

Vajdovich Györgyi

## Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–44 közötti magyar filmben\*

A magyar hangosfilm első, 1931-től 1944-ig tartó korszaka a magyar filmgyártás egyik legtermékenyebb periódusa volt. Különösen igaz ez a II. világháború éveire (1940–43-ig), amikor a magyar filmipar évente különösen nagyszámú filmet állított elő, így a harmincas évek elejétől a második világháború végéig tartó 14 év alatt több mint 350 film került ki a magyar filmgyárakból. Az 1949 utáni évtizedekkel ellentétben a korszak filmipara alapvetően önfenntartó és piaci alapú, melyben magánfinanszírozók és kisebb-nagyobb cégek gyártattak filmeket minimális állami segítséggel. Bár a filmgyártás nem volt mentes az állami befolyástól, alapvetően a piaci elvárásokat igyekezett kielégíteni, ezért is feltételezhetjük, hogy a filmekben megjelenő tematikák, történetesémák (legalábbis a gyakran visszatérő elemek) elnyerték a korabeli közönség tetszését. A kor filmgyártásában az állam elsősorban ellenőrző és korlátozó szerepet töltött be, ritkán lépett fel megrendelőként vagy társfinanszírozóként. Bár a cenzúratörvények csak egyes motívumok ábrázolását tiltották közvetlenül, a sokszor esetenként változóan értelmezett alapelvek némileg kiszámíthatatlanná tették a filmek elbírálását.<sup>1</sup> A korszak során az állam egyre erősebb befolyásra tett szert az egyébként vegyes összetételű cenzúrabizottságokban, és más területeken is érvényesült a konzervatív, jobboldali irányvonal előretörése<sup>2</sup> (például a zsidótörvényeket a filmiparban érvényesítő Színház- és Filmművészeti Kamara felállításában és ezzel a szakembergárda nagyarányú lecserélésében, az immáron a forgatókönyveket és a stáb névsorát is ellen-

őrző előcenzúra bevezetésében, a magyar filmek prémi-umokon keresztül történő támogatásában, vagy abban, hogy a mozikban kötelezővé tették a műsoridő megadott százalékában magyar nyelvű alkotások vetítését). Emiatt nehéz pontosan megmondani, milyen mértékig érvényesültek a piac elvárásai és milyen mértékben hatott az állam és a politika befolyása. Bár a kor filmtermése a kisszámú direkt politikai üzenetet hordozó filmet leszámítva látszólag szórakoztató műfaji darabokból áll, feltételezhető, hogy a politikai elvárások is befolyásolták a filmek tematikáit, mely inkább egyfajta kockázatkerülésben öltött testet: a filmkészítők tematikusan és formailag is kerülték a kísérletezést, legtöbbször megmaradtak a korábban bevált narratívák variációinál, és mellőzték a politikailag problémás témák megjelenítését.

Bár a korszak filmjeinek túlnyomó része kortárs magyar közegben játszódik, ezért reflektál a korabeli magyar társadalom viszonyaira, a társadalom filmekben megjelenő reprezentációját számos tényező befolyásolhatta, a közönség preferenciái mellett a korban uralkodó ideológiai trendek, a politikai elvárások, vagy a Nyugatról átvett műfaji filmes minták is. Jelen tanulmány célja a társadalom reprezentációjának egy szűkebb szeletét, a nőreprezentációkat alaposabb vizsgálat tárgyává tenni az 1931 és 1944 között született magyar játékfilmekben. Ennek során megvizsgálom a filmekben megjelenő, nőkhöz kötődő narratívákat és ábrázolási sémákat, a nőkhöz társított társadalmi szerepeket és mobilitási lehetőségeket, valamint azt, hogy a magyar játékfilm

\* Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás részeként íródott.

<sup>1</sup> A kor cenzurális rendszeréről és a filmbírálat módjáról lásd: Záhonyi-Ábel Márk: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. Kiadatlan doktori disszertáció, ELTE BTK, 2020.

<sup>2</sup> Erről részletesen lásd: Gergely Gábor: *Hungarian Film, 1929–1947. National Identity, Anti-Semitism and Popular Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

ezen korszakában hogyan és milyen mértékben vettek részt a női alkotók. A vizsgálat alapját „A magyar film társadalomtörténete” című kutatási projekt keretében létrehozott adatbázis képezi<sup>3</sup>, mely tartalmazza egyrészt a filmek gyártási adatait (fontosabb alkotók, gyártócég, gyártási év, adaptációk esetén forrásmű stb.), másrészt a filmek cselekményére vonatkozó adatokat (a film műfaja, a cselekmény ideje, helye, fontosabb helyszínei, a történetben megjelenő konfliktustípusok), harmadrészt a fontosabb szereplők egyes tulajdonságait (a szereplő típusát, nemét, korát, foglalkozását, társadalmi és vagyoni pozícióját, valamint a cselekmény során megfigyelhető változásait). Írásom fő célja, hogy a cselekmény- és szereplőtulajdonságok alapján bemutassa a nőkhöz kötődő társadalmi szerepeket, elsősorban a filmek főszereplőire fókuszálva. Az 1931–44 közötti filmet tárgyaló korábbi szövegek ritkán foglalkoztak a kor filmjének nőképevel. Ha igen, akkor is műfaji alapú vizsgálatok keretében, vagy esetlegesen kiválogatott darabokból kiindulva tették.<sup>4</sup> Jelen tanulmány a korszak teljes korpuszát felöleli, és statisztikai adatelemzésekből kiindulva kívánja leírni a nők filmes reprezentációjában megjelenő társadalmi pozícióit, jellemző foglalkozásait, majd egy szűkebb csoportra, a női felemelkedéstörténeteket tartalmazó vígjátékokra fókuszálva elemzi a női mobilitáslehetőségek ábrázolását. A vizsgálat háttéréül szolgálnak a magyar film ezen korszakát tárgyaló korábbi tanulmányok, a korszakot bemutató társadalomtörténeti tanulmányok és a nők

reprezentációját más médiumokban vizsgáló szövegek. A dolgozat egyes pontjain kilépek a szűkebb vizsgálati térből, és a magyar film későbbi korszakaival kapcsolatban is észrevételeket fogalmazok meg, hogy a filmtörténeti változások érzékelhetők, a tendenciák átalakulásai láthatók legyenek.

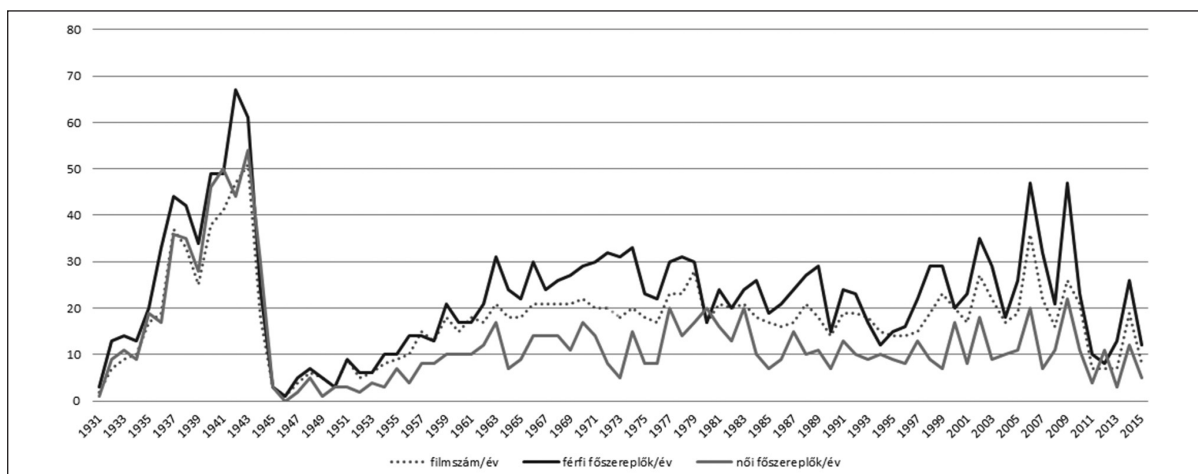
## A férfi és női főszereplők aránya

A vizsgálat célja, hogy felmérje a férfi- és nőalakok jelenlétét, dramaturgiai szerepét és a hozzájuk kötődő szerepsémákat az egyes korszakokban és filmtípusokban. A férfi- és nőalakok magyar filmben betöltött jelentőségének tekintetében árulkodó, hogy az egyes filmtörténeti korszakokban milyen mértékben vannak jelen a férfi és női főszereplők az adott kor filmjeiben. Emiatt első körben azt mértük fel, hogyan aránylik a férfi és női szereplők száma egymáshoz az egyes korszakokban, csak a főszereplőkre szűkítve az elemzést.<sup>5</sup> Erről ad áttekintést az 1. ábra, mely a férfi és női főszereplők számának alakulását mutatja a magyar hangosfilm történetében, viszonyítási alapként használva az adott évben gyártott filmek számát.

3 A szöveg adatai az adatbázis 2019. szeptember 21-ei verziójából származnak.

4 A műfaji alapú vizsgálatra példa Benke Attila: Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939–45 közötti családi melodramákban. *Metropolis* 17 (2013) no. 2. pp. 28–49. <http://www.metropolis.org.hu/hazateresek> (Utolsó letöltés dátuma 2019. 11. 20.); 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> (Utolsó letöltés dátuma 2019. 11. 20.); vagy Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* 20 (2016) no. 4. pp. 8–22. <http://www.metropolis.org.hu/szende-titkarnok-kacer-milliomoslanyok> (Utolsó letöltés dátuma 2019. 11. 20.). A korszakot esetlegesen kiválogatott művek alapján leíró kritikára jellemző példák Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930–1948*. Budapest: Magvető, 1965.; Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983.; vagy Gertyán Ervin: *Mit ér a film, ha magyar? (A magyar filmtörténet kis titkai)*. [Budapest:] MTM Kommunikációs Kft – Mobil Kiadó Kft. – Mokép, é.n. [1994].

5 A mellékszereplők vizsgálata módszertanilag több szempontból problematikus, egyrészt kérdéses, hogy egy filmben milyen mértékig érdemes vizsgálni a mellékszereplőket (csak a fontosabb, számos jelenetben felbukkanó mellékszereplőket, vagy a csak egy-egy jelenetben felbukkanó, kevésbé fontos karaktereket is), másrészt az összes karakter leírása valószínűleg megkívánta volna a mellékszereplők osztályozását a történetben betöltött súlyuk szerint, ezért a vizsgálatot a történet középpontjában álló főszereplőkre szűkítettük.



1. ábra: A férfi és női főszereplők száma összevetve a gyártott filmek számával évenként

Az ábrán megfigyelhető, hogy a magyar hangosfilm több mint nyolcvan éve alatt mindvégig nagyobb számban voltak jelen a férfi főszereplők, mindössze három év (1941, 1980 és 2012) kivételével, amikor a női főszereplők száma minimálisan meghaladta a férfiakét. Ez alapján megállapíthatjuk, hogy a magyar játékfilm jobban előtérbe helyezi a férfisorsok ábrázolását, mint a nőké, az egyes korszakok között azonban jelentős különbségek figyelhetők meg. 1931-től 1944-ig (valójában a trendek alapján 1948-ig) a női főszereplők száma túlnyomórészt a filmek számának változásait követi, és sok esetben megegyezik azzal, míg a férfiak száma mindig enyhén magasabb, mint a nőké, bár hasonló trendeket követ. Ez az együttállás műfaji okokra és a kor jellegzetes film típusaira vezethető vissza. A kor domináns műfajai a vígjáték és a melodráma voltak, és mindkettőben a heteroszexuális párkapcsolatok alakulása állt a középpontban, ami azt eredményezte, hogy a művek túlnyomó részében (legalább) egy férfi és egy női főszereplőt kellett szerepeltetni. A szerelmi konfliktus még olyan műfajokban vagy történettípusokban is megtalálható volt, ahol más történettípus adta a cselekmény fő vonulatát (például a krimikben, a háborús filmekben vagy a kémfilmekben). Az 1931-től 1944 végéig készült művek 92%-a tartalmaz szerelmi konfliktust<sup>6</sup>, mely az esetek legnagyobb részében a két különböző nemű főszereplő között zajló szerelmi konfliktust fedi, ezért a férfi és női főhősök száma ebben a korban meglehetősen kiegyenlített. Ez

nem jelenti azt, hogy a két nem képviselői azonos súllyal szerepeltek a történetben, de a korszak filmjeiben szinte mindig elengedhetetlen volt egy női főszereplő felvonulása is a férfi főhős mellett. A férfi hősök relatíve magasabb száma az egész korszak folyamán olyan narratíváknak köszönhető, melyben két vagy több férfi rivalizál egy nőért (e típus jellemző példája az *Ítélet a Balaton* [Fejős Pál, 1932], a *Pókháló* [Balázs Mária, 1936], a *Három sárkány* [Vajda László, 1936], a *Sarajevo* [Ráthonyi Ákos, 1940] és a *Zárt tárgyalás* [Radványi Géza, 1940]), vagy ahol a szerelmi történet mellett egy másik, férfiakat a középpontba helyező történet-szálat is találunk (például *A 111-es* [Székely István, 1937] és *A piros bugyellár* [Pásztor Béla, 1938] bűnügyi történeteiben, vagy az *Ismeretlen ellenfél* [Rodriguez Endre, 1940] című kém-történetben). A tendencia alól csak a háborús évek (1942 és 1943) képeznek kivételt, amikor a férfi hősök száma jelentősen, akár 10–30%-kal is meghaladta a nőkéét. Ez a jelenség a történettípusok differenciálódására vezethető vissza, ezekben az években a megszokott szerelmi vígjátékok és melodráma mellett megjelennek a több férfi hőst középpontba állító háborús melodráma („*Üzenet a Volgaparttól*” [Deésy Alfréd, 1942], *Bajtársak* [Pacséry Ágoston, 1942]), *Magyar sasok* [László István, 1943], *Viharbrigád* [Lázár István, 1943]), a krimi-, kém- vagy thriller elemeket tartalmazó művek (*Külvárosi őrszoba* [Hamza D. Ákos, 1942], *Szabotázs* [Martonffy Emil, 1942], *Egy gép nem tért vissza* [Pacséry

<sup>6</sup> Az 1931–1944 között készült 354 film közül 327-ben található szerelmi konfliktus, amely az esetek túlnyomó részében a főszereplő páros között zajló szerelmi történetet vagy történet-szálat takarja, és csak ritkán szorul vissza a mellékszereplők szintjére.

Ágoston, 1943)), illetve a paraszti származású férfiak történeteit bemutató népi filmek (*A harmincadik* [Cserépy László, 1942], *Szerető fia, Péter* [Bánky Viktor, 1942]).

Az 1950-es évek elejétől erőteljes trendváltás figyelhető meg. Ekkortól a női főszereplők száma egy év kivételével végig alatta marad a filmek számának, legtöbbször jelentős eltéréseket mutatva, amely jelzi, hogy ezen időszakban férfiközpontú történetek válnak dominánssá, és a nők vagy hiányoznak ezen narratívákból, vagy másodlagos és marginális szerepekbe szorulnak vissza. Az 1950-es években ennek egyik jellemző okát ismét a korra jellemző filmtípusok sajátosságai adják. Míg az 1949-től megjelenő, a munkaversenyt középpontba állító termelési filmekben a versenyben női szereplők is részt vesznek, és szinte mindig található a filmekben szerelmi szál is, addig a szabotázsfilm a férfiak közötti, gyakran fizikai összetűzéseket is tartalmazó kemény küzdelmek terepe. A korszakban azonban ezt még némileg ellensúlyozzák az 1945 előtti idősakra jellemző szerelmi vígjátékok és irodalmi adaptációk is, amelyekben a két nem legtöbbször még közel azonos súlyt kap a narratíván belül. A magyar filmtörténetben – az európai film trendjeivel összhangban – az 1960-as évek elejétől jelenik meg a szerzői film, mely az 1970-es évek elejétől egy kisebb megszakítással a 2000-es évek elejéig marad domináns, és amely alapvető változást hoz a férfi és női főszereplők viszonyában. Ettől az időszaktól kezdve egészen a 2000-es évek elejéig jelentős eltérés mutatkozik a női és férfi főszereplők arányában, míg a férfi főszereplők száma jelentősen meghaladja a filmkéét, a nőké erőteljesen visszaesik, és a férfi főszereplők száma a legtöbb évben legalább 1,5-2-szerese a nőkének. A jelenség háttérben álló korra jellemző reprezentációs stratégiák még részletesebb vizsgálatot igényelnek, azonban a két nem eltérő mértékű jelenléte ebben az időszakban is összefügg az ekkoriban népszerű narratív sémákkal és konfliktustípusokkal. (A szerzői film előretörésével a magánéleti<sup>7</sup>, a morális és a munkahelyi konfliktusok váltak dominánssá, és a szerzői film gyakran olyan műfaji elemekkel keveredett, mely műfajok legtöbbször férfifókuszú történeteket jelenít

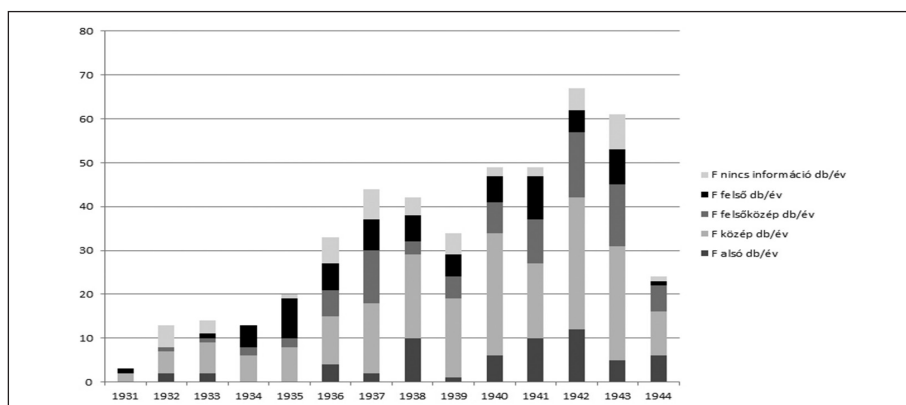
tettek meg, például történelmi film vagy parabola, bűnügyi film, életrajzi film vagy lélektani dráma<sup>8</sup>). Meg kell azonban jegyezni, hogy a szerelmi konfliktusok mindvégig jelen vannak a magyar filmtörténet folyamán, ebben a korszakban sem tűnnek el, csak arányuk jelentősen visszaesik, és többször csak a mellékszereplők történetzálaiban öltenek testet. A férfi és női szereplők száma a 2000-es évek elejétől kezd ismét korrelálni a filmek számával, párhuzamosan a szerelmi történetek visszatéréseivel, azonban a női főszereplők száma továbbra is elmarad a férfiakétól, és csak a 2010-es évek közepén kezdi ismét némileg megközelíteni. Ez alapján megállapítható, hogy a magyar film a hangosfilm minden korszakában a férfi hősöket helyezi a középpontba, ez azonban a legkevésbé az 1931 és 1944 közötti korszakra igaz, mely időszakban a két nem reprezentációja a főszereplők számát tekintve a leginkább kiegyenlített. A továbbiakban azt fogjuk vizsgálni, hogy ezen korszakban mekkora különbségek mutatkoznak a két nemhez tartozó főszereplők között a hozzájuk kapcsolódó társadalmi szerepek és a történetben betöltött szerepük tekintetében.

## Jellegzetes társadalmi és vagyoni pozíciók

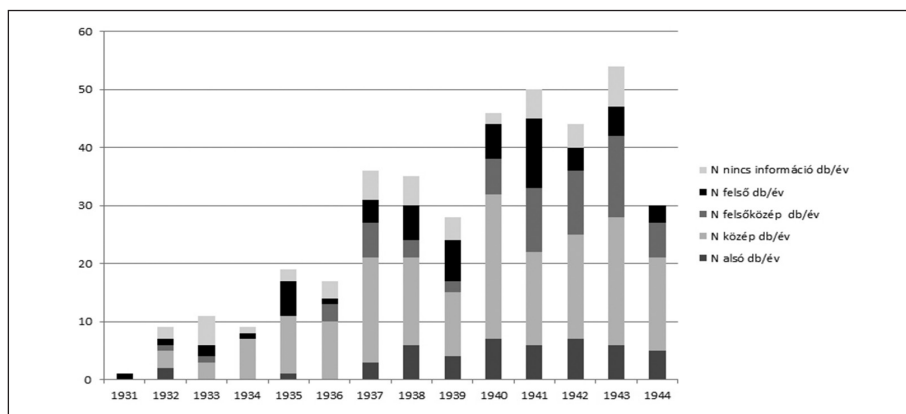
A női és férfi szereplők ábrázolási trendjeinek összevetésekor fontos szempont, hogy a két nem képviselőit milyen társadalmi és vagyoni pozíciókban jelenítik meg az egyes korszakok filmjei. A társadalmi rétegződést megvizsgálva a magyar film sajátos reprezentációs tendenciája rajzolódik ki. Az adatbázis elemzése lehetővé teszi a női és férfi karakterek társadalmi pozícióinak összevetését és azok időbeli változásainak leírását. Társadalmi megoszlás tekintetében a legfeltűnőbb jelenség a középosztálybeli hősök túlsúlya mindkét nem esetében és a magyar hangosfilm minden korszakában, mely kiegészül az egyéb rétegek képviselőinek korszakokként eltérő megoszlásával.

7 A szerelmi történetek igen magas száma és egyes korszakokban dominánssá válása miatt a vizsgálat során külön kategóriát képeztek a „szerelmi” és a „magánéleti” konfliktusok. Ez utóbbi minden típusú magánéleti problematikát lefedhet, kivéve a szerelem kialakulását és beteljesülését tematizáló történeteket.

8 A magyar filmtörténet fontosabb műfajairól, illetve a szerzői és műfaji film viszonyáról részletesen lásd: Kovács András Bálint: Műfajok a magyar filmtörténetben. *Apertúra* 2018. tavasz. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/> Utolsó letöltés dátuma: 2019. október 27.



**2. ábra: A férfi főszereplők számának megoszlása társadalmi pozíció szerint (darab/év)**



**3. ábra: A női főszereplők számának megoszlása társadalmi pozíció szerint (darab/év)**

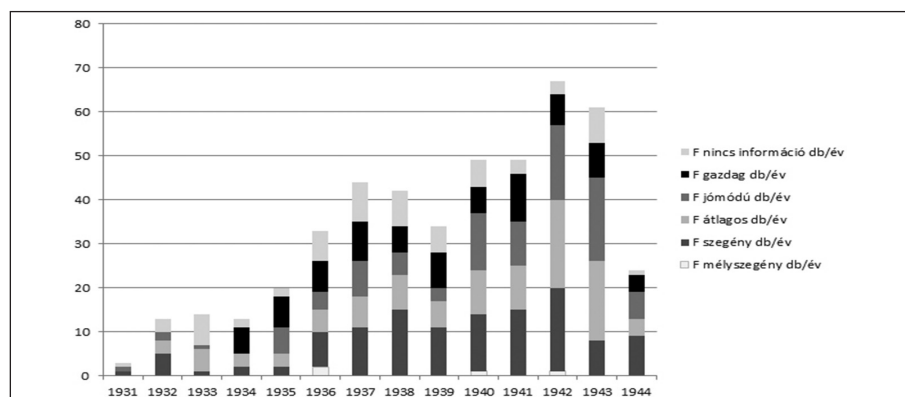
A filmek 1945 előtt egy jóval rétegzettebb társadalom képét mutatták, mint a későbbi korszakokban, tükrözve ezzel a kor társadalmának erőteljes hierarchizáltságát. Bár ebben a korszakban is dominánsak a középosztályt képviselő hősök és hősnők, ekkor még a középosztálybeliek mellett a felső-közép és az elit képviselői is jelentősebb számban jelen voltak a filmekben (lásd 2-3. ábra). Az egyes rétegeket képviselő főszereplők tekintetében nem mutatkozik lényeges különbség a női és férfi szereplők között. Ugyanakkor feltűnő az alsó társadalmi réteghez tartozó személyek (munkások, parasztok, önálló tulajdonnal nem rendelkező, a kereskedelmi vagy szolgáltató szektorban dolgozó, alacsony beosztású foglalkoztattak) kis mértékű megjelenítése. A korabeli társadalmi viszonyokkal összevetve megállapíthatjuk, hogy

a kor filmgyártásának egyik fő tendenciája a felsőbb rétegek számbeli felülreprezentálása és az alsóbb rétegek erős alulreprezentálása a társadalomban betöltött számarányukhoz képest. Az alsó társadalmi réteghez tartozó alakok csak a filmek főszereplőinek 12-13%-át tették ki, miközben a kor társadalmát leíró tanulmányok szerint ez a réteg képezte a kor társadalmának több mint felét<sup>9</sup>. Ezzel szemben az elithez tartozó hősök (arisztokraták, nagy területekkel bíró földbirtokosok, gyárak és bankok tulajdonosai, vezetői stb.) adták a főszereplők 15%-át, miközben a kor társadalmának 0,5%-át sem érte el az ehhez a csoporthoz tartozó személyek száma<sup>10</sup>. Ez az ábrázolási tendencia azt eredményezte, hogy a felsőbb társadalmi csoportok valós számukhoz képest nagyobb jelentőséget kaptak a kor filmjeiben, társadalmi

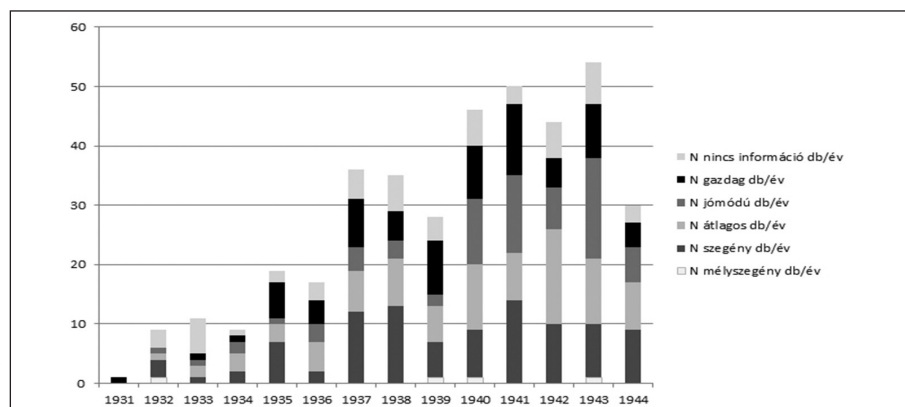
<sup>9</sup> Lásd: Kövér György – Gyáni Gábor: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Osiris, 2006. [https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_520\\_magyarország\\_tarsadalomtortenete/adatok.html](https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html) (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 15.) p. 205.

<sup>10</sup> Erről lásd: Vajdovich Györgyi: Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók. Az elithez tartozó férfi hősök az 1931–1944 közötti magyar játékfilmekben. *Metropolis* 22 (2018) no. 3. p. 25. 8. lj.

4. ábra: A férfi főszereplők számának megoszlása vagyoni helyzet szerint (darab/év)



5. ábra: A női főszereplők számának megoszlása vagyoni helyzet szerint (darab/év)



szerepük felülértékelődött. Ez alapján úgy tűnik, hogy a kor filmgyártása nem számbeli arányuk, hanem a magyar társadalomban betöltött politikai és gazdasági érdekérvényesítő erejük alapján preferálta az egyes csoportok ábrázolását. Ez azonban nem indokolja a középosztálybeli alakok túlsúlyát, amely valószínűleg a korabeli filmgyártó réteg és a piac sajátosságaival is magyarázható. A kor filmfinanszírozóinak és filmkészítőinek jelentős része a középosztályt alkotó vállalkozói és művész/értelmiségi réteghez tartozott, és a mozik közönségét is túlnyomó részt ezen rétegek tagjai tették ki, így feltételezhető, hogy a középosztálybeli hősök többségi szerepeltetése részben a közönség elvárásait elégitette ki.

Ha szemügyre vesszük a férfi és női hősök vagyoni helyzetét, megállapíthatjuk, hogy a főszereplők vagyoni pozíciója párhuzamba állítható a társadalmi helyzetükkel. A magyar hangosfilmgyártás 2015-ig tartó időszakában az átlagos vagyoni helyzetű hősök vannak jelen a legnagyobb számban, de 1945 előtt a hősök vagyoni helyzete változa-

tosabb, a különböző vagyoni állapotok egyenletesebb megoszlásban reprezentálódnak, és a későbbi korszakokkal ellentétben e téren sincs lényeges különbség a férfi és női főszereplők között (lásd 4-5. ábra). Ugyanakkor a társadalmi rétegek nem teljesen korrelálnak a hozzájuk illő vagyoni helyzettel. Miközben azt feltételezhetnénk, hogy az alsó társadalmi réteghez tartozás szegénységgel, a középréteghez tartozás átlagos vagyoni pozícióval, a felsőközép pozíciója jómóddal és a felső társadalmi pozíció gazdagsággal társul, az adatok elemzése azt mutatja, hogy a középréteghez tartozó figurák jelentős része szegény. A korabeli magyar filmek szerint egy olyan középosztályt feltételez, mely nem társadalmi pozíciójának megfelelő körülmények között él, anyagi viszonyai nem felelnek meg az ezen osztálytól hagyományosan elvárt életkörülményeknek. Ez a filmes tendencia reflektál a korabeli társadalom egyik fontos jelenségére, „a középosztályi családok tömeges deklasszálódásának” élményére.<sup>11</sup> Emellett feltűnő, hogy a mélyszegénység

11 Kóvér– Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. p. 162.; Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris Kiadó, 2010. [https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_520\\_](https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_)

bemutatása csak egy-egy film erejéig bukkan fel a főszereplők vonatkozásában, vagyis a korabeli magyar filmgyártás kerül az olyan szereplők bemutatását, akiknek nincs fedél a fejük fölött és a napi betevő biztosítása is problémát jelent számunkra. Amellett, hogy a korabeli magyar filmek a kor társadalmának idealizált képét tárják elénk, ezen tematikát feltehetően azért is kerülték, mert a mélyszegénység bemutatása óhatatlanul társadalomkritikát is tartalmazott volna, mely a kor viszonyai között nem volt kívánatos. Bár a kor cenzurális szabályai nem tiltották nyíltan a társadalmi problémák megjelenítését, csak bizonyos csoportok (például a fegyveres erők vagy a magyar hatóság képviselőinek) negatív színben való feltüntetését, a társadalomkritikus művek vagy filmtervek értékeléséből, elbírálásából mégis kiolvasható az ilyen tematikák kerülését elváró politikai nyomás.<sup>12</sup> Ez az ábrázolási tendencia azonban megfelel a kor eszképiista filmkészítési trendjeinek is. Annak ellenére, hogy a korszak filmjeinek 77%-a szinkronidejű<sup>13</sup>, vagyis a cselekmény a film készítésének korában játszódik, és 91%-a egészében vagy nagyrészt magyarországi helyszíneken zajlik, a művek nem törekedtek a valós magyarországi társadalmi viszonyok megmutatására. A férfi-nő kapcsolatokra koncentrált szerelmi konfliktusok dominanciája, a szinte 100%-ban happy enddel végződő történetek, az alsóbb társadalmi rétegek ábrázolásának mellőzése mind olyan filmgyártás képét mutatják, mely erősen idealizálja a kor viszonyait.

## A női és férfi hősök jellemző foglalkozásai

Miközben a férfi és női főhősök társadalmi és vagyoni pozíciója tekintetében nem találunk komoly különbségeket, a főszereplőkhöz társított foglalkozások eltérő sémákat mutatnak (lásd 6-7. ábra). Ha a két nem esetében előforduló leggyakoribb foglalkozásokat vizsgáljuk, mindössze kettő olyat találunk, mely mindkét nem képviselőire nagy számban jellemző. Érdekes módon mindkét nemnél a legjellemzőbb az eltartott gyermek státusz, amely valójában a foglalkozás nélkülség sajátos formája, amikor a család tartja el a gyermekkorából már kinőtt, felnőtt, de még nem házas fiatal tagját (akár férfi, akár nő a fiatal felnőtt). Ilyenkor a főszereplő anyagi hátterét a család biztosítja, ugyanakkor az „eltartott gyermek” a család idősebb tagjaitól (legtöbbször az apától) való anyagi függést és alárendelt pozíciót is jelez.<sup>14</sup> A női főhősöknek azonban jóval nagyobb hányadát találjuk ilyen függőségi helyzetben, míg a hősök majdnem egyharmada (32%) eltartott gyermek, addig a férfi hősöknek csak kevesebb, mint egyötöde (18%). A másik mindkét nemnél kimutatható arányban megjelenő foglalkozás mintha ennek a pozíciónak éppen az ellentétét képezné, ez ugyanis a „művész” kategória, amely egyfelől nem mindig jelent egyben pénzkereseti forrást is (egyes jobb anyagi helyzetben lévő

magyarorszag\_tortenete/index.html (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 05.) p. 128.

12 Jellegetes példája ennek, hogy az *Emberek a havason* Velencei Filmfesztiválra kiküldött kópiájából ki akarták vágatni „az országról negatív képet festő jeleneteket” – lásd Fazekas Eszter – Pintér Judit: Szóts István. *Metropolis* 2 no. 2. (1998 nyár) pp. 72–90. i. h. p. 74. <http://www.metropolis.org.hu/szots-istvan-2> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 12. 20.) A korban nem kapott gyártási engedélyt Ranódy László filmterve Darvas József *Szakadék* című művéből a korban jellemző társadalmi ellentétek bemutatásának szándéka miatt (lásd: Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő*. p. 579.); Záhonyi-Ábel Márk pedig számos olyan esetet idéz a cenzúrahatózatokból, ahol egy filmet azért vágattak meg vagy azért nem engedélyezték külföldi kivitelét, mert a korabeli magyar társadalom negatívumait mutatta be, vagy rossz színben tüntette volna fel a külföldi közönség előtt. Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. pp. 376–382.

13 Ezen százalékok megállapításánál nem vettük figyelembe azon filmeket, melyeknél nincs információnk a cselekmény idejéről vagy helyszínéről. A kor 354 filmjéből kb. 30-ról nem rendelkezünk részletes információkkal, mivel elvesztek vagy csak nagyon rövid töredék maradt fenn belőlük. Ezek némelyikénél bizonyos információkkal rendelkezünk a korabeli leírások vagy pár perces töredékek alapján, de nem áll rendelkezésre elegendő információ minden paraméter megállapításához.

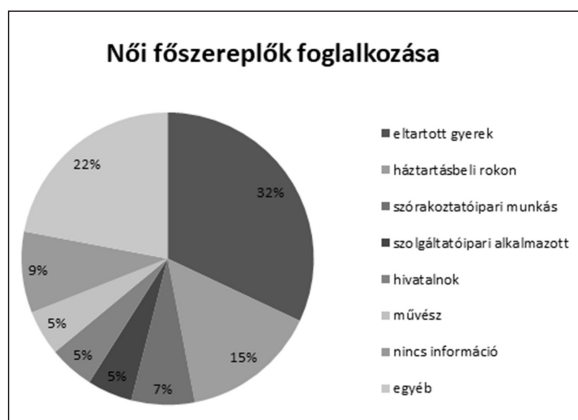
14 A kor filmgyártásának feltűnő sajátossága, hogy az „eltartott gyermek” kategóriába tartozó főhősök között alig találunk gyermeket vagy kamasz hőst. Elvéve előfordul néhány diák, azonban ezekben az esetekben is végzős, a felnőtté válás küszöbén álló diákokat választanak főhősnek. Ennek oka szintén a szerelmi történetek és a házasság intézménye iránti érdeklődés – az eltartott gyermekek elsősorban mint házasulandó/megházasítható karakterek érdekesek a kor filmje számára, ezért ez a kategória az esetek többségében fiatal felnőtteket takar.

hősök ezt nem megélhetési forrásként, hanem hivatásként üzték), másfelől a művész státusa leggyakrabban éppen a társadalmi kötöttségektől mentes, a konvencióktól eltérő, valamiféle egyéni életutat jelentett, vagyis a szabadság, a kötetlen életforma egyfajta megtestesítőjeként jelent meg a filmekben. Valószínűleg a két nem eltérő önmegvalósítási lehetőségei tükröződnek abban, hogy a művészek aránya a nőknél kevesebb mint a fele (5%) a férfi hősök esetében megfigyelhető aránynál (11%).

A női hősök esetében azonban a második leggyakoribb „foglalkozás” a háztartásbeli feleség vagy rokon (vagyis ismét egy nem pénzkereső elfoglaltság), ez a női hősök 15%-ára jellemző, csak ezt követik a szórakoztatóipari munkások<sup>15</sup> (7%), a szolgáltatóipari alkalmazottak<sup>16</sup> (6%), hivatalnoknők (5%) és a fent említett művészek (5%). A férfi hősök esetében viszont a második leggyakoribb foglalkozás a földbirtokos (11%), amelynek nagyságrendje megegyezik a művészekével. Csak ezt követik az olyan klasszikus foglalkozások, mint a mérnök (9%), a katona és rendőr (együtt 8%), vagy a gyár- vagy bankigazgató és -tulajdonos<sup>17</sup> (6%). Ugyanakkor sajátos tény, hogy mindkét nem esetében 9%-ot tesz ki azon hősök száma, akiknek nem rendelkezünk információval a foglalkozásáról (és ezzel együtt megélhetési forrásáról). Ezen esetek csak kisebb hányada tudható be annak, hogy egyes filmek elvesztek vagy erősen töredékes formában maradtak fenn, nagyobb részét azok a darabok teszik ki, ahol a hősöket tudatosan családi és társadalmi kontextusuktól megfosztva ábrázolják, ezzel az egyedi karaktertulajdonságokra és a szereplőben zajló érzelmi folyamatokra irányítva a figyelmet.



6. ábra: A férfi főszereplőknél előforduló leggyakoribb foglalkozások



7. ábra: A női főszereplőknél előforduló leggyakoribb foglalkozások

15 A „szórakoztatóipari munkás” és a „művész” egymással rokon kategóriák, mivel mindkét csoportban található énekeseket és énekesnőket, színészeket és színésznőket, illetve táncosnőket. A két csoport azonban a kor ábrázolási tendenciái okán került megkülönböztetésre: míg a művészeket elhivatottság és a kultúra szolgálata jellemzi, addig a szórakoztatóipari munkások mindig a pénzkereset egyfajta formájaként üzik tevékenységüket, legtöbbször valami olcsó szórakoztatási formában és általában alacsony beosztásban. A két csoportot társadalmi megítélése választja el egymástól a legélesebben: míg a szórakoztatóipari munkásokat lenézik és számos filmben a ledér, könnyen megkapható, kitartott nővel azonosítják, addig a művészeket nagy tisztelet övezi és a társadalom felnéz rájuk.

16 A „szolgáltatóipari alkalmazott” kategória olyan, a szolgáltatóiparban dolgozó nőket takar, akik nem rendelkeztek saját tulajdonnal és alacsony, beosztotti pozícióban dolgoztak, mint manikűrös, kozmetikus, postáskisasszony, masamód, bolti eladó stb.

17 A gyár- és bankigazgató, valamint -tulajdonos a kor filmjeiben nehezen elválasztható kategóriák. A korabeli gazdasági életben gyakran maga a tulajdonos vagy a tulajdonos család egyik tagja töltötte be a vezérigazgatói, vagy igazgatói posztot, más esetekben az igazgató a tulajdonos által megbízott ügyvezető volt, aki legtöbbször a tulajdonoséhoz fogható társadalmi pozícióval és keresettel rendelkezett (ez utóbbira jó példa a *Meseautó* [Gaál Béla, 1934] bankigazgató hőse). A kor filmjeiben gyakran nem derül ki, hogy a főszereplő pontosan melyik csoporthoz tartozik, és az igazgatók és tulajdonosok a gazdasági elit hasonló társadalmi ranggal és jövedelemmel bíró tagjai voltak, ezért az elemzéskor egy csoportként vizsgáltuk őket.

A leírt foglalkozástípusok erősen tükrözik a kor társadalmi viszonyait, és megmutatják a két nem lehetőségei között fennálló komoly különbségeket. Míg a női hősök majdnem fele passzív pozícióban jelenik meg a kor filmjeiben, nem aktív termelő tagja a társadalomnak és tevékenységi köre jórészt a család és háztartás szférájára korlátozódik (ez a fiatal lányok esetében kiegészülhet a társasági élet és szórakozás különböző formáival), addig a férfiaknak csak kevesebb mint ötöde eltartott, és egy jelentős részük vagy hatalmi pozíciót is biztosító foglalkozást űz, vagy kreatív, a társadalom számára hasznos tevékenységet végez.

Ezek az ábrázolási tendenciák részben megfelelnek a kor társadalmi viszonyainak. A korabeli foglalkoztatási statisztikák körülbelül hasonló arányt mutatnak a nők foglalkoztatottságát illetően, 1930-ban a nők kevesebb mint egyharmada dolgozott országosan, Budapesten ennél magasabb az arány, majdnem 40%.<sup>18</sup> Bár a nők az I. világháború idején jelentősebb számban léptek be a munkaerőpiacra a férfiak kiesett munkaerőjének pótlására, ezt az 1920-30-as években a konzervatív erők igyekeztek visszaszorítani és a nőket visszakényszeríteni korábbi pozíciójukba. Ennek egyrészt hatalmi okai voltak, mivel az eltartott gyermek és háztartásbeli nőrokon nem bírt önálló jövedelemmel, és alá volt rendelve a család megélhetését biztosító férfirokonának, másrészt a növekvő munkanélküliség idején féltették a férfiak keresetét biztosító állásokat a nőktől (mivel a kor elvárásai szerint a férfinak kellett eltartania családját).<sup>19</sup>

Ugyanakkor a legjellemzőbb foglalkozások tekintetében a filmes ábrázolások a főszereplők esetében nem követték a valós viszonyokat. Bár a korból részletes adatokkal csak a budapesti foglalkoztatottságról rendelkezünk, ezen belül a nők között a két legnagyobb foglalkoztatási

csoportot a női cselédek és gyári munkásnők adták<sup>20</sup>, és csak fokozatosan jelentek meg mellettük a női tisztviselők és más magasabb végzettséget igénylő szakmák képviselői. A korabeli magyar filmekben éppen ezen csoportok reprezentációja nem jelenik meg, a női főszereplőknek mindössze 1,5%-a cseléd, míg a munkásoké az 1%-ot sem éri el. Pedig a korban készült filmek fele legalább részben Budapesten játszódik, és ez adott volna lehetőséget a nagyvárosi élet eme jellegzetes alakjainak bemutatására. A cselédek mellékszereplőként számos esetben felbukkannak, gyakori elemei a polgári háztartások és családok ábrázolásának, akik időnként a főszereplőnő egyfajta segítőiként működnek, de legtöbbször humorforrásként szolgálnak. A munkásnők azonban még mellékszereplőként sem bukkannak fel, így a kor filmgyártása nem reflektál a modernizálódó városi élet egyik fontos jelenségére. Ez egyfelől egybevág a korábban leírt, elsősorban a középosztálybeli figurákra fókuszáló történetmesélési trendekkel, másfelől erősíti a korabeli magyar filmgyártás konzervativizmusát. A nők munkavállalása az ipar különböző területein (elsősorban a textiliparban) és ennek növekvő aránya jellegzetes modernizációs jelenség volt, és egyben nagyobb önállóságot és szabadságot is biztosított a faluról városba érkező, munkát kereső nőknek, mint a cselédi alkalmazás. Mivel a korabeli jogi szabályozás szerint a cselédség nemcsak munkaviszonyt jelentett, hanem a cseléd munkába állásával a saját személye fölötti önrendelkezési jogáról is lemondott, és gazdája hatalma alá került, ami még a kisebb testi fenyegetést is megengedte<sup>21</sup>, nem csoda, hogy a városba érkező vidéki nők egyre nagyobb arányban mentek ipari munkásnak cseléd helyett. Az ipari munkásnők ábrázolása azonban majd csak a sztálinista korszakban válik népszerű témává, ahol valóban megjelenik ezen munkakör felszabadító, emancipációs jellege is,

18 Lásd Nagy Beáta: A nők keresőtevékenysége Budapesten a 20. század első felében. In: Hadas Miklós (ed.): *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiokról, feminizmusról*. Budapest: Replika kör, 1994. p. 159., p. 164. Az országos és budapesti adatok nem vethetőek össze egymással teljes mértékben, mivel országosan a 7 éven felüli nőlakosság foglalkoztatottsági adatait vizsgálták, míg Budapesten a 10 éven felülit.

19 Karády Viktor: A társadalmi egyenlőtlenségek Magyarországon a nők felsőbb iskoláztatásának korai fázisában. In: Hadas Miklós (ed.): *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiokról, feminizmusról*. Budapest: Replika kör, 1994. p. 179.

20 Gyáni Gábor adatai szerint a nők között a házi cselédek aránya 1920-ban 18% volt, ami fokozatosan csökkent, de még 1941-ben is 14%-ot tett ki. A gyári munkásnők száma közel hasonló arányt tett ki, de az 1910-es évektől kezdve a munkásnők aránya minimálisan nőtt, míg a cselédeké csökkent. Gyáni Gábor: *Család, háztartás és városi cselédség*. Budapest, Magvető, 1983. pp. 26–27.

21 Ibid. pp. 17–19.

mivel az ötvenes évek termelési filmjeiben a nők gyakran a férfiakkal egyenrangú munkát végeznek, van esélyük a feljebb lépésre, és egyes esetekben még többet is kereshetnek párjuknál. Hasonlóképpen alulreprezentált 1945 előtt a parasztnők csoportja, a női főszereplők mindössze 3%-a parasztlány, és őket is a legritkább esetben látjuk mezőgazdasági munkát végezni, több esetben csak az idealizált vidéki élet tiszta, romlatlan megtestesítői (pl. *János vitéz* [Gaál Béla, 1938], *Gyimesi vadvirág* [Ráthonyi Ákos, 1938], *Dr. Kovács István* [Bánky Viktor, 1941], *Menekülő ember* [Ráthonyi Ákos, 1943]).

Feltűnő még a pedagógusszakma erős alulreprezentáltsága a nők esetében. Mindössze négy olyan filmet találunk a korszakban, melynek főszereplője tanítónő<sup>22</sup>, holott az értelmiségi munkakörök közül ebben a szakmában dolgozott a legtöbb nő ekkoriban. A tanítói pálya e korban kezdett elnőiesedni, más szakmákkal ellentétben, az 1930-as években már az e területen dolgozók majdnem fele a nők közül került ki.<sup>23</sup> Hogy a filmek miért kerültek a foglalkozási terület ábrázolását, arra nehéz pontos választ adni, mindenesetre tény, hogy éppen a pedagógusnők ábrázolása adhatott volna lehetőséget női emancipációs történetek bemutatására. Gyáni Gábor megfogalmazása szerint „A tanítói pálya feminizálódása készítette elő a talajt a nők értelmiségiként is megvalósuló majdani emancipálódásához.” Ez volt ugyanis az egyik olyan szakma, ahol a nők nem adták fel kereső tevékenységüket/hivatásukat a házasság után, hanem egyre többen maradtak meg a pályán a házasság és család mellett (az 1930-as évek elején már a tanítók egyharmada dolgozott házasság után is).<sup>24</sup> Ők mutattak tehát példát arra, hogy az „élethossziglan vállalt értelmiségi kereső munka” nem feltétlenül kell együttjárjon a nő hajadon státuszban maradásával.<sup>25</sup> A kor konzervatív ábrázolási tendenciáit erősíti, hogy ennek a női pályának az ábrázolási lehetőségét a korabeli filmek mellőzik, ráadásul abban a négy filmben, ahol tanítónő a főszereplő, a történet befejezéséből erősen valószínűsíthető, hogy a hősnő férjhez menetele után felhagy hivatásával.

## A társadalmi mobilitás ábrázolása

Míg a társadalmi pozíció és vagyoni megoszlás tekintetében nem tapasztaltunk jelentős különbséget a két nem megjelenítése között, addig a filmek által feltételezett mobilitási pályák jelentős különbségeket mutatnak. A kutatás igyekezett felmérni a társadalmi mobilitás megjelenítését is oly módon, hogy az egyes filmeknél adatként rögzítette a szereplők pozíciójának változásait a kiinduló állapothoz képest. Bár a kutatás egyéb szereplőváltásokat is leírt (például jellemfejlődés, szakmai siker vagy erkölcsi lecsúszás), a társadalmon belüli mobilitás megjelenítését négy tényező írja le: a szereplők társadalmi felemelkedése vagy lecsúszása, illetve anyagi felemelkedése (gazdagodása) és lecsúszása (elszegényedése).

Az 8. és 9. ábra alapján megállapítható, hogy az ebben a korban készült filmek eltérő mobilitási pályákon ábrázolták a női és férfi főhősöket. Ezek természetesen nemcsak a kortárs magyar társadalom sajátos szűrőn keresztül tükröződő képét mutatják, hiszen a filmek 21%-ában a cselekmény régebbi korokban vagy fiktív időben, és kis részük (legalább részben) külföldi helyszínen zajlik, a művek mégis megjelenítik a kor értékrendjét és általános elképzelését a két nem mobilitási lehetőségeiről. Érdekes megfigyelni, hogy mobilitás tekintetében a kor filmjei a nők esetében lényegesen pozitívabb lehetőségeket mutatnak.

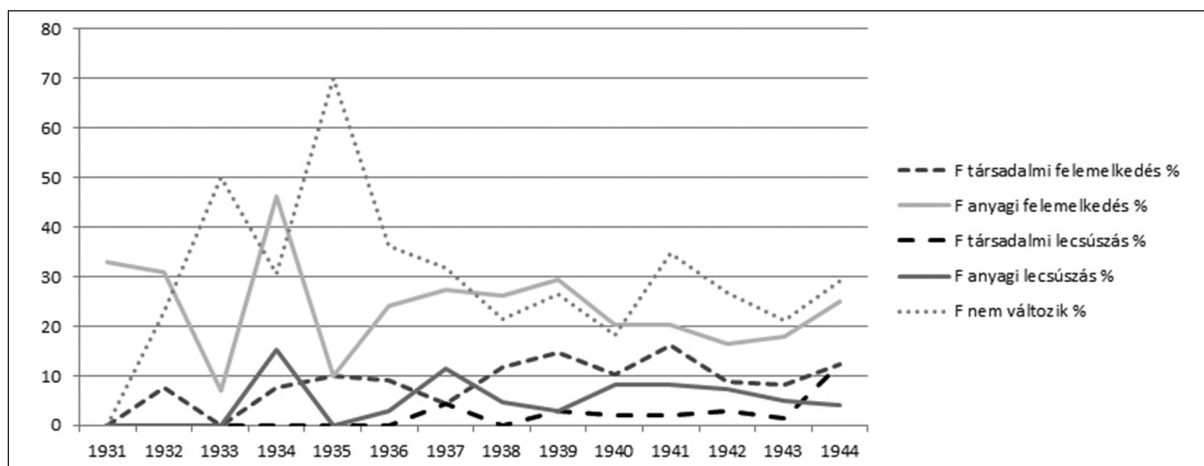
A férfiak esetében az 1931–44 között készült filmekben a jellegzetes mobilitási pálya az anyagi felemelkedés. Mindkét nem esetében megfigyelhető, hogy 1931 és 1935 között jóval nagyobb kilengéseket mutatnak az adatok. Úgy tűnik, hogy a kezdeti korszakban még kevésbé kialakult sémák szerint ábrázolták a filmek a szereplők mobilitását. Ennek egyik oka a filmek alacsony száma, amely csak 1934-ben éri el az évi tíz darabot, és kis minta esetén egy-egy eset sokkal erősebben befolyásolja az arányokat. A másik ok feltételezhetően az erőteljesebb kísérletezési

22 Ezek a filmek: *Segítség, örökölttem* (Székely István, 1937), *Magdát kicsapják* (Vajda László, 1937), *A pusztai királykisasszony* (Csepreghy Béla, 1938), és *Futóhomok* (Deésy Alfréd, 1943).

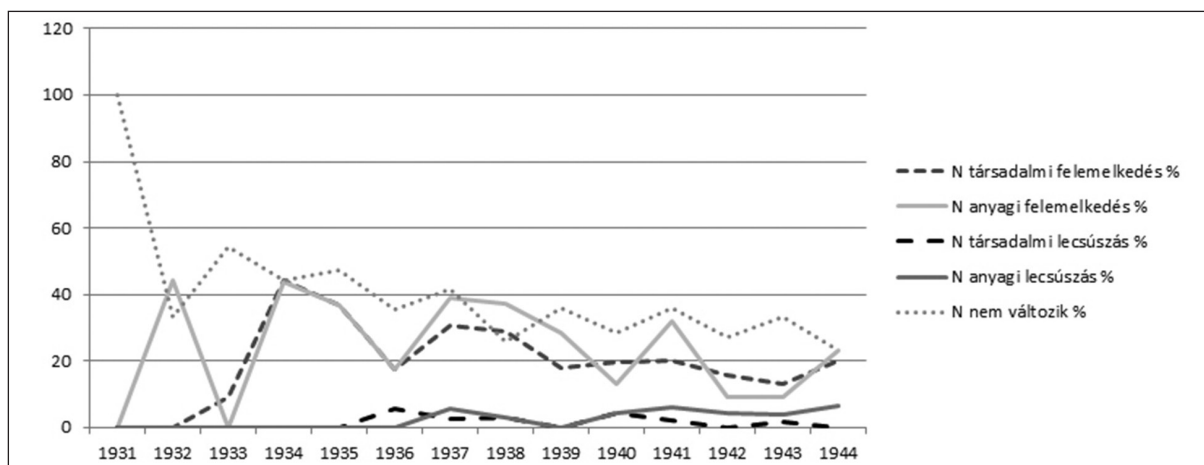
23 Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. pp. 181–182.

24 *ibid.* p. 182.

25 *ibid.*



8. ábra: A férfi főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása az adott évben megjelenő férfi főszereplők százalékos arányában



9. ábra: A női főszereplők társadalmi és anyagi mobilitása az adott évben megjelenő női főszereplők százalékos arányában

kedv: a korai időszakban tematikusan és műfajilag is nagyobb változatosság figyelhető meg a filmek között, mint 1935-től kezdődően.<sup>26</sup> 1935 után a domináns férfimobilitási pályává az anyagi felemelkedés válik, mely minden évben a férfi főszereplők 16–30%-ára jellemző. A férfiak esetében a társadalmi felemelkedés jóval kisebb arányban figyelhető meg (a férfi főszereplők 5–16%-ánál), ezek alap-

ján a filmekben megjelenő társadalomkép jóval kevésbé mutatja átjárhatónak a férfiak számára az egyes társadalmi rétegek közötti korlátokat, mint amennyire elképzelhetőnek tartja az anyagi felemelkedést. A férfi főszereplők pozíciójának romlását csak lényegesen kevesebb film ábrázolja: az anyagi lecsúszás a férfi hősök 3–11%-ánál jelenik meg, míg a társadalmi lecsúszás ennél is kevesebb

26 E tekintetben elsősorban Balogh Gyöngyi és Király Jenő kötete ad útmutatást, mely a könyv témájával választott periódust, az 1936-ig tartó időszakot kísérletezés időszakának tekinti, a szerzők szerint ez „az alapítók és felfedezők kora, a magyar filmstílus kialakulásának, a műfajrendszer és stílusrendszer kiépítésének ideje”. Lásd: Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ”. A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 61. Egy másik tanulmány pedig a vígjátékon belüli változatosabb témákat és a műfaji kísérletezést írja le az 1934 előtti, korai időszakban: Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 8–22.

esetben, a társadalmi lecsúszást elszenvedő hősök aránya 1944-et kivéve sosem emelkedik 5% fölé. A legdominánsabb azonban az a történettípus, ahol a szereplő pozíciója nem változik, ez jellemző a férfi főszereplők közel egyharmadára (az egész korszak átlagában 29%). Vagyis a férfi hősök lehetséges pályáira vonatkoztatva egy meglehetősen merev, rögzült társadalom képe jelenik meg, mely kevés esélyt ad a felemelkedésre, s ha mégis adódik ilyen lehetőség, akkor is inkább a hősök anyagi helyzetének a javulását tartja lehetségesnek. Tekintve, hogy a filmekben megjelenő hősök jelentős része középosztálybeli figura volt, ez a tendencia valamennyire reflektál a társadalom valós viszonyaira, ahol éppen a középosztály elől voltak leginkább elzárva a felemelkedés útjai.<sup>27</sup> A társadalmi pozíciók merevségét az is mutatja, hogy a filmek lecsúszás tekintetében is inkább ábrázolják lehetségesnek az elszegényedést, mint a társadalmi pozíció romlását. Mint arra a korábbi tanulmányok is kitérnek, ez az ábrázolási tendencia erősen eltér azoktól a társadalmi jelenségektől, melyek a korban megfigyelhetőek voltak, hiszen mind a középosztály, mind az elit egyes csoportjainak lecsúszása jelentős társadalmi problémaként jelentkezett a korban.<sup>28</sup>

A női főszereplők mobilitási lehetőségeiről jóval pozitívabb képet rajzolnak a művek, és azt sugallják, hogy a nők előtt egyformán nyitva álltak a társadalmi felemelkedés és a meggazdagodás útjai. A pozitív változásokon átésző hősnők aránya eleve magasabb tartományba esik, mint a férfiaké, vagyis a nőknél nagyobb esélyt tételeznek a filmek a felemelkedésre. A gazdagodás révén jobb helyzetbe kerülő női főszereplők aránya 9–39%, míg a társadalmilag felemelkedő női hősök aránya 1935 után 13–31% közé esik. A nők esetében nem figyelhető meg jelentős eltérés a kétféle felemelkedési pálya előfordulási gyakorisága között, mindkettő körülbelül a hősnők egyötödére jellemző. A lecsúszás lehetőségének megjelenítése még kevésbé írható le a nők esetében, mint a férfiaknál.

1935 előtt sem a társadalmi, sem az anyagi lecsúszás nem jelenik meg az ő esetükben, 1935 után pedig végig alacsony marad (a társadalmi lecsúszás ábrázolása egyik évben sem haladja meg a 6%-ot, az anyagi pedig a 7%-ot). A nem mobil hősnők száma, akiknek sem társadalmi, sem anyagi pozíciója nem változik, a férfiakéhoz képest magasabb (az egész korszak viszonylatában 5%-kal).

A tendenciák összevetése a két nem esetében azt sugallja, mintha a nők jobb esélyekkel indulnának a felemelkedés tekintetében, ráadásul változatosabb lehetőségekkel bírnának, és számukra jobban áthághatóak lennének a társadalmi korlátok is. Ez azonban nem feltétlenül jelent nagyobb szabadságot vagy szélesebb mozgásteret. A továbbiakban azt fogjuk vizsgálni, milyen mobilitási lehetőségeket tart elképzelhetőnek a kor filmgyártása a két nem esetében, és hogy ez a nők számára látszólag kedvezőbb helyzet miként reprezentálódik az egyes filmekben. Mivel a női felemelkedéstörténetek mintegy kétharmada a vígjátékokban jelenik meg, ezért a továbbiakban a női felemelkedési pályák lehetőségeit ezen filmcsoport keretein belül vesszük alaposabb vizsgálat alá.

## Női felemelkedéstörténetek

A kor filmjeiben megjelenő felemelkedéstörténeteket (vagy, ahogy ő nevezte, „sikernarratívákat”) Lakatos Gabriella vette részletes vizsgálat alá, aki megállapította, hogy a főszereplőket és a mellékszereplőket is figyelembe véve ez a történettípus az 1931 és 1944 közötti filmek 52%-ában bukkan fel. Ezen belül 1931–1939 között a filmek 60%-ában, míg 1939–1944 között a filmek 44,6%-ában valósul meg valamelyik alak társadalmi vagy anyagi felemelkedése. Ezzel szemben valamely karakter társadalmi vagy anyagi lecsúszása csak a filmek kevesebb, mint egyötödében jelenik meg, így elmondható, hogy a társadalmi vagy anyagi felemelkedés témája alapvetően fontos szere-

27 Romcsis Ignác szerint az alsóbb néprétegek előtt inkább nyitva álltak a felemelkedés pályái (például a parasztságból az ipari munkásságba, a parasztságból a kisiparos és kiskereskedő rétegekbe, vagy az iparos- és kereskedőrétegekből az értelmiségi pályák irányába). Azonban magasabb értelmiségi pozíciókba (például egyetemi tanár, művész, bíró, orvos stb.) már igen nehéz volt alsóbb rétegekből bekerülni, és a társadalom elitjét alkotó nagybirtokosok és nagypolgárok közé szinte lehetetlen. Romcsis: *Magyarország története a XX. században*. pp. 134–135.

28 Lásd: Lakatos Gabriella: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”. Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között. *Metropolis* 22 (2018) no. 3. pp. 14–17.; valamint Vajdovich: *Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók*. p. 28.



**A három galamb**  
(Kelemen Éva, Gyimesi Pálma,  
Kertay Lili)

pet játszott a kor filmjeiben.<sup>29</sup> Lakatos elsősorban azt vizsgálta, milyen tényezőknél köszönhető a figurák felemelkedése, és olyan különböző típusokat írt le a felemelkedés okaként (ekkor már a vígjátékok főszereplőire szűkítve a vizsgálat spektrumát), mint házasság, örökség vagy rokoni kapcsolat miatti felemelkedés, míg más esetekben a kiváltó ok lehetett áldentitás vagy szerepjáték, trükk vagy szerencse, és egyes esetekben az egyéni kompetenciák (illetve ennek kombinálódása más okokkal).<sup>30</sup> Feltűnő, hogy az egyéni kompetenciák, illetve ezek kombinálódása más faktorokkal is csak az esetek alig több, mint egyötödében forrása a felemelkedésnek, miáltal a filmek azt sugallják, hogy a feljebbjutás ritkán függ az egyén valós teljesítményétől, sokkal inkább meghatározzák az egyén családi és rokoni kapcsolatai, a véletlenül vagy tudatosan választott áldentitás, vagy akár a vak szerencse. Így aztán nem véletlen, hogy a vígjátéki hősök esetében a felemelkedés leggyakoribb oka a jó házasság, és a továbbiakban látni fogjuk, hogy ez a tényező a női hősök esetében még dominánsabb.

A vígjátékokban megjelenő női felemelkedéstörténetek még szűkebb keretek közé szorítva ábrázolják a hősnők mobilitási lehetőségeit. Először is leszögezhetjük, hogy ezekben a vígjátékokban a női főszereplők sosem

állnak önmagukban, minden egyes történetben találunk mellettük egy férfi főszereplőt is. Ez egyfelől mutatja a szerelmi tematika fontosságát (még azokban a művekben is jelen kell lennie a szerelmi konfliktusnak, ahol nem ez a központi történetvonal), másfelől viszont azt is sejteti, hogy a nők felemelkedése ritkán független a férfi főhős jelenlététől. Emellett minden ilyen felemelkedéstörténet happy enddel végződik, és ezen darabok 97%-ában házassággal, vagy feltételezhetően házassággal zárul (a fennmaradó két film esetében csak azért nem, mert azokban már a film elején házasok a felek). Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a nők társadalmi és anyagi felemelkedése szűk keretek között valósul meg a vígjátékokban, és sosem képzelhető el a házasságon kívül. Ezzel szemben a férfi hősök felemelkedési pályái változatosabbak, igaz, a mobilitást vizsgáló adatelemzésünk azt mutatta, hogy a filmek a férfiak esetében sokkal inkább csak anyagi felemelkedést feltételeznek, mint a társadalmi ranglétrán történő feljebbjutást.

A vígjátékokban megjelenő női felemelkedéstörténetek, vagyis a női főszereplő társadalmi vagy anyagi felfelé mobilizálódása a cselekmény során 70 filmben és 72 hősnő esetében valósul meg (egy filmben, a *Három galambban* [Bán Frigyes, 1944] három lánytestvér párhuzamos törté-

<sup>29</sup> Lakatos: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”. p. 12.

<sup>30</sup> ibid. p. 13.

netét látjuk, és mindhármukat érinti a felemelkedés; más, több női főszereplőt is tartalmazó filmekben mindig csak egy hősnőnek sikerül felfelé mobilizálnia.) Ez a korabeli filmtermés 20%-át és a női főszereplők 18,5%-át jelenti<sup>31</sup>, tehát annak ellenére, hogy csak egy műfajra szűkíti a vizsgált korpuszt, a kor filmgyártásának elég jelentős szegmensét képviseli.

A vígjátékban megvalósuló női felemelkedéstörténetek jellemzően középosztálybeli vagy alsóbb réteghez tartozó nőfigurákat állítanak a középpontba, mindössze nyolc olyan hősnőt találunk, akik felsőközép vagy felső réteghez tartoznak (ez az érintett női főszereplők egykilencede). Közülük négy gazdag, ezek a filmek azt a tipikus történetsémát jelenítik meg, amikor egy vagyonnal bíró lány(örökös) házasodik össze egy elszegényedett arisztokrátával vagy nemessel, vagyis a házasság a kölcsönös előnyök mentén, vagyon és rang egyesítését valósítja meg. A grófi cím, mint a születési arisztokrácia öröklött jelképe, önmagában is elég vonzó, eleve társadalmi feljebb lépést jelent a gazdag lányok számára, így az *Egy éj Velencében* (Cziffra Géza, 1933) és a *Zenélő malom* (Lázár István, 1943) című darabokban a férfi félnek a címén kívül nem kell más módon bizonyítani, hogy partiképes agglegény. A másik két esetben, ahol csak elszegényedett nagybirtokos nemesi család sarja a férfi, a vagyoni különbségeket némileg ki kell egyenlíteni ahhoz, hogy a házasság elég vonzó legyen (nem elsősorban a lányok, hanem apjuk számára): A *kölcsönkért kastélyban* (Vajda László, 1937) a férfi családja visszakapja családi örökségét, a *Hétszilvafában* (Podmaniczky Félix, 1940) pedig a hősnék Amerikában karriert kell csinálnia ahhoz, hogy visszaszerezze apja birtokait. A frigy csak ezután jön létre, így már a nemesi cím is elég vonzerőt képvisel a vagyonos, de polgári származású nők számára. Hasonlóképpen a *Makkhetes* (Bánky Viktor, 1944) jómódú polgárlánya csak akkor mehet hozzá szerelméhez, amikor az már jól kereső festővé válik.

Az elszegényedett felső vagy felsőközéposztálybeli lányok történetei viszont érdekes kivételeknek számítanak a korban. Mindhárom ilyen sorsú hősnő meglehetősen öntörvényű, fellázad a társadalmi elvárások ellen, és nem a hagyományos módon, jó házasság révén kerül vissza

korábbi pozíciójába. A *vén gazember* (Heinz Hille, 1932) hősnője egy csődbe ment báró lánya, aki az intézőjük unokájába szerelmes, és nem hajlandó szülei kívánsága szerint egy gazdag arisztokratához férjhez menni. Sok szempontból jobban kedveli az egyszerű embereket a saját úri társaságánál, és a film végén sajátos csavarral az intézőtől örökli meg saját örökségét – amit az öreg azért lopott el költekező apjától, hogy számára megmentse. Bár szerelme katonatisztként nagy jövő előtt áll, a bárókisasszony mégiscsak rangon aluli házasságot köt, miután visszakapta apja alkalmazottjától saját örökségét. A másik két esetben (*Egy lány elindul* [Székely István, 1937]; *Te csak pipálj, Ladányi!* [Keleti Márton, 1938]) a lecsúszott család lánya a sarkára áll, vállalkozásba kezd, és ezáltal nemcsak saját maga számára biztosítja a lehetőséget, hogy kedve szerint választhasson férjet, hanem családjának is új megélhetési forrást teremt. Mindkét esetben a család pozíciója a lány leleményességének, ügyességének és kemény munkájának köszönhetően áll helyre, még ha a filmek úgy is állítják be, hogy a megvalósítás nem pusztán az ő érdeme (az *Egy lány elindulban* az időközben öt elvevő férfi lesz a vállalkozás feje, a *Te csak pipálj, Ladányi*ban a család együtt üzemelteti a panziót). Mindkettő komoly emancipációs történet, ahol nemcsak a női kompetenciák kapnak hangsúlyt, de lehetővé teszik a lányok kikerülését a családi kontroll alól fizikailag is, mivel mindkettőjüknek el kell költöznie otthonról és teljesen új életet kell kezdenie ahhoz, hogy újfajta módon biztosítsák a megélhetésüket. Miután ez megtörtént, saját tetszésük szerint választhatnak férjet, olyan férfit, aki anyagi értelemben nem jó parti, és mindketten folytatják üzleti tevékenységüket házasságuk után is. Mindkét történetben azért kap a fiatal nő önállóságot, mert a család már annyira rossz anyagi helyzetben van, hogy a lány munkába állása az egyetlen mód a túlélésre. Az *Egy lány elindulban* különösen hangsúlyossá válik a hősnő családmegmentő szerepe. A film elején a család csak abból él, hogy ő, a felsőközéposztálybeli lány, egy gyárban szalag mellett robotol, később megpróbál pénzt szerezni, majd fokozatosan a család minden tagjának állást kerít. Később kitalálja a vállalkozás ötletét a beléserető, addig léhűtő életmódot élt földbirtokosfiú számára, akivel saját céget hoznak létre, majd a film végén keresetükből megmentik a fiú apjának

31 354 filmből 70 film képviseli a női főszereplő felemelkedését tartalmazó vígjátékokat, valamint 389 női főszereplő közül 72 emelkedik feljebb ezen művekben.

birtokát is az árverezéstől. Ily módon a család hagyományosan passzivitásra ítélt tagja, az eladósorban lévő leány válik a legaktívabbá, aki végül saját maga és szerelme családját is megmenti a lecsúszástól.

A női felemelkedéstörténetek háromnegyed részében a hősnő középosztálybeli lány, akik (három kivétellel) átlagos vagyoni helyzetűek vagy szegények. Az esetek majdnem felében a nő társadalmi és anyagi felemelkedése együtt jár, ennek is köszönhető, hogy a férfi hősökkel ellentétben a nőknél a társadalmi és az anyagi felemelkedés egyaránt jelentős számban van jelen. A kettős felemelkedés leggyakoribb oka a jó házasság. A legnépszerűbb vigjátéki történettípus szerint a középosztálybeli hősnő megismerkedik egy nála magasabb társadalmi pozíciójú és jómódúbb férfival, és különböző szerelmi bonyodalmak után a film végén hozzámegy feleségül (ez a Nemeskürty által többször kárhoztatott *Meseautó*-történet-séma). Ez a dramaturgiai séma az egész korszakban megtalálható, de 1934 és 1938 között dominánsabb a női felemelkedéstörténeteken belül, mint később. Jellegzetes példái a *Meseautó*, *Az új rokon* (Gaál Béla, 1934), *Barátságos arcot kérek* (Kardos László, 1935), *Címzett ismeretlen* (Gaál Béla, 1935), *A csúnya lány* (Gál Béla, 1935), *Úrilány szobát keres* (Balogh Béla, 1937), *Lovagias ügy* (Székely István, 1937), *Péntek Rézi* (Vajda László, 1938), *Az utolsó Werczkey* (Szlatinay Sándor, 1939) vagy a *Jómadár* (Ráthonyi Ákos, 1943). Ez a narratívátípus azt sugallja, hogy ebben a társadalomban a nők számára a feljebbjutás a társadalmi ranglétrán és a jobb anyagi helyzetbe kerülés csak jó házasság révén érhető el. Előfordul, hogy a házasság csak vagyoni feljebb lépést eredményez, ez az eset gyakoribb a szegény, anyagilag rosszabb helyzetből induló hősnőknél (erre példa az *Eladó birtok* [Bánky Viktor, 1940] hősnője, vagy a *Három galamb* középső lánytestvére). Egyes esetekben a pár egyik fele örökséghez jut a történet során, és bár csak ezt követően házasodnak össze, a házasság így nemcsak társadalmi, de anyagi felemelkedéssel is együtt jár (pl. *Segítség, örökölttem*; *Álomkeringő* [Podmaniczky Félix, 1942]). Néhány filmben a hősnő valamilyen módon pénzhez jut és ez teszi lehetővé a házasságot (pl. *Kölcsönkért férjek* [Bánky Viktor, 1941], *Kádár kontra Kerekes* [Ráthonyi Ákos, 1941]), vagy a férfi kerül jobb anyagi helyzetbe, és így tudja elvenni szerelmét (*Garszonlakás kiadó* [Balogh Béla, 1939], *Balkezes angyal* [Ráthonyi Ákos,

1940]). Bármelyik történetváltozattal is állunk szemben, közös elemünk, hogy a házasság megkötésének feltétele az anyagi biztonság, ami vagy eleve adott a leendő férjnél, vagy a párnak valamilyen módon (sokszor szerencse vagy trükközés révén) el kell érnie ezt az állapotot ahhoz, hogy frigyre léphessen. Az a fajta, későbbi korszakokból ismert szerelmitörténet-séma, amelyben a szerelem győz, és a pár összeházasodik, mit sem törődve azzal, hogyan fognak megélni, ebben a korban nem elfogadható narratíva. A *Garszonlakás* kiadóban fel is merül ez problémaként, ahol a lány állástalan kozmetikus, a vőlegénye pedig kezdő orvos, aki nem képes beindítani a praxisát. A hősnő hiába unszolja szerelmét, hogy ennek ellenére házasodjanak össze, a férfi erre nem hajlandó, amíg nem keres annyit, hogy mindkettőjüket el tudja tartani. Ezek a narratívák teljesen egyértelműen közvetítik a kor azon társadalmi elvárását, miszerint a férfi a családban a kenyérkereső, és az ő dolga eltartani a feleségét és a családot.

A korszak idealizált társadalomképét jól mutatja, hogy mindössze egy vigjáték meri tematizálni azt a problematikát, hogy mi a helyes választás akkor, ha a társadalmi pozícióval szembeni elvárások ellentmondanak a vagyoni érdekeknek. A *Süt a nap* (Kalmár László, 1938) sok tekintetben kivételnek számító darab a korszak filmgyártásában. Hőse egy parasztember, aki a háborúban annyira kiténtette magát, hogy hazatérve vitézi címet és földet kap, ezzel hirtelen gazdag paraszttá válik, és kiemelkedik falubeli társai közül. Egy véletlen során megismerkedik a tiszteletes lányával, aki egy színlelőadás miatt éppen parasztlánynak öltözött, és megtetszik neki a lány, aki szintén felfigyel a fess kiszolgált katonára. Amikor azonban a férfi megtudja, hogy a tiszteletes lányába szeretett bele, vérig sértődik, hogy egy felsőbb körökbeli kisasszony csak gúnyt űzött belőle, és soha többet nem akar hallani róla. Végül a lánynak kell megküzdenie vele is és a saját családjával is, hogy a férfi feleségül vegye. A film nyíltan tárja a nézők elé a társadalmi osztályok közötti áthághatatlan határokat. Hiába kölcsönös közöttük a vonzalom, abban a pillanatban, hogy megismeri a lány származását, a férfi kizárja a házasságnak még a gondolatát is, még a falut is ott akarja hagyni. A lány sokkal lázadóbb, bár családját a falu egyetlen partiképes középosztálybeli férjéhez, az állomásfőnökhöz akarja adni (akiért versengenek a lányos anyák), szívesebben választaná párnak a parasztembert, aki sokkal érdekesebb, jóképűbb, vonzóbb, és bár a film-



Mai lányok

ben ezt nyíltan nem mondják ki, ekkor már gazdagabb is, mint a másik férjjelölt. A kapcsolatban kódolva van a leendő problémák sora, a férfi és a lány neveltetése, életmódja és életkörülményei annyira radikálisan eltérnek egymástól, hogy a szerelem ellenére nehéz elképzelni kettejük jövőbeli életét. A lány családjá is hosszasan tanakodik, hogy merjék-e ennyire durván áthágni a társadalmi korlátokat és egy paraszthoz adni a lányukat. Végül egy erősen propagandaízű szólammal a tanító meggyőzi őket, hogy a mai világban már üdvös a társadalmi rétegek keveredése, ezért végül beleegyeznek. Ez azonban nem tudja elfedni azt a tényt, hogy a történet szerint a lány családjá alig bírja fenntartani magát, míg ezzel a társadalmi lecsúszást jelentő házassággal a lány mindannyiuk megélhetését biztosítani tudja majd. A film ugyanakkor egy politikai problémát is felvillant: bár feltehetően a filmkészítők szándéka éppen az ellenkezőjének a bizonyítása volt, a történet azt sugallja, hogy hiába igyekezett a Horthy-rendszer a Vitézi Rend alapításával felülírni a korábbi társadalmi hierarchiát és az alsóbb rétegek egyes tagjait politikai alapon felemelni, ez nem volt elegendő az évszázadok óta rögzült társadalmi korlátok megszüntetéséhez.

Az alsóbb társadalmi rétegekhez tartozó kisszámú hősnők esetében hasonló történetsemákat figyelhetünk meg, mint a középosztálybelieknél (a házasság mindig anyagi felemelkedéssel jár, de ez gyakran társul társadalmi feljebb lépéssel is), azzal a különbséggel, hogy ezen körök számára már egy középosztálybeli férfival létrejött házasság is jó partinak számít. Így komoly előrelépés

*A miniszter barátjában* (Bánky Viktor, 1939) a szegény manikűröslánynak az akkor már rendes állásban dolgozó vegyész mérnök feleségévé válni, a *Péntek Réziben* a nincstelen árva lánynak a rosszul kereső, léha orvoshoz menni, vagy az *Afrikai völgényben* (Balogh István, 1944) a szegény kozmetikusnak a jól kereső olajkutató mérnökkel frigyre lépni.

Összességében elmondhatjuk, hogy a női főszereplők felemelkedéstörténetei általában véve a jó házasságot tételezik a női feljebb lépés alapvető módjaként. A „jó házasság” elsősorban a hosszú távú anyagi biztonságot jelenti, az a férfi tekinthető tehát jó partinak, aki ezt előreláthatóan biztosítani tudja a felesége és leendő családja számára, azonban ennél is jobb, ha a házasság egyúttal a társadalmi ranglétrán való feljebb jutást is jelent. Az anyagi szempontokat csak az igazán gazdag lányok hagyhatják figyelmen kívül, tőlük azonban azt várja el a családjuk, hogy anyagi tőkájukat a társadalom legmagasabb elit rétegeibe való bejutásra használják fel. A női felemelkedéstörténetekre jellemző, hogy a nők egyéni előrelépését, szakmai sikerét háttérbe szorítják, a szakmai karriernek nem adnak teret. Ha a hősnőnek van sikeres ötlete, azt más kamatoztatja vagy ő csak részese a vállalkozásnak. Jellemző példa erre a korábban már említett *Te csak pipáldj, Ladányi!* vagy az *Egy lány elindul*. Más esetekben, ha a nő korábban elért sikereket és karriert csinált, azt fel kell adnia a házasság kedvéért. Ezek a történetek általában művésznőkről vagy szórakoztatóiparban dolgozó nőkről szólnak. Több olyan darabot



**Az új rokon**  
(Perczel Zita, Delly Ferenc)

is találunk, ahol a jól kereső, sikeressé vált színésznő/énekesnő feladja a karrierjét, és hozzámegy egy nála magasabb rangú férfihoz (*Az okos mama* [Martonffy Emil, 1935], *Három sárkány* [Vajda László, 1936], *Régi keringő* [Bánky Viktor, 1941]), vagy lemond a sikeres színpadi karrier lehetőségéről a férfi kedvéért (*Az új rokon*, *Borcsa Amerikában* [Keleti Márton, 1938]). Ritka az olyan hősnő, aki szakmai karrierjét más területen érte el. A *Mai lányok* (Gaál Béla, 1937) hősnője lakberendezővé képezi magát (még az asztalosinaságot is vállalva), majd barátnőivel sikeres lakberendezési áruházat nyit; míg *Az utolsó Werezkeyben* a női főszereplő egy szállítmányozási vállalat kulcsembere, aki nélkül a cég nem is tud működni. A hősnő szakmai sikerét azonban mindkét film elbagatellizálja, és azt sugallja, hogy a házasság perspektívájának fényében a karrier semmit sem ér, és nem is folytatható. Igaz, hogy ezek a házasságok egyben anyagi biztonságot is nyújtanak, azonban ezzel a nőfigurák lemondanak önállóságukról, azon szabadságukról, amelyet az önálló kereset biztosított számukra.

A filmek sajátos szempontból adnak teret a női önállóságnak és kezdeményezőkézségnek: az ügyeskedés, a „női praktikák” terén. Bár a kor ideálja szerint egy nőnek szerénynek, visszafogottnak kellene lennie, és öltre

tett kézzel kellene várnia a kezére pályázó vőlegényt, a női felemelkedéstörténetek felében a hősnő igenis aktív, és maga tesz azért, hogy a frigy létrejöjjön. Egyes esetekben az elvárások ellenére ő kezdeményez, és a szerény, visszafogott lány álcája alatt tevékenyen próbálja behálózni a férfit (pl. *Köszönöm, hogy elgázolt* [Martonffy Emil, 1935]; *Maga lesz a férjem* [Gaál Béla, 1937]; *Mai lányok*). Más esetekben féltékennyé teszi a már érdeklődő férfit, hogy az őt válassza vagy minél gyorsabban rászánja magát a lánykérésre (pl. *Az új rokon*; *Marika* [Gertler Viktor, 1937]; *Édes ellenfél* [Martonffy Emil, 1941]). Ezenkívül találunk olyan darabokat is, amelyekben valahonnan várt öröksége megszerzéséért küzd (pl. *Az utolsó Werezkey*; *Kölcsönkért férjek* [Bánky Viktor, 1941]), vagy az ő ügyeskedésének köszönhetően tesz szert a férfi annyi vagyonra, hogy utána már össze tudjanak házasodni (pl. *Pepita kabát* [Martonffy Emil, 1940], *Egy lány elindul*). Ezek a filmek azt sugallják, hogy a nőnek munka és szakmai karrier helyett arra kell felhasználnia egyéni képességeit, hogy sietesse férjhezmenetelét, vagy esetleg maga segítse elő a házasságot az anyagi feltételek megteremtésével (de nem azáltal, hogy maga is kenyérkeresővé válik).

## A nőszerepek média-reprezentációja

Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról a tényről, hogy a konzervatív házasságkép eme narratívái mindig idealizált formában jelentek meg. Miközben a korabeli társadalomban nagyon is racionális gazdasági érdekek vezérelték a párválasztást, és a filmekben ezen elvárások öltének testet, a művek ezeket a szerelmi házasság populáris mítoszába burkolva közvetítették. Bár a fent elemzett női felemelkedéstörténetek mindig valamiféle előnnyel (legtöbbször anyagi, máskor anyagi és szociális előnnyel) jártak a női fél számára, ezt a filmek sosem deklarálják nyíltan. Ezeket a kapcsolatokat mindig a felek közötti vonzalom beteljesüléseként prezentálják, aminek csak járulékos eleme a házassággal járó mindenféle haszon. Az, hogy a korban a (jó) házasság kényszerre minden mást felülír, különösen feltűnő a mai néző számára az olyan történetekben, ahol a két fél között nagyon nagy a korkülönbség (pl. *Márciusi mese* [Mattonffy Emil, 1934], *Péntek Rézi, A harapós férj* [Keleti Márton, 1937], *Orient express* [Cserépy László, 1943]), vagy ahol a „megszerzett férfi” a nézőnek is és eleinte partnerének is ellenszenves (pl. *Segítség, örököltém!; A harapós férj, Tisztelet a kivételnek* [Ráthonyi Ákos, 1936], *Édes ellenfél*). Még az is előfordul, hogy a hősnő egy másik férfihoz megy hozzá, mint aki után epekedett (és akihez végül hozzámegy, éppenséggel sokkal jobb parti, mint korábbi kedvese). Például a *Márciusi mese* hősnője addig próbálja rávenni szerelmét, hogy győzze meg nagybátyját, hogy engedje őt feleségül venni, míg végül a jóval öregebb, de sokkal gazdagabb nagybácsi felesége lesz. A *Nincsenek véletlenek* [Kalmár László, 1938] még bizarrabb narratívájában a frissen férjhez ment hősnő a nászéjszakáján végig egy gyűrűt keres, hogy férjének bizonyítsa ártatlanságát, míg reggelre (az egyébként rideg és ellenszenves) férje helyett egy sokkal gazdagabb és magasabb rangú férfi karjaiban köt ki, aki feleségül kéri. Így boldogan válik el a férfitől, akinek a megtartásáért egész éjjel loholt és küzdött, és megy hozzá egy vadidegenhez, akivel alig pár órával korábban találkozott először.

A filmes narratívák ezeket a történeteket mindig a női vágyak beteljesüléseként prezentálják. A kor összes vígjátéka (nemcsak a női felemelkedéstörténetek) a szerelmes pár egymásra találását, a szerelem boldog beteljesülését hirdeti, a kor populáris képzeletének elvárásai nem teszik azt lehetővé, hogy ezt a filmek komikusan, netán kritikusan, szatirikus hangvétellel ábrázolják. Különösen erős ez a tendencia attól, hogy a tárgyalt női felemelkedéstörténetek fele kifejezetten nőfókuszú narratíva, vagyis a női főszereplő szemszögéből mutatja be a történetet, az ő életének eseményeire, érzelmi fejlődésére koncentrál, és a nő szempontjából mutatja az így elért házasságot ideális beteljesülésnek. A tárgyalt filmek további negyede kétfókuszú, vagyis egyforma hangsúlyt helyez a férfi és a női hős cselekedeteinek és érzelmeinek bemutatására, és csak negyede ábrázolja ezeket a történeteket a férfi hős szempontjából. A női felemelkedéstörténetekről szóló vígjátékok nagy része tehát úgy mutatja be ezt a konzervatív, patriarchális férfi-nőviszonyt, mint a női psziché egyfajta kivetülését, a női vágyak filmes reprezentációját. Ha figyelembe vesszük azt a körülményt, hogy a kor filmjeit elsősorban középosztálybeli alkotók hozták létre és célközönségük is elsősorban a középrétegek csoportjaiból került ki, akkor ezeket a narratívákat értelmezhetjük úgy, hogy a korabeli középosztály társadalmi mobilitás iránti vágyának egy aspektusa, a lánygyermek házasságán keresztül megvalósuló felemelkedés vágya jelenik meg bennük sajátos formában.

Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról a tényről, hogy a korszak populáris mítoszait elsősorban férfiak formálják és prezentálják, a korabeli filmiparban szinte kizárólagosan. Az 1931–44 között készült 354 filmből mindössze kettőt rendezett női rendező (*Pókháló*, Balázs Mária, 1936 és *Fény és árnyék*, Tüdös Klára, 1943). A kor filmjeinek közel fele kortárs vagy klasszikus irodalmi mű adaptációja volt, melyek közül szintén elenyésző számot, kilenc művet adaptáltak női szerző művéből. A korszak más kulturális területein is jellemző volt a férfidominancia, az újságírók között például 1930-ban csak 34% volt nő, és a magyar írók korabeli lexikona csak 8,1%-ban sorol fel nőket az írók között.<sup>32</sup> A kor egyik leghíresebb írónője, Török Sophie így látta ennek

következményeit: „Az irodalomban a férfi rajzolta meg a nő képét is, s a nők elfogadva a férfiszempontokat legtöbbszörre nem magukról vallottak, hanem az előírt irodalmi-nőt másolták.”<sup>33</sup> Hasonló jelenséget ír le a kor egyik legnépszerűbb, elsősorban női közönséget megcélzó igényes folyóirata, az *Új Idők* kapcsán Kádár Judit. Elemzése szerint bár a lap időnként teret adott női szerzőknek, néha még feminista jellegű, modern női véleményeknek is, a lap nőképet alapvetően a főszerkesztő Herczeg Ferenc határozta meg, aki nemcsak a kor egyik legelismertebb írója, de konzervatív kormánypárti képviselő, majd felsőházi tag is volt, és konzervatív nézeteket vallott a nők társadalomban és családban betöltendő szerepéről.<sup>34</sup>

Mindezek a művészeti és médiareprezentációk részét képezték annak a diskurzusnak, mely a korabeli közbeszédben folyt a nők szerepéről. Papp Barbara és Sipos Balázs számos példát hoznak a korabeli médiából a nők szerepéről alkotott különböző véleményekre, melyek nagy része még a hagyományos nőképet fogadja el. A kor uralkodó nézete a nők és a férfiak különbözőségét hirdette, megkülönböztette a férfias és nőies tulajdonságokat. Az esszencialista felfogás azt tartotta, hogy a nők biológiai adottságaik miatt más lelki struktúrával rendelkeznek, érzelmeik vezérlik őket, ezért nem képesek racionálisan gondolkodni és írni, így alkalmatlanok bizonyos pályákra vagy logikus gondolkodást igénylő művészetekre (mint építészet, szobrászat vagy zeneszerzés), és a tudományokban is sokkal kevesebben képesek a férfiakéhoz hasonló teljesítményre.<sup>35</sup> Jellemző megnyilvánulás Bognár Cecil Pál

vélekedése, miszerint „a nő igazi hivatása a házastárs és anya szerepének betöltése”<sup>36</sup>, vagy Halasy-Nagy József filozófusé, aki szerint a nő „boldogtalan, ha nem talál valakit, akihez egész lényével csatlakozzék, őt szolgálja”<sup>37</sup>, illetve véleménye szerint annak ellenére, hogy a férfi és a nő két olyan fél, akik a szerelem által alkotnak egészet, a házasságban mégsem egyenrangúak, és ez a női lélek igényéből fakad.<sup>38</sup> Papp és Sipos szerint a korabeli lexikonszócikkek már valamennyire tükrözik a modernizálódó társadalomban megjelenő alternatív nézeteket, mivel a hagyományos elképzelések mellett már leírják a feminista mozgalmak eszméit és kitűzött céljait is. A szélsőségesen konzervatív álláspont a *Katolikus Lexikon* szócikkében ölt testet, mely szerint a nő „bizonyos szociális alárendeltséget mutat a férfival (a családfővel) szemben”, és a férfiakra és nőkre egyaránt hátrányos, ha a nők keresőmunkát vállalnak.<sup>39</sup> Ezzel szemben a többi lexikon már nemcsak ismerteti a feminista érveket, hanem a nők helyzetét kifejezetten egyenlőtlen társadalmi pozícióként írja le. Ezt az álláspontot egyfajta ambivalencia jellemzi, mert miközben továbbra is a két nem biológiai különbözőségét veszi alapul, és eltérőnek tekinti a férfiak és nők képességeit, elismeri a nők egyenjogúsításának szükségességét is.<sup>40</sup>

A kor társadalmában egyre több olyan jelenség tapasztalható, mely már a nők egyenjogúsításának irányába mutat, illetve az erre irányuló női törekvéseket tükrözi. A női munkavállalók aránya folyamatosan nőtt a kereső népesség körében<sup>41</sup>, ezen belül emelkedett a házasságkötést követően is aktív nők aránya, miközben egyre nagyobb számban léptek a munkaerő-

33 Török Sophie: Kaffka Margit halálának 20. évfordulójára. *Magyar Női Szemle*, 1939/9–10. p. 163., idézi: Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 66.

34 Kádár Judit: „Otthonod az uradé”. Három 20. századi magyar képes hetilap nőképe. *Médiakutató* 2002 tél. [https://mediakutato.hu/cikk/2002\\_04\\_tel/07\\_otthonod\\_az\\_urade/](https://mediakutato.hu/cikk/2002_04_tel/07_otthonod_az_urade/) (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 22.)

35 Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. pp. 66–67.

36 Bognár Cecil: *Mi és mások. A mindennapi élet lélektana*. Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, é. n. p. 261., idézve: Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 66.

37 Halasy-Nagy József: *Ember és világ*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, é. n. pp. 108–114., idézve: Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 67.

38 Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 67.

39 *ibid.* p. 69.

40 *ibid.* pp. 69–71.

41 Nagy: A nők keresőtevékenysége Budapesten a 20. század első felében. pp. 158–162.



Hotel Kikelet (Tökés Anna)

piacra elvált asszonyok, és továbbra is jelen voltak a már korábban is gyakran munkát vállaló özvegyek<sup>42</sup>. Emellett a férfiak és nők gazdasági ágak szerinti szegregációja csökkenő tendenciát mutatott, vagyis egyre több nő vállalt állást korábban kizárólag férfiaknak fenntartott szakmákban.<sup>43</sup> Bár a nők iskolázottsági aránya és szintje az egész korszakban jóval alulmaradt a férfiakéhoz képest, mégis egyre inkább megnyíltak a nők előtt is a magasabb fokú iskolák, és korábban a nők elöl elzárt egyetemi képzések (először a tanárképzés, a bölcsészeti, orvos és gyógyszerészeti képzések, majd később kis számban a mérnöki képzések és a korszak végén a jogi pályák).<sup>44</sup> Ugyanakkor a nők felsőbb iskolákba és különösen az egyetemekre jóval erősebb szelekció után kerülhettek be, mint férfiak, rendre magasabb eredményekkel végeztek, és egyéb kulturális tudásuk is kiterjedtebb volt (például több nyelvet beszéltek).<sup>45</sup> Mindezek ellenére a munkaerőpi-

acon sokkal rosszabb esélyekkel indultak, még azonos végzettség esetén is,<sup>46</sup> ami erőteljes frusztrációt okozott. Mindezek a tényezők elindították a női emancipációs törekvéseket, melyeknek radikálisabb irányzatai a hagyományos családképet is megkérdőjelezték. Mindehhez hozzájárult, hogy az I. világháború idején a nők nagy számban léptek ki a munkaerőpiacra, és sokan a férfiak visszatérése után sem kívánták megszűnteti keresőtevékenységüket. Eközben a munkanélküliség nőtt, ami újabb társadalmi feszültségeket generált, mivel sokan úgy érezték, hogy a nők elveszik a családfenntartó férfiak elöl a munkalehetőségeket. Így nemcsak a konzervatív keresztény ideológiák, hanem gazdasági kényszerek is indokolták, hogy a kor közbeszédjében a hagyományos férfi- és női szerepeket hirdessék, és megpróbálják a nőket meggyőzni a hagyományos női szerepekhez való visszatérésről, illetve azok fenntartásának szükségességéről.

42 *ibid.* pp. 162–163.

43 *ibid.* p. 164.

44 Karády: A társadalmi egyenlőtlenségek Magyarországon a nők felsőbb iskoláztatásának korai fázisában. p. 178., p. 185.

45 *Ibid.* pp. 181–182.

46 *Ibid.* p.



**Ez történt Budapesten  
(Muráti Lili)**

Ez a kettősség a kor filmtermésében is megjelenik, mely időnként helyt ad modern, emancipálódott nőalakok bemutatásának, de az ilyen darabok csak kisszámú kivételt képeznek és meglehetősen ambivalens képet sugároznak. A dolgozó, önálló nő képe ritkán teljesen pozitív a kor filmes reprezentációjában. A felelős, vezető pozícióban lévő nőket inkompetensnek, nevetségesnek vagy rossz vezetőnek mutatják be. Legjellemzőbb példája ennek a nőtípusnak az *Elnökkisasszony* (Marton Endre, 1935) az általa örökölt családi textilgyár vezetésére teljesen alkalmatlan hösnője; a *Kétezer pengős férfi* (Cserépy László, 1942) vegyigyár-tulajdonosnője, aki férfias megjelenésével és indokolatlan vasszigorával akarja bizonyítani cégvezetői képességeit; vagy a *Hotel Kikelet* (Gaál Béla, 1937) hotel-tulajdonosnője, aki csak házassága feláldozása árán tudja sikeresen működtetni a szállodáját.<sup>47</sup> Azokat a nőket, akik férfias pályára kerültek, legtöbbször nem szakmai tevékenység közben, hanem magánemberként ábrázolják.

Jellemző példája ennek az *Ez történt Budapesten* (Hamza D. Ákos, 1944) ügyvédnője, aki a film cselekményének szinte egészében csak vacsoraszervezéssel, a háztartás berendezésével, vendégek előtti reprezentálással, a férfi elcsábításával foglalkozik, és csak a film legelején és legvégén látjuk munka közben pár jelenet erejéig. Az *Úrilány szobát keres* (Balogh Béla, 1937) női főszereplője ambiciózus végzős jogszhallgató, akit a nézők csak csinos albérlői minőségében ismerhetnek meg. A szakma gyakorlása mindkét esetben arra szolgál, hogy a hösnő megismerkedjen egy férfi kollégájával és hozzámenjen feleségül, és egyik mű sem veti fel annak lehetőségét, hogy ezt követően folytassák szakmai karrierjüket. A férjhez menés és az önálló munkavégzés legtöbbször kimondva vagy kimondatlanul egymást kizáró léthelyzetekként kerülnek bemutatásra, és a női munkavégzés a kor elfogadott gyakorlatának megfelelően csak mint a házasságig tartó, átmeneti állapot jelenik meg.<sup>48</sup> A szegény középosztálybeli hivatalnoknők

<sup>47</sup> Az *Elnökkisasszony* és a *Hotel Kikelet* nőalakjainak részletes elemzését lásd: Vajdovich: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. pp. 13–14 és pp. 16–17.

<sup>48</sup> A kor általános jelensége volt, hogy a nők nagy része csak a házasságkötésig vagy gyerekszülésig dolgozott aktívan, utána már csak jóval kisebb arányban vagy alkalmilag végzett keresőtevékenységet. Lásd: Nagy: A nők keresőtevékenysége Budapesten a 20. század első felében. p. 162.; Karády: A társadalmi egyenlőtlenségek Magyarországon a nők felsőbb iskoláztatásának korai fázisában. p. 179.;

vagy a szolgáltatóiparban alacsony beosztásban dolgozó nőalakok különösen alkalmasak voltak e klasszikus nőkép közvetítésére, mivel a valós életben sem kerestek annyit, hogy abból önállóan megéljenek, és számukra valóban egyetlen perspektíva a férjhez menés volt.

A nők művészeti és médiareprezentációi egy „diszkurzív teret” hoztak létre, melyben „különféle nőtipusok bukkantak fel és kerültek mérlegre”.<sup>49</sup> A filmek különböző nőábrázolásai is hozzájárultak e diszkurzív térben folyó vitákhoz, meglehetősen konzervatív álláspontot közvetítve. Miközben a valós életben már számos területen elindult a nők emancipálódása, ezt a nőreprezentációk alig követték, továbbra is a klasszikus, patriarchális családmodellt és a férfiaknak alárendelt feleség és anya szerepét hirdették. A kor vígjátéktermése szintén ezt az irányvonalat követte, az alázatos, naiv, magát férfiaknak alárendelő, tisztességére mindennekfelett vigyázó és fiatal, vonzó külsejű nőket idealizálta, akik a férfiak szemszögéből jó feleségjelöltek lehettek. A házasságot, mely a női önállóság elvesztését (vagy elnyerésének képtelenségét) is jelentette, a női vágyak beteljesüléseként, a feleség- és anyaszerepet a nő küldetéseként jelenítette meg. Ezáltal a kor konzervatív ideológiáját hirdette, és hozzájárult a konzervatív társadalmi rend, a „férfiuralom” fenntartásához.

A fenti kép értelmezésénél azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy jelen esetben a női mobilitás ábrázolásának vizsgálata a vígjátékok műfajára korlátozódott. Az idealizált, a házasságot egyértelműen pozitív végkifejletként beállító ábrázolásmód így részben műfaji kényszer is, hiszen a vígjátékoknál elvárás volt a happy end és a férfi-nő kapcsolatok boldog aspektusainak ábrázolása, mely nyugati műfaji mintákat is követett. A melodramák és kis számban előforduló más műfajú filmek vizsgálata nyilván módosíthatja ezt a képet. A vígjátékok szinte kizárólag a házasságkötés előtti párkapcsolatokat mutatják be, ezzel szemben a melodramák gyakran a kapcsolat későbbi szakaszára koncentrálnak, így teret adnak a házasságon belüli problémák bemutatásának is. Benke Attila elemzései azonban azt

mutatják, hogy bár a melodramák egyes típusai a vígjátékoknál jóval erősebben megkérdőjelezik a patriarchális családi rendet és a férfiakhoz és nőkhez fűződő klasszikus szerepeket, néhány kivételtől eltekintve a filmek rendre a hagyományos értékrend stabilizációjával, helyreállításával érnek véget.<sup>50</sup> A szubverzív darabok arányáról és a konzervatív értékrend dominanciájáról azonban csak a korszak teljes filmtermésének vizsgálata után lehetne egészen pontos képet alkotni.

Györgyi Vajdovich

### Good Wives, or Emancipated, Working Women? Female Roles and Female Mobility in Hungarian Films between 1931 and 1944

Györgyi Vajdovich's article aims to describe the representation of female roles in Hungarian feature films between 1931 and 1944. The study is based on the analysis of the database created in the framework of the research project "The Social History of Hungarian Cinema" registering data of the films' production (year of production, format, most important crew members etc.), of the films' narratives (genre, time and location of the narrative, typical conflicts etc.), and of the characteristics of the main figures of the film (age, gender, profession, social and financial status, character changes etc.). Concentrating on the representation of female protagonists, it first analyses the presence and prevalence of female figures in Hungarian sound films until 2015. Then it narrows the scope of analysis to the films of the period between 1931 and 1944, describing the typical professions, the social and financial position of female protagonists compared to that of the male heroes. The second half of the text examines the representation of upward female mobility in comedies, showing that according to the popular myths of the era upward female mobility is principally realised through good marriage, and that films' narratives rarely present the professional success of female protagonists and their possibilities of emancipation. Comparing the gender roles in films to other media representations of the time, the text concludes that cinema of the period represented a very conservative image of female roles and possibilities of emancipation in contemporary society, and it served to maintain and strengthen the patriarchal order of the era.

Kövér— Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. p. 166.

49 ibid. p. 72.

50 Benke: Hazatérések.