesebb társadalmi pozíciók megmutatására ad lehetőséget. Több filmben is találkozunk olyan negyven körüli vagy még idősebb nőkarakterekkel, akik nem mentek férjhez, saját magukat tartják el, és így tulajdonképpen fiatal társnőikhez képest nagyfokú szabadságot élveznek. Ezek a hölgyek korlátozott foglalkozási körből kerülnek ki, a legtöbbjük hivatalnok, de lehetnek pedagógusok vagy nevelőnők is, esetleg valamilyen saját vállalkozást vezetnek. A vénkisasszony-karakterek korai mintapéldája Annácska, a vezérigazgató titkárnője a *Meseautóban*, aki havi 800 pengős fizetésével a kor hivatalnokai között igen kiemelkedő jövedelemmel bír, és több mint kétszer annyit keres, mint a neki udvarló irattárvezető, Halmos Aladár. Magas pozíciója és jó fizetése magabiztossá teszi, gond nélkül utasítja vissza rendszeresen a férfi lánykérési kísérleteit, és nem törekszik mindenáron férjhez menni. Ehhez hasonló vezető pozíciójú hivatalnok a *Lovagias ügy* (1937, r. Székely István) középkorú titkárnője vagy a *Címzett ismeretlen* (1935, r. Gaál Béla) postamesternője. Hasonlóan független pozícióval, de kisebb fizetéssel látunk többször nevelőnőket, például az *Emmyben*, az *Elnökkisasszonyban* vagy a *Fizessen, nagysád!*-ban. Érdekes példa a *Három sárkány* három és a *Hétszilvafa* két nővére, akik a családi vagyon egyedüli letéteményeseként (férfi testvérük elmulatta saját részét a családi birtokból) kontrollt gyakorolnak a család férfi tagjai felett, és vezetik a családi birtok

maradékát. Bár az említett művekből egyértelműen kiderül, hogy ezek a nők a férfiakéhoz mérhető pozícióval és keresettel rendelkeznek, a történetek mégis háttérbe szorítják őket, és legtöbbször komikum tárgyává teszik vénlány voltukat és kinézetüket (Gombaszögi Ella alakjait kövérsége, Vaszary Piri figurát pedig aszott vénlány kinézete teszi neveltségessé). Az a tény, hogy ők az eladó lányok piacán már nem számíthatnak komoly érdeklődésre, elegendő ahhoz, hogy komikum tárgyává váljanak, és ezt társadalmi pozíciójuk és vagyoni helyzetük nem tudja ellensúlyozni. Ha komoly kapcsolatra vágnak és megpróbálnak nőként viselkedni, neveltség tárgyai lesznek. A vénlányfigurák előnytelen bemutatására jellemző példa, hogy mind a *Három sárkány*, mind a *Hétszilvafa* a család léha férfi tagjait mutatja be pozitív színben, akik trükkökkel pénzt próbálnak kicsalni nővéreiktől, hogy „úri virtusként” továbbra is szórják a már erősen elszegényedett család pénzét, miközben a család anyagi stabilitását biztosító nők egyfajta neveltség, szigorú boszorkaként vannak ábrázolva.

Némely filmben előfordulnak olyan középkorú nőalakok, akik saját vállalkozást vezetnek és ily módon nemcsak saját keresettel bírnak, de saját magukat foglalkoztatják vagy akár alkalmazottakkal is rendelkeznek. Ők koruk és külsejük ellenére potenciális partnerként jelennek meg egyes férfiak számára, mivel jól menő vállalkozásuk megfelelő megélhetést biztosítana két személy számára is. Ezért udvarol a *Jómadár* ügyvédbojtárja a középkorú, kövér és csúnyácska cukrásznőnek, a *Sportszerelem* (1937, r. Farkas Zoltán) szabója a cukrászdatulajdonosnak, az *Afrikai vőlegény* (1944, r. Balogh István) állástalan színésze pedig a belvárosi kozmetikai szalon tulajdonosnőjének. Az ilyen udvarlások és jövőbeli érdekházasságok szintén a film komikus vonalát biztosítják, komolytalanná téve nemcsak a vénkisasszonyok szerelem utáni vágyódását, de a kis jövedelmű középkorú férfiak megállapodási vágyát is.

Üdítő kivételt képez e tendencián belül az *Afrikai vőlegény* című film. Ebben a történetben Tóbiás, az ágrólszakadt színész barátja helyett ismerkedik meg a már hervadó korban lévő Máriával, ám amikor megtudja, hogy a nő egy jól menő kozmetikai szalon tulajdonosa, a biztos jövedelmet ígérő házasság reményében

maga kezd udvarolni neki. Annak ellenére, hogy a páros a történetben a komikus szílat hívatott biztosítani (mint ez már a két színész, Vaszary Piri és Latabár Kálmán nevéből is nyilvánvaló), a cselekményben az ő szerelmi történetük ezúttal ugyanolyan hangsúlyt kap, mint a fiatal szerelmes páré. A film attól válik érdekessé, hogy felveti annak lehetőségét, hogy egy ilyen érdekkapcsolat is válhat szerelemmé, és a középkorú vagy a házassági piacon már nem kelendő személyeknek is lehet esélyük a boldogságra. A történet itt nem pusztán arról szól, hogy a vénkisasszony bármi áron férjhez szeretne menni, a férfi pedig bármire hajlandó a nő pénzéért. Mária hosszú évekig levelezett egy idegenben élő férfival, akibe beleszeretett, így álmai beteljesülésének tekinti Tóbiás megjelenését, aki ennek a férfinak adja ki magát. A mindig szigorú, savanyú, csúnya vénkisasszony valósággal kivirul, az első találkozás előtt kozmetikai kezelésnek veti alá magát, elegánsan felöltözik és kalapkölteményt tesz a fejére. A randevűk során egyre vidámabbá, felszabaldultabbá válik, élvezi Tóbiás bolondozását, és kacérrabb, fiatalosabb ruhákat ölt. A kényszerű találkozások során Tóbiás is rájön, hogy egészen jól megértik egymást, közös az érdeklődésük, mindketten szeretik a zenét és a színházat, élvezik a közös táncot, így bár a férfi sosem tagadja, hogy elsősorban a vagyon vonzza, már nemcsak kényszerből akarja elvenni a középkorú, csúnyácska nőt. Mária epekedése egy komoly kapcsolat iránt, gyerekes boldogsága és esendősége (megtudjuk, hogy már két férfi is átverte korábban és becsapta a pénzéért) szerethetővé teszi a figurát, és kiemeli a kor komikus vénkisasszonykarakterei közül. Ez a történet képes megmutatni a hervadófélben lévő nőalak értékeit is, és pozitív figuraként bemutatni őt, kár, hogy ez a fajta megközelítés nem nagyon talált követőkre a korszak filmgyártásában.

Emancipált nők, női karrierek

A kor filmgyártása ritkán mutat olyan sikeres karrierrel bíró nőket, akik a férfiaknak fenntartott területeken állják meg a helyüket. Az *utolsó Werczkey* (1939, r. Sztainay Sándor) főszereplőnője egy nagy szállítmányozási vállalat kulcsembere, a *Hétszilvafa* hősnője apja

mellett és helyett egyszerre vezeti a családi gyárat és a nagybirtokot, míg *A leányvári boszorkány* (1938, r. Gertler Viktor) címszereplője apja zálogházának szigorú és megbízható működtetője. Azonban bármennyire is modern, emancipált nőfigurák ezek a karakterek, történetük akkor sem szakmai érvényesülésükről szól, hanem foglalkozásuk csak egy szerelmi történethez szolgál mellékes információként.

A kor vígjátékaiban ritkaságszámba mennek az olyan hősnők, akik nemcsak saját jövedelemre vágyanak, de a nők egyenjogúságra való törekvését is képviselik. Leginkább öntudatosságuk, határozottságuk különbözteti meg őket a neveltségessé váló vénkisasszonyoktól, ők nem olyan nőfigurák, akik jórészt saját eltartásuk kényszere miatt váltak sikeres munkavállalókká vagy vállalkozókká, hanem a férfiakéval egyenrangú munkára, elismerésre, sikerre vágyanak.

A kor vígjátékaiban színésznők vagy énekesnők igen ritkán bukkannak fel főszereplőként, ilyenkor azonban olyan nőfigurát képviselnek, akik saját erőből karriert építettek, jól keresnek, saját jövedelmük biztosít számukra stabil egzisztenciát, így nincsenek rászorulva arra, hogy férjhez menjenek, vagy egy férfi tartsa el őket. Ezekben az esetekben az egyébként negatív színben bemutatott színpadi foglalkozások pozitív felhangot kapnak. Ilyen nőfigurával találkozunk *Az okos mama* (1935, r. Martonffy Emil) és *A régi nyár* (1941, r. Podmaniczky Félix) esetében, ahol sikeres, jól kereső primadonnákat láthatunk, akiknek komoly dilemmát jelent a színpad és a házasság közötti választás. *A Három sárkány* azáltal is hangsúlyozza a nővérek férfi testvérébe beleszerető színésznő speciális pozícióját, hogy a történet végén ő száll be saját tőkéjével a család vállalkozásába, hogy anyagilag segítse kedvesét. Nemcsak hogy önfenntartó, önálló individuum, de évek alatt összespórolt pénzével üzleti partnerré is válik.

Érdekes példája az emancipált nőtípusnak a *Hotel Kikelet* (1937, r. Gaál Béla) hősnője. Mária egy szálloda sikeres tulajdonosa, aki nemcsak precizitása, szorgalma és hozzáértése révén kitűnő vezetője a szállodának, hanem női bájait és kedvességét bevetve nagy hasznot is termel, mivel a kedvéért egyes férfi vendégek hosszú heteket töltenek itt. A konfliktus abból fakad, hogy Mária titokban hozzáment a szálloda titkárához,

Péterhez, aki nemcsak azt túrja rosszul, hogy felesége beosztottjaként kell dolgoznia, de szenved a nő vendégmarasztaló kacér viselkedésétől is. Ez folytonos veszekedés forrása közöttük, majd végül a pár válásához vezet. A válás után Mária búskomorrá válik, már nem érdeklik a vendégek, a szálloda bevétele visszaesik, a végén már a munkájáról is lemondana, míg végül a pár ismét találkozik és kibékül. Bár a film a konfliktust magánéleti válságként prezentálja, számos ponton kiderül, hogy sokkal inkább a nő házasságon és üzleten belüli domináns pozíciója a probléma, ami sérti a férj önértetét, és a kor elvárásainak sem felel meg. Első komoly veszekedésük akkor tör ki, amikor Mária igazgatóként leszidja a férjét mint a szálloda titkárá, hogy nem jól végzi a munkáját. A férfi büszkeségét az is rettentően sérti, hogy a felesége mindenki előtt hajadonként viselkedik, nem vállalja fel őt a nyilvánosság előtt (azon kifogással, hogy akkor visszaesne a szálloda forgalma). Péter a szemére is hányja, hogy neki kellene vezetnie a szállodát, Máriának pedig otthon kéne ülnie és kövér kis gyerekeket kellene szülnie neki. A nő ráadásul hagyja, hogy a jópénzű vendégek egymással versengve udvaroljanak neki, és a férje orra előtt vacsoráznak, táncol és flörtöl velük. Bár az illendőség határait sosem lépi át, minden ilyen lépése megalázó a férje számára. Hogy a film sokkal inkább a nemek közötti pozícióharcról szól, mint a magánéleti konfliktusról, azt a befejezés mutatja a legjobban: a történet végén a szálloda vezetését a férj veszi át, és egy év múlva a szálló már nem udvarló férfiakkal, hanem a Péter sármoságától elaléló nőekkel van tele – a forgalom ismét a régi, de most már a női vendégek biztosítják az extrajövedelmet. A családi béke csak azon az áron állhat helyre, hogy a nő feladja (sőt átengedi) sikeres munkáját, magasabb rendű pozícióját, és elfogadja a társadalom által elvárt, otthon ülő feleség szerepét. Itt a férfi-nő szerepek bemutatása igen hasonló az *Elnökkisasszonyban* látottakhoz: a nő jól jövedelmező saját tulajdonnal bír, de amikor férjhez megy, környezete elvárja, hogy vezető pozícióját (végső során a tulajdonát) engedje át a férjének, vonuljon háttérbe, és váljon férje által eltartott asszonnyá, aki csak a családnak és a háztartásnak él. A *Hotel Kikelet* ezt azzal ellensúlyozza, hogy úgy állítja be, Mária csak a férje mellett lehet boldog, azonban a történet első



Hotel Kikelet (Tökés Anna, Páger Antal)

felének fényében a néző kicsit szkeptikusan fogadja az ilyen áron visszakapott családi boldogságot.

A *Mai lányok* című film (1937, r. Gaál Béla) egészen különleges női emancipációs történet. A történet hőse Zsuzsi, aki elárulván felköltözik Pestre a volt cselédjével, és összeköltözik négy másik lánnyal, akik szintén állást keresnek, és alig telik nekik a napi betevőre. A lányok egyfajta véd- és dacsövetséget alkotnak, mindenben támogatják egymást, együtt próbálnak napról napra túlélni. Zsuzsi, aki lakberendező szeretne lenni, sajátos ötleteivel teszi hat ember számára elérhetővé a picike lakást, ahol az asztalból, szekrényből, komódból, tálalóból átalakítható ágyak biztosítanak mindenki számára fekvőhelyet, a padlóváza szolgál kamraként, a konyha sarka pedig fürdőszobaként. Zsuzsi az érvényesülés szokatlan útját választja: elszegődik egy asztalozóhoz inasnak, hogy megtanulja a bútorkészítés minden csínját-bínját. A furcsa vállalat bizarr helyzeteket is eredményez, a csak férfiakat dolgoztató asztalosműhelyben nem tudnak mit kezdeni egy nővel, aki, bár mindent eltűr, hogy egyenrangúnak kezeljék, mégsem lehet úgy leszidni és megpofozni, ahogy azt az asztalosinasokkal szokás. Mivel a lányok között van szőnyegszövő, iparművész, keramikus és lámpaernyőkészítő is, Zsuzsi ötletére a csapat lakberendezési áruházat nyit, amihez egy befektető biztosít tőkét. A probléma akkor adódik, amikor a befektető idő előtt visszakéri a pénzét, és Zsuzsi számára nem marad más megoldás, mint névházasságot kötni valakivel, hogy így nagykorúvá válva megkaphassa szülői örökségét.

Sajnos innentől kezdve a történet átvált szokványos romantikus komédiába, így a film második fele arról szól, hogy Zsuzsi beleszeret az öt feleségül vevő ismeretlen férfibá, és megpróbálja meghódítani a férjét. Az izgalmas női emancipációs történet innentől elsikkad, még azt sem tudjuk meg, sikeres lesz-e a lányok lakberendezési áruháza. Bár az építész mérnök férj és a bútortervező feleség kitűnő vállalkozó párost alkothatna, a film azzal ér véget, hogy a pár már egy évvel későbbre az első gyermekét tervezi. A társadalmi elvárások és a szerelem ismét felülírták egy munkára vágyó, tetterős és kreatív nő érvényesülési törekvéseit.

Jogaikért harcoló hölgyek, férfi-női pozícióharcok

A férfi és nő közötti pozícióharc tematizálása nem ritka az 1931 és 1944 közötti vígjátékokban, hiszen ez a fajta konfliktus a screwball vígjátékok sajátossága, mely alműfaj legalább két tucat művel képviseltette magát a korszak filmgyártásában¹⁰. Ezek a filmek harcias, célratörő, önféjű hősnőket mutatnak be, akik váratlanul bukkannak fel a férfi életében, fenekestől felfogatják azt, női praktikákkal, kacérsággal vagy zsarolással rákényszerítik akarataikat a férfira, és végül elérik, hogy az beléjük szeressen, ezáltal fognak maguknak végül egy jó férjet. A filmek egy részében a férfi először csak ledöbben, próbál megszabadulni a nőtől, vagy passzívan ellenáll, és fokozatosan beleszeret a nőbe (pl. *Férjet keresek; Lesz, ami lesz!* [1941, r. Rodriguez Endre]; *A tökéletes család* [1942, r. Sipos László], *Ágrólszakadt úrilány* [1943, r. Ráthonyi Ákos]). Más filmekben azonban komoly, sokszor az egész filmen végighúzó párharc alakul ki a felek között, aminek végső soron az a tétje, hogy a férfi vagy a nő uralja kettejük kapcso-

latát, ki van domináns pozícióban (pl. *Elnökkisasszony; 120-as tempó* [1937, r. Kardos László]; *Fizessen, nagysád!*; *Házassággal kezdődik* [1943, r. Bánky Viktor]). Ezen hősnők skálája igen széles, találunk köztük ártatlan, gyermeki naivákat (pl. *Köszönöm, hogy elgázolt* [1935, r. Martonffy Emil], *Férjet keresek*), szeszélyes, a férfiakat kacérságból, hiúságból ugráltató fruskákat (pl. *Elnökkisasszony, 120-as tempó, Fizessen, nagysád!*), a férfiakon bosszút álló öntudatos hajadont (pl. *A csúnya lány* [1935, r. Gaál Béla], *Édes a bosszú* [1937, r. Vaszary János]), de a férfi-nő viszonyokat az emancipáció terepének tekintő harcos lányokat is (pl. *Viki* [1937, r. Keleti Márton] vagy *Édes ellenfél* [1941, r. Martonffy Emil]).

Az *Édes ellenfél* kifejezetten női emancipációs történet, mely sajátos módon jeleníti meg a konzervatív társadalmi normák elleni harcot. A műben Bojár Kálmán, jómódú és tekintélyes fiatalember, a Családvédelmi Liga elnöke beszédet mond a rádióban, melyben kiáll amellett, hogy a nőknek munkavállalás helyett otthon, a főzőkanál mellett lenne a helyük és sok gyereket kellene szülniük.¹¹ Ennek következtében Kovács Mancsi, a szegény fűszeres lánya nem kapja meg a neki ígért tisztviselői állást, és elesik a várva várt keresettől. A lány bosszút forral, és a feldühödött nőket összetrombitálva szabályosan megostromolja Bojár Kálmán házáat, megdöbölja tojással az előkelő fogadásra induló férfit, tönkreteszi a miniszterrel alakuló jó kapcsolatát, összeveszíti a menyasszonyával és minden téren feldúlja az életét. A történetet felkapja egy újságíró és egy fotóriporter, így a nemek küzdelme kezdettől fogva a széles nyilvánosság előtt zajlik. A lány harciasan kiáll az igazáért az újságírók és a bankelnök előtt, és azt bizonygatja, hogy a mai nőknek nem körömlakkra, hanem megélhetésre kell a saját kereset, a fiatal férfiak pedig nem is akarják őket elvenni, mert csak szórakozni akarnak, és felháborí-

10 A kor magyar screwball vígjátékairól lásd Lakatos Gabriella írását. Lakatos: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit”.

11 Ez a beszéd nyíltan megidézti az 1920-as években az irodalomban és a különböző folyóiratokban is gyakran felbukkanó népszerű állásfoglalást, mely azt hangoztatta, hogy ideje a háború alatt mobilizált nőket demobilizálni és „rehabilitálni a modern irodalomban elhanyagolt nőitípust, a háziasszonyt ... mert a dolgozó és tanuló nő nem segítője a férjnek és nem jó anya”. Lásd: Sipos Balázs: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban. Egy nő történeti szempontú médiatörténeti vizsgálat. *Századok* 148 (2014) no. 1. p. 14.



Karosszék (Szelezky Zita)

tónak tartja a nők hátrányos megkülönböztetését a munkaerőpiacon. A harcias lány bosszúból több ponton direkt megalázza a megdöbbenéstől szóhoz sem jutó férfit. Jelképes mozzanat, amikor a szakácsnő segítségével a házba bejutó Mancsi felölti a férfi frakkját, cylindert és cipőjét, a férfiúi státuszszimbólum eme külsőségeiben a férfiakat kifigurázó táncot lejt, majd módszeresen megsemmisíti az öltözék minden egyes darabját. A történet azonban egy ponton sajátos fordulatot vesz: Bojár Kálmán békét ajánl, hogy megszabaduljon a nőtől, és megkérdezi tőle, hogy munkát szerezzen neki vagy férjet. Mancsi röpké gondolkodás után a férjet választja (mondván, hogy „*az mégis tartósabb*”), és innentől a történet arról szól, hogy Bojár hogyan próbálja kiházasítani a lányt, míg végül maga veszi el. A nyílt emancipációs harcról szóló történet így sajátos véget ér: a női jogok élharcosának beállított Kovács Mancsi boldogan vonul el vidékre legfőbb ellenfelével, hogy visszatérjen a főzőkanálhoz, gyerekeket szüljön és kiscsirkéket neveljen.

A hasonlóan öntudatos karaktert középpontba állító *Karosszék* (1939) a női önállóság filmje. Talán nem véletlen, hogy éppen az a Balogh Béla rendezte, aki számos művében érzékenyen reagál egyes társadalmi problémákra, és kiáll az elesettek, kiszolgáltatot-

tak mellett. A történetben Klári, a csinos, fiatal úri-asszony elmegy egy árverésre, ahol licitál egy antik karosszékre, ám egy fiatal építész mérnök, Orosz András is magának akarja a darabot, és ezért versengés alakul ki közöttük, míg végül Klári méregdrágán jut a székhez. Otthon férje rettenetesen leszidja, és el akarja adni a karosszékét a mérnöknek, míg a szék többszöri ide-oda hurcolása utána Klári megsértődik, és hazaköltözik az apjához. Elválnak a férjétől, és a mérnök, aki a széket csak ürügynek használta, hogy megismerkedhessen a nővel, végre feleségül veheti. A történet több, a korban szokatlan elemet tartalmaz. Először is a házaspár közötti vita nem a székről, hanem nyíltan a női önállóságról szól. A férje folyton gyerekként kezeli Klárit, kioktatja, leckézteti, leszidja, meg akarja nevelni, Klári pedig azért ragaszkodik a székhez, hogy megmutassa, neki is lehetnek önálló döntései, és nem hagyja, hogy mindenben a férje irányítsa. A helyzet attól különösen kiélezett, hogy Klári a saját pénzéből vette a széket (apjától kapta a pénzt születésnapjára), és a férje még ezt sem engedi saját vágyai szerint elkölteni. A vita végső soron arról szól, lehet-e a nőnek egyáltalán saját tulajdona a házasságban, mivel Klári azért nem említette férjének az ajándékba kapott összeget, hogy az ne vegye el tőle, és a férj az asszony

által vásárolt szék nem hajlandó megtérni a lakásban. Ebben a tekintetben a film erősen a női jogok mellett teszi le a voksot, hiszen a férjet állítja be ellenszenvesnek, erőszakosnak, rideg, érzéketlen alaknak, aki nem szereti, csak a legapróbb részletekig uralni és irányítani akarja a feleségét. A történetben szokatlan elem, hogy a mérnök annak ellenére akar újra találkozni a nővel és udvarolni neki, hogy megtudja, férjnél van, az apja pedig úgy fogadja vissza gondolkodás nélkül a férjét faképnél hagyó lányát, hogy meg sem kérdezi, min vesztek össze. Bár a film nyíltan nem mondja ki, de ezekkel az elemekkel azt sugallja, hogy egy rossz házasságból joga van a nőnek kilépni, a boldogság és házastársi szeretet hiánya önmagában is elegendő ok a válásra (amit egyébként a kor jogrendje még nem ismert el válási indítékként¹²). A nők önállósága tekintetében az alkotók állásfoglalása ugyanakkor meglehetősen ambivalens. Klári viselkedése ugyanis tényleg gyerekes, a néző sem képes nem örülségnak tartani ötszáz pengő elköltését egy székre. A férjével folytatott viták során makacs gyerekként viselkedik, aki dacból és sértődöttségéből ragaszkodik a végsőkéig a székhez, akár azon az áron is, hogy erre rámege a házassága. Klári válása után sem nyer nagyobb önállóságot. Apja házába hazaköltözve visszakapja a régi szobáját, a régi tárgyait, apja és a szolgálók újra a család lányaként kezelik, vagyis visszakerül a házassága előtti, apja által eltartott hajadon állapotába (amit erősít az is, hogy apja lemond a neki járó tartásdíjról, és vállalja, hogy ismét ő fogja eltartani). Klári nem is vágyik másra, ő ettől maradéktalanul boldog. Amikor a mérnök udvarolni akar neki, apjától kér erre engedélyt, a férfinak az apa rokonszenvét kell elnyernie. A film végén pedig úgy kéri meg a nő kezét az apjától és úgy kezd el kettejüknek házat építeni, hogy meg sem kérdezi Klárit, hozzá akar-e menni. A második házasság ily módon a két férfi megállapo-

dásaként jön létre, és bár boldogságot fog hozni a hősnő számára, ez a befejezés végső soron a visszájára fordítja a kemény női emancipációs történetet. A *Karosszék* jól mutatja a korban a társadalmi elvárások megkérdőjelezésének korlátait. Bár a történet nagyon közvetlenül és határozottan áll ki a nők jogai és cselekvési szabadsága mellett, a kor női viselkedésével szemben támasztott elvárásait csak mérsékelten meri felrúgni, és végső soron a férfiak döntési pozíciójának megerősítésével zárul.

Összegzés

A különböző példákat végignézve láthattuk, hogy a kor vígjátékai a női társadalmi szerepek igen széles skáláját ábrázolják (és ne feledkezzünk el arról sem, hogy tanulmányunkban most csak a főszerepekben felbukkanó női karaktereket elemeztük részletesen). Bár a korszakot tárgyaló szakirodalom és a közvélekedés is úgy tartja, hogy a kor vígjátéka a polgárlányok idealizált házassági történeteit mutatja be, ezekkel szemben számos érdekes ellenpéldát lehet felvonultatni, bár az kétségtelen, hogy bizonyos társadalmi rétegek vagy foglalkozáscsoportok (például a gyári munkásnők) nem léteztek a korszak vígjátékai számára. A korban megszokott nőszerepektől eltérő személyiségeket ábrázoló filmek közül egyedül a screwball komédiák termeltek ki nagyobb számú sorozatot (mintegy két tucat művet), azonban ezeknek sem mindegyike lázadt közvetlenül a társadalmi elvárások ellen. Az elemzett példák egy része inkább kivételnek számít a korban. Bár az 1931 és 1944 közötti korszakban készült filmek sikerességéről nehezen tudunk képet alkotni, az egyes tematikák ismétlődéséből, sorozatindító képességéből lehet következtetni a művek népszerűségére. Míg a *Meseautó* kifejezetten

12 A korabeli törvények csak olyan erős indokokat fogadtak el válóokként, mint a házasságtörés, a fizikai bántalmazás, az egyik fél öt évnél hosszabb börtönbüntetése vagy erkölcstelen életvitele, illetve a házastárs indok nélküli elhagyása. Miként azt Gyáni Gábor kifejti, mivel ez utóbbi volt a legrugalmasabban értelmezhető és ez járt a legkisebb botránnyal, így a gyakorlatban a felek sok különböző ok miatt választották egyszerűen azt, hogy elköltöznék párjuktól, és ez alapján párjuk kérhette a házasság felbontását. A *Karosszék* történetében is pontosan ezt láthatjuk. Lásd ehhez: Gyáni Gábor: *Hétköznapi Budapest. Nagyvárosi élet a századfordulón*. Budapest: Városháza, 1995. „Házasságok kötése és bontása” c. fejezet. p. 26.; illetve Dr. Cserbáné Dr. Nagy Andrea: *A házassági jog kodifikációi*. PhD-értekezés, Miskolci Egyetem, Állam- és Jogtudományi Kar, 2012. pp. 36–38.

archetípusképző film¹³, amelynek történeteimeit nagyszámú film másolta, a jól szituált vénkisasszony-karaktereket vagy a karrierre vágyó nőket bemutató művekre csak szórványos példákat találhatunk. A motívumok előfordulási gyakorisága azt engedi feltételezni, hogy az ilyen rendhagyó nőfigurák ábrázolása kockázatos lehetett a korban, amelyet a filmek finanszírozói, készítői sem erőltettek túlságosan, és a közönség sem fogadta őket annyira jól, hogy ismét elővegyék ezeket.

A kor vígjátékairól egyértelműen kijelenthető, hogy azok a férfiközpontú, patriarchális társadalmi rend megerősítését szolgálták. A különböző nőfigurákat felvonultató filmek abban térnek el egymástól, hogy mennyire közvetlenül és milyen módon szolgálják ezt a célt. A *Meseautó* mintáját követő filmek közvetlenül teszik, mivel ezek a klasszikus férfi- és női szerepeket emelve piedesztálra, a házasságot minden korabeli nő egyetlen fontos céljaként prezentálva erősítik a fennálló szokásjogot. Ebben a berendezkedésben a férfi a család pénzkereső tagja és eltartója, a nő feladata a háztartás és a család gondozása, és a fiatal nők csak potenciális feleségjelöltekként, illetve egyes esetekben ennek révén a család felemelkedésének letéteményeseiként jelennek meg. Saját vágyaik csak ezen kereteken belül jelenhetnek meg, ezért is lett a kor vígjátékainak legfőbb témája a szerelem beteljesülése, mint szinte az egyetlen olyan szféra, ahol az igen limitált cselekvési téren belül is teret kaphatnak a női vágyak. Bár a filmek legtöbbször a női főszereplő szemzőgéből ábrázolja az eseményeket, és a történetmesélés a vele való azonosulást indukálja, a kor vígjátékai mégis a női cselekvési potenciál és élettér keretek közé szorítását segítik elő.

A tradicionálistól eltérő nőfigurák ábrázolásánál sajátos ambivalenciát figyelhetünk meg. Egyfelől a rendhagyó női karaktereket bemutató filmek mindig valamennyire megkérdőjelezzik a fennálló rendet, némely esetekben egészen nyíltan (mint például az *Édes ellenfélben* vagy a *Karosszékekben*), máskor burkoltabban (mint például a *Mai lányok* vagy az *Afrika*

vőlegény esetében), ám a kivételek bemutatása mindig azt sugallja, hogy nem a fennálló rend az egyedül lehetséges működési forma. A sikeres karriert építő vagy jól menő vállalkozást működtető nők még ritkaságszámba mennek a kor filmművészetében, ám erősebben kezdik ki a férfiak domináns pozícióját, mint a screwballokban gyakran bemutatott gazdag hisztérikák, akik csak szeszélyből vagy daczból harcolnak a férfiakkal, és végül behódolnak nekik.

Másfelől a kor vígjátékai csak igen korlátozottan érvényesítik a fennálló patriarchális rend kritikáját. A lázadó vagy önálló nőfigurák történetei rendre azzal végződnek, hogy a nő visszakerekül a társadalom által elvárt pozícióba, feladja karrierjét, vállalkozása, családi cége vezetését férje veszi át, és ezáltal a gyakorlatban a vagyona fölött is ő diszponál. Amennyiben a hős nő nemek közötti párharcba bonyolódik, és nyíltan küzd a férfiak ellen, akkor a történetek a női karaktert nemcsak vesztes pozícióba hozzák, de meg is büntetik (a screwball komédiák esetében akár fizikailag is). Így valódi női karrier-történetekről vagy emancipációs történetekről a kor vígjátékai esetében nem igazán beszélhetünk, maximum ezek kísérleteiről vagy kezdeményeiről.

A kor filmvígjátéka a férfidominanciát erősíti, ezáltal igazodik a kor társadalmi viszonyaihoz. A filmes ábrázolások iránya párhuzamba állítható azzal, amit Sipos Balázs a nőfigurák Horthy-korbeli médiaábrázolásával kapcsolatban megállapít: a kor sajtótermékei reflektáltak a női szerepek folyamatban lévő átalakulására, egyaránt bemutatták a konzervatív és modernebb nőtípusokat, sőt a szerzők állásfoglalásai a helyes nőszerepekkel kapcsolatban nem is voltak egységesek. Már ábrázolták az új nő típusát, de idegenkedéssel fogadták, és inkább „a hibrid típusokat népszerűsítették, azaz a se nem tradicionális, se nem a minden szempontból új nőtípusokat”.¹⁴ Azonban a korábbi feminista áramlatokra és a nők háború alatti mobilizációjára való ellenhatásként az 1920-as években elindult a nők kulturális és politikai demobilizációja, visszaszorítása a hagyományos nőszerepek (feleség-anya) keretei közé, és ez a trend az 1930-as években is folytatódott.¹⁵

¹³ Lásd erről: Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben*. pp. 11–12.

¹⁴ Lásd: Sipos: *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban*. pp. 32–33.

¹⁵ *Ibid.* p. 9. és 33.

Vizsgálatunk érdekes kiterjesztése lehetne a nőfigurák elemzése a többi műfajban. Mivel a melo-drámák számos femme fatale vagy a férfiakat vesztükbe vivő nőalakot vonultatnak fel, a férfi-nő viszonyok ábrázolása ott nyilvánvalóan más képet mutatna. Érdekes kérdés lenne, hogy a hagyományos férfi-nő kapcsolatok megkérdőjelezése mennyire nyílt más műfajokban, és hogy ott is a hagyományos viszonyok restitúciójával végződnek-e a történetek. Ennek vizsgálata azonban már egy másik tanulmány tárgyát képezhetné.

Györgyi Vajdovich

Modest Secretaries and Coquette Millionaire Girls

Representation of Female Figures in Hungarian Comedies between 1931 and 1944

Györgyi Vajdovich's essay examines comedies, the dominant genre of the Hungarian film industry between 1931 and 1944 from the point of view of the representation of female characters. Almost all comedies of the time put into the centre of the plot or include some love story, and 85% of them take place in contemporary time and well-known locations. 64% of the comedies represent a middle-class, 19% an upper-class heroine, and only 6 films take a lower-class woman as a central character. Working class and peasant women are absent from comedies of the time, lower classes are mostly represented by maidservants, who generally appear as side characters in these films.

Comedies of this period are generally considered as stories representing the dreams of middle-class women, such as office girls, secretaries or daughters of middle-class families hoping for a rich or upper-class husband. *Dream Car* (1934) is considered as a model of such love romances. Heroines of these films are modest, shy and very virtuous girls of moderate income. They only work until their wedding day and are ideal choice for a future wife and mother, and they strive to get a better life through a good marriage.

Alternatives of this type of female figure are present in a smaller number of films. In about 20% of the comedies the conflict is created by the social or financial difference of a rich and/or upper-class girl and a poor and/or lower-class man. In such cases men always have to prove that they could be equal of their beloved, either by having a profitable invention or starting a flourishing business. Rich heiresses are frequently represented as immature and temperamental, who need a husband to regulate their life and take over the family business. Young emancipated or self-supportive working women are represented as unhappy individuals, whose life can only be complete if they find a husband and can renounce to their job in favour of their family. Well-earning, middle-aged, unmarried women generally appear as comic figures and create potential brides for middle-aged poor men, but these romances are mostly shown in a sarcastic tone.

All these films reenforce traditional social roles, according to which a woman can have one single mission: being a faithful housewife and mother who cannot be happy by making a career, and who willingly renounces to taking her own decisions and comply with the expectations of patriarchal society.

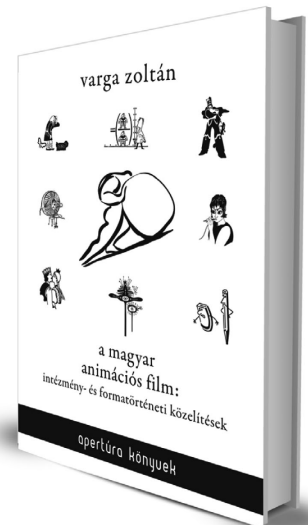
Apertúra könyvek - eddig megjelent köteteink



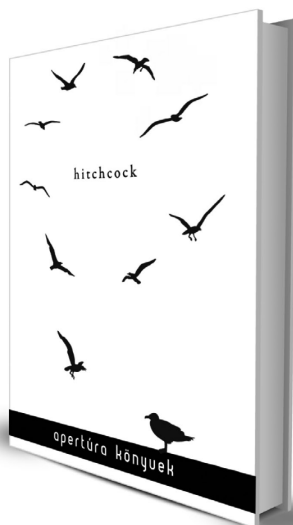
Stóhr Lóránt: Keserű könnyek.
A melódramma a modernitáson túl



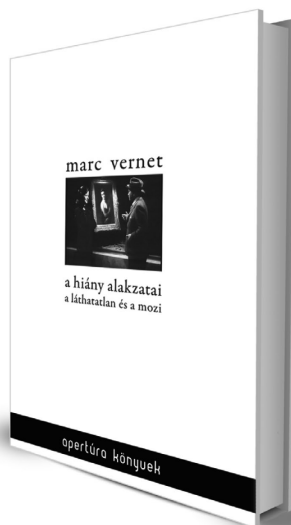
Török Ervin: A szatíra diskurzusai a
modernitásban



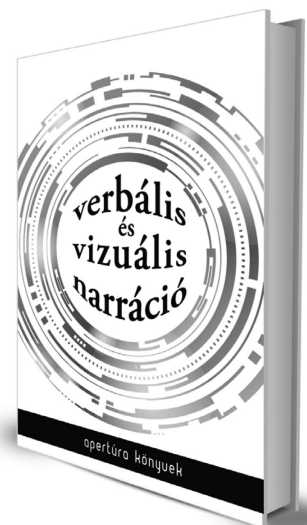
Varga Zoltán: A magyar animációs film:
intézmény- és formatorténeti közelítések



Hitchcock. Kritikai olvasatok



Marc Vernet: A hiány alakzatai.
A láthatatlan és a mozi



Verbális és vizuális narráció.
Szöveggyűjtemény