

Lakatos Gabriella

Karriercélok és házasság

*Női sikernarratívák az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékokban**

A magyar filmtörténet 1931 és 1944 közé eső időszakát a filmtörténeti szakirodalom hagyományosan egységes korszakként kezeli. A kezdődatum az áttérést jelzi a némafilmről a hangosfilmtechnikára: a magyar hangosfilmgyártás a Lázár Lajos rendezésében készült, 1931. szeptember 15-én bemutatott *A kék bálvány*-nyal vette kezdetét. Az ezt követő másfél évtizedben Magyarországon piaci alapú filmgyártás működött, és jellemzően szórakoztató filmek készültek. Az ekkor gyártott 354 nagyjátékfilm fele (176 film) vígjáték volt, 40%-a melodráma (142 film), a fennmaradó 10% pedig valamilyen egyéb műfajba – bűnügyi film, dráma, kalandfilm, szkeccs-, történelmi film – sorolható. Noha a háborús konjunktúra idején az évente gyártott filmek száma folyamatosan emelkedett (1939-ben 25, 1940-ben 38, 1941-ben 40, 1942-ben 48 és 1943-ban 53 film készült), 1944-ben a német megszállás, a sorozatos bombatámadások és a fokozódó nyersanyaghiány következtében az év második felére teljesen leállt a filmgyártás.¹

Tanulmányomban a korszakban készült vígjátékok női szereplőihöz kötődő anyagi siker (vagyonosodás) és társadalmi felemelkedés (mobilitás) történeteit, ezeken belül is a házasság által megvalósuló siker témáját vizsgálom. Mivel jelen tanulmány kereteit meghaladja, hogy a női sikernarratívákat a teljes filmes korpuszon vizsgáljam, elemzésemben a korszak filmtermésének felét kitevő vígjátékokkal foglalkozom, önmagában is megfelelő nagyságú vizsgálati korpuszal a téma árnyalt bemutatásához.

Céлом, hogy bizonyítsam: bár a korszak vígjátékaiban a nők számára az anyagi és társadalmi siker elérésének legjellemzőbb módja a házassági mobilitás, és az egyéni kompetenciák (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem) által elért siker igen ritka, mégsem mondhatjuk, hogy ezek a filmek kizárólag a Horthy-korszak konzervatív, a hagyományos családképet és női szerepeket propagáló nézeteit tükrözik.² A sikernarratívákon túl a történetek egyéb aspektusait

* A tanulmány az NKFIH által támogatott, 116 708 sz. „A magyar film társadalomtörténete” című OTKA-kutatás keretében készült.

¹ Balogh–Gyürey–Honffy 2004: 65.

² A filmtörténeti szakirodalom – bár nem számszerűsítette – több helyütt regisztrálta, hogy a biztos anyagi hátteret jelentő házasság a korszak filmjeinek központi témája, és a mobilitási és meggazdagodási történetek jellemző eleme a „jó” házasság. Például Jászberényi József *Ma van a tegnapi holnapja. A harmincas évek magyar tömegfilmjeinek társadalomtörténete és létfilozófiája 1931–1939* című könyvében külön fejezetet szentel a témának („A legfontosabb cél: a biztos anyagi hátteret adó házasság”, Jászberényi 2013: 25–43). A korszak filmjeiben megjelenő nőképpel kapcsolatban lásd: Vajdovich 2016: 8–22; Vajdovich 2019: 8–29.

is figyelembe véve a korszak hősnői közel sem felelnek meg minden tekintetben a konzervatív ideológia nőképének: gyakoriak például a dolgozó, szellemi vagy anyagi függetlenségre törekvő hősnők – sok esetben maguk a házasság által mobilizálódó karakterek is független, emancipált nőként jelennek meg, vagyis inkább beszélhetünk az emancipált és a konzervatív nő hibrid típusáról. Azzal, hogy bizonyos filmek a konzervatív viselkedésminták és az emancipált nőtípus közti konfliktust problematizálják – még akkor is, ha a történetek végén az előbbi jelenik meg legitim, hosszú távon is működőképes alternatívaként –, eleve megkérdőjelezi a konzervatív szemléletmód kizárólagosságát és problémamentességét.

Tanulmányomban elsődlegesen azokat a hibrid példákat elemezem, amelyekben az emancipált nőtípus és a házasságkötés vagy a feleségszerep a főhősnő személyén keresztül egyszerre jelenik meg, illetve valamilyen módon konfliktusba kerül egymással.

Külön fejezetben vizsgálom az egyetemre járó vagy egyetemi diplomával rendelkező, illetve az anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nők vígjátéki reprezentációját. Mivel a diplomás vagy egyetemi tanulmányokat folytató főszereplőnők nemcsak a vígjátékokban, de a többi műfajban is igen ritkán jelennek meg, ezen téma tárgyalásakor indokoltnak tartom az öt vígjátéki példa mellé beemlenni azt a két melodramát, amelyben medikák a főszereplők.

A HORTHY-KORSZAK NŐKÉPE

A feminizmus első hulláma a 19. század végétől körülbelül az I. világháború végéig tartott, célja a nők politikai, oktatási és munkavállalási jogainak elérése volt. A kijelölt célok elérését követően „a feminizmus apályának” nevezett második korszak a mozgalom meggyengülését eredményezte. Ezt követte az 1960-as években a feminizmus harmadik hulláma.³

Sipos Balázs az új nő fogalmával írja le a 19. század végén megjelenő, bizonyos szintű önállóságra törekvő nőket: ez a típus a Horthy-korszakban már relatív társadalmi elfogadottsággal rendelkezett.⁴ „Az új nők életük egy vagy több területén a férfikkal való egyenlőségre törekedtek, társadalmi pozíciójukat nem férjük, apjuk vagy valamelyik férfirokonuk pozíciójához kívánták kötni, hanem maguk akarták meghatározni [...]”⁵ Martha H. Patterson a nők számos csoportját sorolja az új nők közé:

„a szüfrazsett, az egyetemre járó lány, a fogyasztásban (divatban és szórakozásban) magát kiélő fiatal nő, a szocialista nő, a mondjuk vallási, kulturális vagy jótékonyági

³ Papp–Sipos 2017: 17. A magyarországi nőtörténet korszakolásával kapcsolatban felmerülő kérdésekről bővebben lásd: Papp–Sipos 2017: 20–42.

⁴ Sipos 2014: 3–4, 10.

⁵ Sipos 2014: 10.

egyleteket alapító, azokban aktív nő, a vamp, a testével maga rendelkező és a férfias nő – azaz a tradicionális nőiességet el nem fogadó, esetleg a környezete szerint férfias munkát végző, anyagi és szellemi függetlenségre törekvő, szabad akaratából (és nem családi döntésre) férjhez menő nő.”⁶

A tízes évek közepén felgyorsult az újfajta nőtípus térnyerése, mivel az I. világháború kitörését követően a hadba lépő férfiak helyét a munkahelyeken és az egyetemeken is nők vették át. A nők politikai emancipációját szolgálta Magyarországon az 1918 ősze és 1919 márciusa között a polgári köztársaság I. néptörvénye által biztosított (a férfiakéval ugyanakkor nem egyenlő) választójog.⁷ 1919. november 17-én a Friedrich István-féle választójogi rendelet szintén biztosította a nőknek az általános, titkos és egyenlő választójogot, bár megint csak nem a férfiakéval azonos feltételek mellett. 1920-tól vette kezdetét a demobilizálási hullám, „amely a nőket újra *társadalmi, kulturális, gazdasági és politikai passzivitásra* próbálta kényszeríteni”.⁸

„[A]z 1920. januári országgyűlési választásokon már csak 1,6 millió férfi és 1,4 millió nő választhatott, mert a többiek (400, illetve 300 ezer férfit és nőt) már nem vettek fel a választói névjegyzékbe. A következő választások idejére, 1922-re újabb ötszázezer nő veszítette el választójogát, az új választójogi rendelet miatt. Ugyancsak a nők demobilizálását szolgálta a numerus clausus törvény (1920. évi XXV. törvény), amely egyrészt előírta a zsidó egyetemi hallgatók arányának csökkentését, másrészt az egyetemekre bízta, hogy fölvesznek-e nőket – ők pedig a korábbiaknál kevésbé kívántak így tenni.”⁹

A kulturális demobilizáció részeként „a világháborút követően a dolgozni vagy tanulni vágyó nőket megpróbálták visszaterelni a családba és a hagyományos női szerepekhez [...]”.¹⁰

A Horthy-korszakot ebből a szempontból tehát konzervatív értékrend jellemezte:¹¹ a női szerepek feminista felfogásával szemben 1920-tól „egy keresztény politikai szerveződéssel összekapcsolódó konzervatív irányzat lép fel”.¹² Sipos azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a feminista és a konzervatív szemlélet mellett megjelenik a korszakban „az új nő dolgozó és közéletben aktív típusa” is mint választható-követendő eszmény, tehát a konzervatív, illetve a feminista nézőpont mellett létezett egy olyan elképzelés, amely egyaránt fontosnak tartotta mindkét szerepmintát: az anyai szerepből fakadó feladatok ellátását és a női

⁶ Sipos 2014: 10. (Patterson-t idézi.)

⁷ Sipos 2014: 11.

⁸ Papp–Sipos 2017: 19. (Kiemelés az eredetiben.)

⁹ Sipos 2014: 12.

¹⁰ Sipos 2014: 13.

¹¹ Sipos 2014: 9., 19.

¹² Jablonczay 2011: 195.

emancipációt is. Ezt az irányzatot nevezi Sipos – Martin Pugh fogalmát alkalmazva – konzervatív feministának.¹³

SIKERNARRATÍVÁK AZ 1931 ÉS 1944 KÖZÖTT KÉSZÜLT VÍGJÁTÉKOKBAN

Az 1931 és 1944 között készült filmekben központi helyet foglalnak el az anyagi és társadalmi helyzettel kapcsolatos témák: anyagi gyarapodás vagy elszegényedés, társadalmi felemelkedés vagy deklasszáció, örökség, lakhatási problémák, szegény és gazdag rokonok, munkanélküliség vagy a végzettségnek megfelelő munkahely megtalálása. Ha a vizsgálatot az anyagi és a társadalmi helyzet változására szűkítjük, akkor a korszakban készült 354 játékfilm közül összesen 123-ban került 155 karakter magasabb társadalmi osztályba a történet végére, 30 film 34 karaktere pedig a társadalmi lecsúszás folyamatát ábrázolja.¹⁴ Az anyagi helyzet pozitív változása összesen 160 filmben 255 karaktert érint, az elszegényedés pedig 47 filmben 73 szereplőt. Míg a sikertörténetek, vagyis a társadalmi vagy anyagi helyzet pozitív változása összesen 183 filmben, tehát a korpusz 52%-ában jelenik meg,¹⁵ addig az elszegényedés és társadalmi lecsúszás csupán 65 esetben, tehát kevesebb mint a filmek egyötödében (18%).

A társadalmi és anyagi siker vizsgálatát a főszereplőkhöz kötődő sikernarratívákra és vígjátéki reprezentációjukra szűkítve (ez 109 filmet és 148 főszereplőt jelent) a következő sajátosság figyelhető meg. Noha a korszakban a társadalmi és anyagi siker narratívái dominálnak, és a filmkészítők sokkal ritkábban ábrázolják a társadalmi és anyagi kudarc történeteit, az ekkor készült vígjátékokban a siker kevés esetben az egyén kompetenciájának (kemény munka, kitartás, szorgalom és szakértelem) az eredménye. Ehelyett a főhős társadalmi vagy anyagi sikerét egyéb, sokszor az egyén kvalitásaitól teljesen független tényezők biztosítják. Ennek alátámasztására megvizsgáltam, pontosan milyen dramaturgiai sémák idézik elő a főhős társadalmi vagy anyagi sikerét az egyes filmekben.¹⁶

¹³ Sipos 2014: 19. Papp és Sipos hangsúlyozza, hogy a két világháború közti időszak a *remobilizálás* fogalmával is jellemezhető, hiszen a háború alatti aktivitásukat a nők a megváltozott körülmények között, újfajta taktikák segítségével továbbra is megpróbálták megőrizni, vagyis teljes passzivitásukról ebben az időszakban sem lehet beszélni (Papp–Sipos 2017: 19–20).

¹⁴ A hivatkozott adatok alapjául „A magyar film társadalomtörténete” című OTKA kutatás (témavezető: Kovács András Bálint) keretein belül készült magyar filmes adatbázis szolgált. Az adatbázisnak, amely 2021-től lesz nyilvánosan elérhető, a 2019. november 21-i állapotát vettem alapul a vizsgálatomban. A sikernarratívákra vonatkozó adatok a saját kutatásomból származnak.

¹⁵ Bár a társadalmi felemelkedést tematizáló filmek (123 darab) és a meggazdagodást bemutató alkotások (160 darab) együttes száma 283, a két filmcsoport között igen nagy az átfedés: gyakori, hogy adott filmben a siker a társadalmi ranglétrán való emelkedést és anyagi gyarapodást is jelent, így összesen 183 alkotásról beszélhetünk.

¹⁶ Azt a jelenséget, hogy a társadalmi és anyagi siker ritkán érhető el az egyéni kompetenciák révén, nemcsak a filmek cselekménye tükrözi, de több esetben maguk a történet szereplői is direkt módon reflektálnak rá. A *Cserebere* (Cserépy László, 1940) című filmben az állástalan

Természetesen a siker a filmek jelentős részében nem csupán egyetlen tényezőre vezethető vissza. A társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás gyakran több, a dramaturgiát kisebb vagy nagyobb mértékben befolyásoló esemény, karaktertulajdonság vagy a hőstől független külső körülmények összhatásaként következik be. Ezzel együtt általában kiemelhető a dramaturgia szempontjából egyetlen, leghangsúlyosabb tényező, amely döntő mértékben befolyásolja a hős társadalmi vagy anyagi sikerét. Az egyes dramaturgiai sémák gyakoriságának számszerűsítéséhez ezért minden főszereplővel kapcsolatban kiemeltem ezt a legmeghatározóbb körülményt, legyen az cselekményelem (mint az álidentitás/*szerepjáték*, vagyis amikor az egyik hős összekeverik valakivel, vagy ő másvalakinek adja ki magát), karakterek közti reláció (mint a *rokoni kapcsolat*) vagy karaktertulajdonság (mint az *egyéni kompetenciák*).

Ez alapján az 1931 és 1944 között készült vígjátékokban (176 film) a társadalmi és anyagi siker elérésének következő módok jelennek meg (1. ábra):

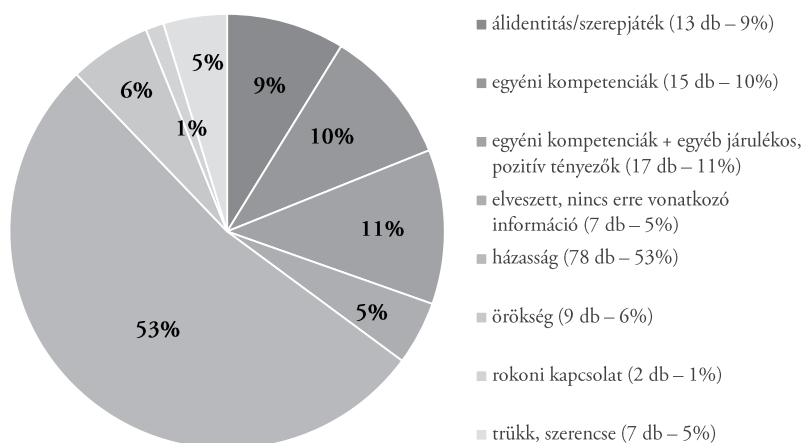
- házasság
- álidentitás/szerepjáték
- trükk, szerencse
- egyéni kompetenciák + egyéb járulékos, pozitív tényezők
- örökség
- rokon kapcsolat
- egyéni kompetenciák

A társadalmi vagy anyagi siker kiváltó oka az esetek 9%-ában az álidentitás vagy szerepjáték: a hős másvalakinek adja ki magát (Bánky Viktor: *Kölcsönként férjek*, 1941), vagy a tudta nélkül összekeverik valakivel (Ráthonyi Ákos: *A hölgy egy kisé bogaras*, 1938). Az egyéni kompetenciák esetében (10%) a hős a sikert hangsúlyosan a szorgalma, kitartása, szakértelme és kemény, áldozatos munkája révén éri el (Ráthonyi Ákos: *Fűszer és csemege*, 1940). Az egyéni kompetenciák + egyéb járulékos, pozitív tényezők esetében (11%), noha a történet során az egyén kvalitásai és erőfeszítései hangsúlyosak, a társadalmi vagy anyagi sikert mégis egyéb körülmények, a szerencse, nexus vagy az identitással való ügyeskedés segítik elő (Podmaniczky Félix: *A kegyelmes úr rokona*, 1941).¹⁷ Az esetek 6%-ában a siker örökség formájában érkezik (Székely István: *Segítség, örököltem!*, 1937), 5%-ban pedig valamilyen trükk (Csepreghy Jenő: *Családi pótlék*, 1937) vagy a szerencse folyamánként (Martonffy Emil: *Egy bolond százat csinál*, 1942). Végezetül a rokon kapcsolatból eredő sikert (1%) az a két példa mutatja

hivatalnok főhős figyelmezteti gazdag, dologtalan barátját, hogy egyszer az ő pénze is elfogyhat, és akkor muszáj lesz dolgoznia, mire a barát így válaszol: „Dolgozni? Fiam, én sosem fogok dolgozni. Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni.” Hasonló gondolat fogalmazódik meg *A kölcsönként kastélyban* (Vajda László, 1937). Koltay Gábor (Rajnai Gábor) és fia, Bálint (Ráday Imre) között vita alakul ki, mert Bálint szerelmi házasságot akar kötni egy – az akkori tudásuk szerint – szegény lánnyal (Tolnay Klári). Amikor az apa azzal érvel, hogy szegény ember nem vehet feleségül szegény lányt, Bálint felveti, hogy ebben az esetben ő dolgozni fog. Apja erre keserűen azt válaszolja: „És azt hiszed, hogy abból meg lehet élni?”

¹⁷ Ennek a sikertípusnak a részletesebb elemzéséhez lásd: Lakatos 2018: 10–23.

1. ábra

A társadalmi vagy anyagi siker elérésének okai

Forrás: „A magyar film társadalomtörténete” című kutatás (NKFIH 116 708) adatbázisa.

be, amelyben a karakter a siker elérésében passzív szerepet játszik, s azt valamely másik karakter éri el, akihez őt rokoni kapcsolat fűzi (Székely István: *Piri mindent tud*, 1932; György István: *A nagymama*, 1935).

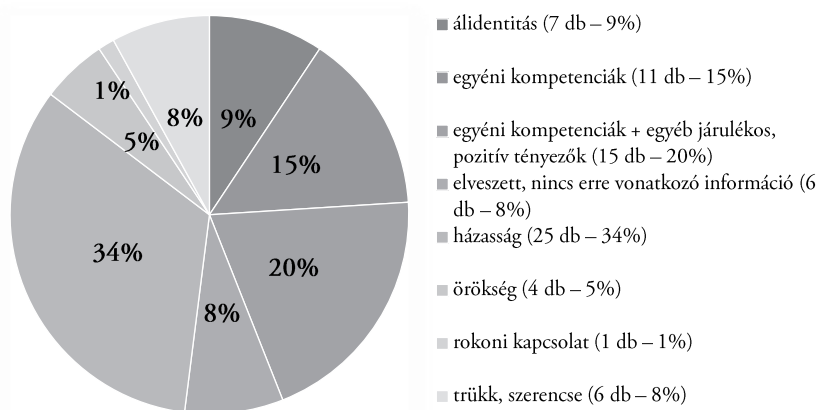
A HÁZASSÁG MINT AZ ANYAGI GYARAPODÁS ÉS TÁRSADALMI MOBILITÁS KIVÁLTÓ OKA

A harmincas–negyvenes években készült vígjátékokban az anyagi és társadalmi siker leggyakoribb oka a jól megválasztott házasság. A vizsgált 109 filmben a 148 főszereplő (75 férfi és 73 nő) közül 78 esetben (53%) a hős vagy a hősnő beházasodás által kerül magasabb társadalmi pozícióba vagy jobb anyagi helyzetbe. A 2. ábra a főhősökre, a 3. ábra a főhősnőkre jellemző sikertípusok arányait mutatja.

Bár a sikerhez vezető leggyakoribb út mindkét nem számára a házasság, az adott nemhez tartozó összes sikertípuson belüli arányszámuk igencsak eltérő. A férfi hősök 34%-a a házassággal ér el társadalmi és anyagi sikert, 20% az egyéni kompetenciákkal és egyéb járulékos tényezőkkel, 15% pedig az egyéni kompetenciákkal. Ezzel szemben a nők 73%-a számára a házasság a társadalmi és anyagi mobilitás forrása, és a hat egyéb sikertípus összesen csupán az esetek 27%-át teszi ki (az egyéni kompetenciák és egyéb járulékos tényezők 1%-ban, az egyéni kompetenciák 6%-ban vannak jelen).

2. ábra

Férfi főhősökre jellemző sikertípusok



Forrás: „A magyar film társadalomtörténete” című kutatás (NKFIH 116 708) adatbázisa.

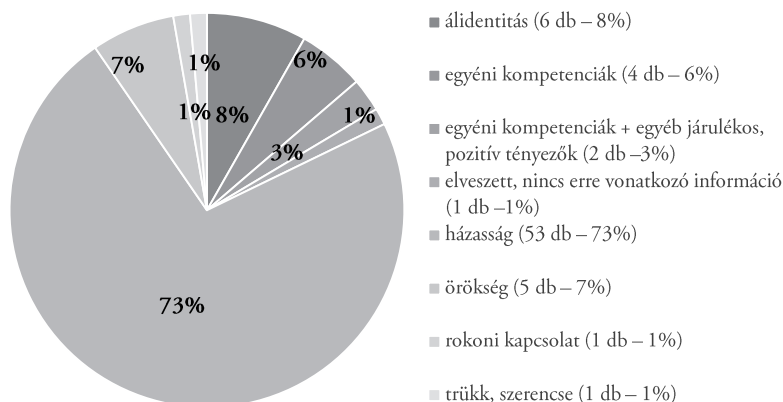
A 4. ábrán a férfiak és a nők megoszlásának aránya látható egy-egy adott sikertípuson belül. Itt két sajátosságot emelhetünk ki. Míg a házassággal elérhető mobilitás 68%-ban nőket érint, addig az egyéni kompetenciák által elért siker 73%-ban, az egyéni kompetenciákon és egyéb járulékos tényezőkön alapuló pedig 88%-ban férfiakra jellemző. Azon sikernarratívák esetében tehát, ahol fontos szerep jut az egyéni kompetenciáknak – még ha a történet arról szól is, hogy ez önmagában nem elég az érvényesüléshez –, a főszereplők 81%-a férfi.

AZ ÚJ NŐ TÍPUSAI AZ 1931 ÉS 1944 KÖZÖTT KÉSZÜLT VÍGJÁTÉKOKBAN

Ahogy korábban megállapítottuk, a nőkhöz kapcsolódó, filmre vitt sikernarratívákat két trend határozza meg: a rájuk legjellemzőbb mobilitási csatorna a házasság (73%) volt, és a siker csupán 8%-ban köszönhető a hősnő kompetenciáinak (négy esetben a hősnő tisztán egyéni kompetenciáinak, kettőben ezen túl egyéb tényezőknek is). A korszak filmjeiben ezzel együtt is gyakoriak az emancipált, önállóságra törekvő nőkarakterek. Sipos is hangsúlyozza, hogy az új nő számos típusát különböztethetjük meg, amelyek iskolázottság, fogyasztási szokások, családi állapot vagy anyagi és szellemi függetlenség révén eltértek a konzervatív nőtípustól. Ugyanakkor ezek a szerepmoделlek a valóságban sem különültek el élesen egymástól. Ahogy a filmelemzések során látjuk majd, jellemzően a filmek is az új nő és a konzervatív típus hibrid formáját mutatják be. Előfordul például, hogy kezdetben a hősnő elsődleges célja az, hogy keresőként segítse családját, vagy eltartsa saját magát, de amint lehe-

3. ábra

Női főhősökre jellemző sikertípusok



Forrás: „A magyar film társadalomtörténete” című kutatás (NKFIH 116 708) adatbázisa.

tősege adódik, a munkavállalás helyett gondolkodás nélkül „a főzőkanalat” választja (Martonffy Emil: *Édes ellenfél*, 1941). Máskor az önálló egzisztencia megteremtésére törekvő talpraesett, független hősnő úgy menti meg bajba jutott vállalkozását, hogy kényszerűségből igencsak rendhagyó érdekházasságot köt (Gaál Béla: *Mai lányok*, 1937).¹⁸

Az emancipált nő és a házassággal elérendő siker, illetve a házasságkötés és feleségszerep konfliktusának bemutatásához Martha H. Patterson új nő fogalmának altípusai közül az egyetemre járó vagy egyetemi diplomával rendelkező, valamint az anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nő filmes reprezentációját vizsgálom meg közelebbről, mivel ez a két típus kapcsolódik legszorosabban az anyagi siker és a társadalmi mobilitás témájához.

Az egyetemre járó vagy egyetemi diplomával rendelkező nő

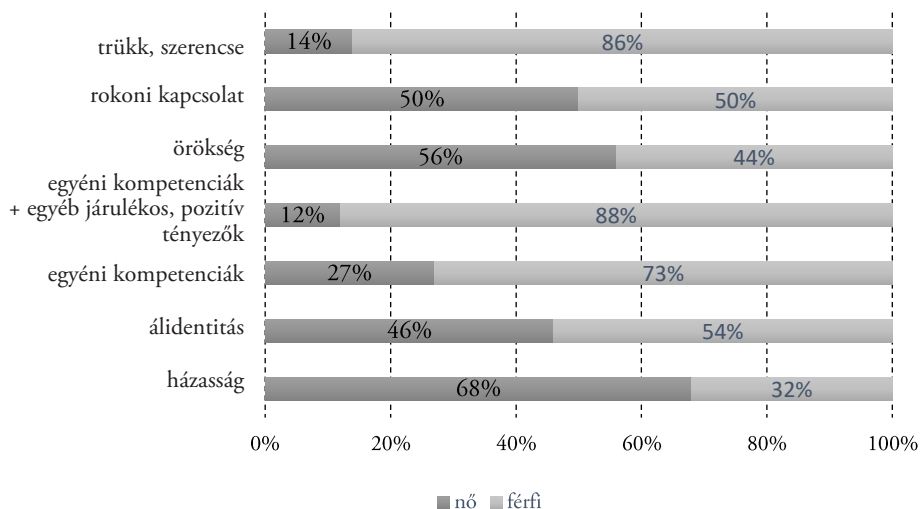
A Horthy-korszakban a nők iskolázottsága általánosan alacsonyabb volt, mint a férfiaké, de az egyre terjedő népoktatás a két nem közti különbségeket folyamatosan csökkentette, majd a korszak végére az oktatás alsó szintjén meg is szüntette.¹⁹ A középfokú iskolák legalább négy és nyolc osztályát végeztek és a felsőfokú végzettségűek között a férfiak aránya a nőkhöz képest mindvégig magasabb

¹⁸ Hasonló megállapítást tesz Sipos a Horthy-korszak tömegsajtójának vizsgálatakor: „Az is látszik, hogy a hetilapok és a napilapok különféle kiadványai ambivalens módon viszonyultak az új nő és a modern lány típusaihoz, valamint a női szerepek és identitások szempontjából inkább a hibrid típusokat népszerűsítették, azaz se nem a tradicionális, se nem a minden szempontból új női típusokat.” Sipos 2014: 33–34.

¹⁹ Papp–Sipos 2017: 101–102.

4. ábra

A társadalmi vagy anyagi siker elérésének okai nemek szerinti bontásban



Forrás: „A magyar film társadalomtörténete” című kutatás (NKFIH 116 708) adatbázisa.

volt – noha a felsőfokú végzettséggel rendelkező nőké egyenletesen emelkedett, és mindkét nemben nőtt a középiskolát végzettek aránya.²⁰

Ellentétben a középfokú oktatással, ahol a lányok számára a hangsúlyosan nemhez kötődő pályák (például katonai iskolák) kivételével minden intézmény látogatható volt, a felsőfokú képzésben már számos területen korlátozások voltak érvényben, jóllehet a Horthy-korszak évtizedeiben ezek több ízben változtak.²¹ Nők 1895-től tanulhattak felsőfokú oktatási intézményekben: ezen rendelet értelmében a bölcsész-, az orvosi és a gyógyszerész karra beiratkozhattak, 1904-től azonban már bizonyos tanulmányi eredménytől tették függővé rendes hallgatókénti felvételüket.²² 1918-tól a Műegyetem és a jogi kar is fogadott női hallgatókat, de ez az intézkedés a Tanácsköztársaság bukását követően érvényét veszítette.²³ 1919-től 1926-ig nők nem tanulhattak a budapesti orvosi karon, és ugyancsak *numerus nullus* volt érvényben a budapesti hittudományi, jogtudományi karon és a Műegyetemen.²⁴ 1927-ben a nők felsőfokú képzését egységesen szabályozták: felvételizhettek az evangélikus és református hittudományi karokra, bölcsészettudományi, orvostudományi és gyógyszerészeti karokra, építész (a hallgatók 5%-ig), mezőgazdasági, kereskedelmi és kereskedelmi iskolai tanári szakokra, ellenben zárva maradt előttük a katolikus hittudományi és az

²⁰ Papp–Sipos 2017: 102.

²¹ Papp–Sipos 2017: 101.

²² Papp–Sipos 2017: 98.

²³ Papp–Sipos 2017: 98–99.

²⁴ Papp–Sipos 2017: 99.

állam- és jogtudományi kar, a műegyetemi mérnök, gépész, vegyész, egyetemes közgazdasági, külügyi és közigazgatási kar. 1934-től a diplomás munkanélküliség miatt a nőhallgatók felvételét korlátozták a bölcsész- és orvosi karokon, a gyógyszerészkaron és a műegyetemi kereskedelmi-közgazdasági karokon is.²⁵

Papp Barbara és Sipos Balázs Asztalos József kortárs statisztikáját idézve megállapítja, hogy a nők egyetemi oktatásban való részvétele szempontjából Magyarország az európai rangsor alsó harmadában helyezkedett el. A Horthy-korszak éveiben legnagyobb számban a bölcsészkart látogatták nők, ezt követte a gyógyszerészeti és az orvostudományi kar. A férfiakénál jóval kisebb számban találunk nőhallgatókat a református és evangélikus hittudományi, a jogtudományi karokon és a Műegyetem mérnök szakjain.²⁶

Mindezek alapján nem meglepő, hogy a korszakban készült filmekben csekély számban jelennek meg egyetemi tanulmányokat folytató vagy egyetemi diplomával rendelkező nők főszerepben, hiszen a Horthy-korszak évtizedeiben a népegyetemeken belül is „elenyésző volt a lányai[ka]t egyetemre járatók aránya”.²⁷ A kevés példa közé tartozik az *Úrilány szobát keres* (Balogh Béla, 1937), melyben a hősnő tandíjmentes joghallgató, az *Ez történt Budapestenben* (Hamza D. Ákos, 1944) és a *Kádár kontra Kerekesben* (Ráthonyi Ákos, 1942) pedig praktizáló ügyvéd. A *Pókhálóban* (Balázs Mária, 1936) az egyik női főszereplő tudományos fokozattal rendelkező reálgimnáziumi tanár, aki emellett tagja a Nőmozgalmi Ligának, a *Férfhűség* (Daróczy József, 1942) és az *Idegen utakon* (Apáthi Imre, 1944) hősnői pedig medikák.

A *Férfhűség* és az *Idegen utakon* című filmekben az alkotók a korszakban hagyományosan női diplomás pályának tekintett foglalkozást választottak hősnőjük számára, ekkoriban ugyanis az oktatást és az egészségügyet tekintették a nők hagyományos társadalmi hivatásával – a családtagok és a gyermekek ellátásával, a másokról való gondoskodással – összeegyeztethető két területnek. 1910-ben az egyetemi hallgatónők körülbelül harmada, a tízes években nagyjából fele volt orvostanhallgató, bár számuk a húszas–harmincas években jelentősen csökkent (1930-ban már csak 12% volt). A nők számára az orvosi pálya gyakran szorosan életciklushoz kötődő foglalkozásként működött: jellemzően csak az egyetem elvégzése és a férjhezmenetel közti időszakban praktizáltak, a házasságkötést követően pályájuk befejeződött.²⁸ A Gyáni Gábor által idézett 1928. évi értelmi-ségi statisztika tanúsága szerint a medikák

„közel fele (48,7%) nem közvetlen anyagi kényszerből választotta az orvosi praxist, harmaduk életében az innen származó jövedelem csupán mellékes hozzájárulás fő jövedelmi forrásukhoz, egyhetedük esetében pedig bár fő, de nem kizárólagos megélhetési forrás az orvosi pálya. Sőt az ekkor felmért orvosnők valamelyest több mint

²⁵ Papp–Sipos 2017: 100.

²⁶ Papp–Sipos 2017: 118.

²⁷ Papp–Sipos 2017: 105.

²⁸ Gyáni 1984: 31–33.

harmada önként és anyagi ellenszolgáltatás nélkül élt hivatásának, azt nem kenyérkereső munkaként űzte.”²⁹

Társadalmi összetétel szerint a húszas években az orvoskaron továbbtanuló nők jellemzően középosztálybeli (egyharmaduk köz- és magántisztviselői, egynegyedük értelmiségi, egyötödük középirtokosi és középvállalkozói) családi háttérrel rendelkeztek.³⁰

A két, medikát bemutató film közül a diplomás nők ábrázolásának szempontjából az *Idegen utakon* érdemel figyelmet, a *Férfihűség*ben ugyanis az egyik hősnőről, Mayáról (Tolnay Klári) csak a film utolsó jelenetében derül ki, hogy orvos. Az *Idegen utakon* szüzseje viszont a diplomás hősnő életét az egyetemi évektől a praktizálás megkezdéséig, a hivatás gyakorlásának minden nehézségével együtt ábrázolja, legyen szó a halál folyamatos jelenlétének lelki feldolgozásáról vagy a kifejezetten nőket sújtó előítéletekről. Juditnak (Tolnay Klári) az egyik orvos, dr. Márton Miklós (Fáy Béla) már egyetemi éve alatt azt tanácsolja, hogy az orvosi karrier helyett foglalkozzon inkább a családalapítással.

„– Én a maga helyében nem lennék orvos.

– M’ért?

– Túlságosan szép hozzá. A szép nő nem arra való, hogy dolgozzon.

– Hanem?

– Hogy dolgozzanak érte. A végén úgysí jönni fog egy férfi és elviszi magát innen, és akkor kárba vész az idő, amit itt töltött.”

A Horthy-korszak medikáira jellemző életstratégiától eltérően Judit nem csupán a férjhezmenetelig, hanem hosszú távon is a pályán szeretne maradni, tehát a házasság – a korszak hősnőinek jelentős részétől eltérően – nem szerepel elsődleges céljai között. A korszak társadalmi viszonyaihoz képest megformálása azért is atipikus, mert míg Gyáni fent idézett tanulmánya szerint a női orvos-tanhallgatók jellemzően középosztálybeli háttérrel rendelkeztek, Judit szegény munkáscsaládból származik: vidéken élő szülei például azért nem tudnak részt venni lányuk diplomaosztóján, mert az utazási költségből fizetik Judit ünneplőruháját. Apáthi Imre filmje tehát egy több szempontból is hátrányos helyzetű nő karriertörténetét mutatja be: Judit társadalmi háttere, nehéz anyagi körülményei és a választott pályán a nőket érő negatív diszkrimináció dacára válik lelkiismeretes, kiváló orvosná. Az *Idegen utakon* ráadásul a korszak filmgyártásától merőben idegen módon explicit társadalomkritikát is megfogalmaz: édesapja halálát követően ugyanis a hősnőnek nehéz anyagi helyzetében választania kell a valóban életet mentő, de kezdetben ingyen folytatott állami praxis és a magánszanatórium jól fizető, de erkölcsileg korrumpáló alternatívája között – ez a dilemma

²⁹ Gyáni 1984: 33.

³⁰ Gyáni 1984: 33.

majdnem tönkreteszi az életét. Ehhez járul még hozzá, hogy a történet középpontjában a korszakban tabunak számító téma áll: a tiltott abortusz.

A jogi tanulmányokat folytató vagy jogászként dolgozó nőket főszerepben bemutató filmek a korszak atipikus jelenségére reflektálnak, hiszen ekkoriban a jogi karokra csak kivételes esetben iratkozhattak be nők.³¹ E filmek közül a *Kádár kontra Kerekes*ben a legkevésbé hangsúlyos és kifejtett a hősnő foglalkozása. A szerelmi történet hősei Kerekes Péter (Szilassy László), az elszegényedett földbirtokos és Kádár Erzszi (Tolnay Klári) ügyvédnő, aki a Péterrel szemben folyamatban lévő követelések intézésében jár el. A film készítői egy visszatérő poénnal érzékeltetik, hogy a jogi diplomával rendelkező nő szokatlan jelenség: Péter inasa (Mály Gerő) ugyanis következetesen ügyvédúrként reflektál Erzsire.

Az *Úrilány szobát keres* című filmben a hősnő jogi tanulmányai fontos karakterfestő jegyként, az *Ez történt Budapesten*ben pedig a praktizáló női ügyvéd humorforrásként jelenik meg. Az *Úrilány szobát keres* hősnője, Székely Klári (Zilahy Irén) egyetemi vizsgái idejére szobát bérel egy jómódú, híres válóperes ügyvéd, dr. Lukács Sándor (Somló István) lakásában, melyet a tulajdonos tudta nélkül munkatársa, Csahos Ödön (Kabos Gyula) ad bérletbe. Amikor Lukács felszólítja Klárit, hogy azonnal költözzön ki, mert a váratlanul hazaérkező Lukácsné (Lengyel Gizi) a fiatal lányt Lukács szeretőjének hiszi, Klári a bérleti szerződésre, vagyis a jog erejére hivatkozva a helyén marad, ráadásul magánlakásértés miatt perrel fenyegetőzik. Klári karaktere tehát önálló, talpraesett és okos, aki jogi tudását használja fel, amikor nem engedi, hogy Csahos ügyeskedése miatt kitegyék őt a lakásból, s később is szakmai rátermettségét bizonyítja, amikor Lukács egyik tárgyalása ügyében intézkedik, amelyen a magánéleti gondjai miatt teljesen összezavarodott ügyvéd elfelejt megjelenni.

Az *Ez történt Budapesten* hősnője dr. Szikszay Erzsébet (Muráti Lili), akit a film szakmai szempontból egyenrangú félként ábrázol kollégájával, dr. Orbói Attilával (Hajmássy Miklós), a hétköznapi életben is magabiztos és talpraesett: dacára a háborús hiánygazdaságnak, látszólag minden erőfeszítés nélkül vásárol olyan, 1944-ben már hiánycikknek számító dolgokat, mint a gyümölcs, pezsgő vagy a vörösbor. A *Kádár kontra Kerekes*hez hasonlóan ez a film is reflektál arra, hogy a korszakban a jogi diplomával rendelkező nő ritka jelenségnek számított: miután Erzsébet telefonon képtelen elérni dr. Orbóit, az otthonában keresi fel az ügyvédet, de csak inasát, Bercit (Maklár Zoltán) találja otthon. Az inas és az ügyvéd között a következő párbeszéd hangzik el:

„– Szóval kegyed a dr. Szikszay?

– Igen. Dr. Szikszay Erzsébet, ügyvéd vagyok.

– S kegyed telefonált az előbb?

– Én.

– Bocsánatot kérek, én azt hittem, az Ilona, izé, hogy valaki más. És ön... ügyvéd?

³¹ Papp–Sipos 2017: 119.

- Igen, én ügyvéd vagyok.
- Talán a kedves papája ügyvéd.
- Ááá, dehogy. Az apám állomásfőnök. Én vagyok az ügyvéd.
- És hol van a hivatala?
- A Vámház körúton.
- A Vámház körúton? Ott nincsen állomás. Hol lehetne ott állomásfőnök?
- Ugyan, kérem. Az apám vidéken állomásfőnök.
- És akkor m'ért van a hivatala a Vámház körúton?"

Az idézett párbeszédéből az is kiderül, hogy a hősnő itt is alsóbb társadalmi osztályból származik, s így szerzett jogi diplomát. Az inas ripoosztja („talán a kedves papája ügyvéd”) azonban nemcsak az ügyvédként dolgozó nő jelenségével kapcsolatos értetlenkedést fejezi ki, hanem arra is felhívja a figyelmet, hogy a nő társadalmi pozícióját még ebben a korszakban is jellemzően egy hozzá közel álló férfi határozta meg. Ezzel szemben az új nők, ahogy Sipos Balázs fogalmaz, „[...] életük egy vagy több területén a férfikkal való egyenlőségre törekedtek, társadalmi pozíciójukat nem férjük, apjuk vagy valamelyik férfitrokonuk pozíciójához kívánták kötni, hanem maguk akarták meghatározni [...]”.³²

Az anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nő

A kereső nők össznépeességén belül aránya az I. világháború időszakában és az azt követő pár évben igen magas volt.³³ Egy részük a háborút követően is állásban maradt, de a női munkavállalók száma általában csökkent, amiben egyfelől a férfiak visszatérése játszott közre a korábbi munkahelyekre, másfelől a gazdasági válságok okozta munkanélküliség. A negyvenes évek elejére aztán ismét nőtt a női munkavállalók száma.³⁴ Nagyobb átrendeződés következett be a mezőgazdaságban, ahol a Horthy-korszak folyamán csökkent a női munkaerő száma, és az összes női keresőn belül is visszaesett a mezőgazdaságban dolgozók aránya. Az iparban dolgozók száma azonban emelkedett: 1920-ban a kereső nők 11,8%-a, 1941-ben 19,4%-a dolgozott ezen a területen. Ugyancsak nőtt a házi-cselédek száma és keresők közti aránya a húszas évek folyamán, majd ezt követően csökkent. Emelkedett a női munkavállalók száma és az összes női kereső közti aránya a szabadfoglalkozásúak és a közszolgáltatásban dolgozók között.³⁵ Koncz Katalin számításai szerint 1941-ben a kereső nők egynegyede dolgozott

³² Sipos 2014: 10. Ezzel az értelmezéssel ellentétben Vajdovich az *Úrilány szobát keres*, illetve az *Ez történt Budapesten* kapcsán úgy érvel, hogy „a szakma gyakorlása mindkét esetben arra szolgál, hogy a hősnő megismerkedjen egy férfi kollégájával és hozzámenjen feleségül, és egyik mű sem veti fel annak lehetőségét, hogy ezt követően folytatnák szakmai karrierjüket”. Vajdovich 2019: 28.

³³ Papp–Sipos 2017: 132.

³⁴ Papp–Sipos 2017: 133–134.

³⁵ Papp–Sipos 2017: 134.

a szolgáltatószférában,³⁶ a legnagyobb arányban pedig a közoktatás foglalkoztatta őket (1934–35-ben 44%).³⁷ Az orvosok és gyógyszerészek között ellenben csupán 8% volt a nők aránya.³⁸

A korszak nagyjátékfilmjeiben (tehát nem csak a vígjátékokban) megjelenő főszereplők 43%-a (169 fő) rendelkezik valamilyen hivatással, és 57%-ban (220 db) nincs hivatásuk: eltartott „gyerek” (35%, 125 fő),³⁹ háztartásbeli (16%, 56 fő), munkanélküli (1%, 5 fő), 34 esetben pedig nem állapítható meg a foglalkozása. A dolgozó női főszereplők körében a három leggyakoribb foglalkozástípus a szórakoztatóipari munkás (8%, 30 fő),⁴⁰ a szolgáltatóipari alkalmazott (6%, 21 fő)⁴¹ és a hivatalnok (6%, 20 fő).

Bár a korszak filmjeiben gyakran jelennek meg anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nők, a történetek arról csak ritkán adnak pontos képet, hogy ez tartós életstratégiát jelent-e, vagy a hősnők csupán a férjhezmenetelig tartó időszakot töltik ki munkavállalással. A nők házasságot megelőző és házasság alatti munkavállalásával kapcsolatban érdemes kitérni egy műfajspecifikus sajátosságra. A 1931 és 1944 között készült magyar nagyjátékfilmek jellemzően (romantikus) vígjátéki keretek között ábrázolják a szerelmesek megismerkedését és révbe érését, vagyis a házasságot megelőző életszakaszt, de nemigen találunk olyan (romantikus) vígjátékot, amely a házasságkötést követő eseményekről tudósít. Utóbbi történettípus inkább melodramákban jelenik meg (például Kalmár László: *Egy szív megáll*, 1942; Vaszary János: *Házasság*, 1942; Zilahy Lajos: *Hazajáró lélek*, 1940).⁴² Mivel tehát

³⁶ Koncz 1991: 431.

³⁷ Koncz 1991: 432.

³⁸ Koncz 1991: 433.

³⁹ Az adatbázisban *eltartott gyerekként* nemcsak a 18. életévüket még be nem töltött szereplőket kategorizáltuk, de a már nagykorú, ám továbbra is a szüleikkel élő és/vagy anyagi támogatásukat élvező, tehát saját bevétellel, munkahellyel nem rendelkező karaktereket is. Ez a kategória jellemző a romantikus vígjátékokra, ahol a fiatal felnőttek párkeresésének, udvarlásának és párválasztásának házasságkötés előtti időszakát mutatja be a film. (A mondatban szereplő esetszámoknál a két kategóriához is sorolható egyetlen esetet az eltartott „gyerek” csoportba számoltam.)

⁴⁰ A szórakoztatóipari munkás kategóriába tartozik például a revütáncosnő (Székely István: *Hypopolit, a lakáj*, 1931), a szubrett (Székely István: *Ida regénye*, 1934), az artista (Balogh Béla: *Édes mostoha*, 1935), az operettszerző (Martonffy Emil: *Az okos mama*, 1935), a bűvész (Székely István: *A 111-es*, 1937), a színész (Vajda László: *Három sárkány*, 1936; Gertler Viktor: *Marika*, 1937) vagy a rendezőasszisztens (Cserépy László: *Orient Express*, 1943).

⁴¹ A szolgáltatóipari alkalmazottak közé soroltuk többek között a bolti eladókat (Ráthonyi Ákos: *Tizenhárom kislány mosolyog az égre*, 1938; Ráthonyi Ákos: *Fűszer és csemege*, 1940), az asztalossegédeket (Gaál Béla: *Mai lányok*, 1937), a szállodai alkalmazottakat (Gertler Viktor: *A férfi mind örült*, 1937; Podmaniczky Félix: *Három csengő*, 1941), a kozmetikusokat és pedikűrösöket (Balogh Béla: *Garszonlakás kiadó*, 1939; Bánky Viktor: *A miniszter barátja*, 1939), valamint a varrónőket (Martonffy Emil: *Behajtni tilos!*, 1941; Bánky Viktor: *Kölcsönadott élet*, 1943).

⁴² A házásélet mint központi cselekményelem és a vígjátéki hangvétel ugyanakkor korántsem egymást kizáró tényezők. A korszakban készült hollywoodi vígjátékok között szép számmal találunk házas vagy már elvált feleket főszereplőként bemutató szerelmi történeteket (például W. S. Van Dyke: *The Thin Man*, 1934; Howard Hawks: *Twentieth Century*, 1934; Michael Curtiz: *Front Page Woman*, 1935; Leo McCarey: *The Awful Truth*, 1937; Norman Z. McLeod: *Topper*, 1937; Ernst Lubitsch: *Bluebeard's Eighth Wife*, 1938; Howard Hawks: *His Girl Friday*, 1940;

a romantikus vígjátékok jellemzően a szerelem beteljesülésével és/vagy a házasságkötéssel érnek véget, gyakran nyitott kérdés marad bennük, hogy a hősnő a házasságkötést követően is folytatja-e keresőtevékenységét. Az 1931 és 1944 között készült 354 nagyjátékfilm közül 176 (vagyis a filmes korpusz fele) vígjáték, melyek középpontjában valamilyen romantikus cselekményelem kibontakozása áll, ezért ez a műfaji sajátosság a korszak filmjeinek nőreprezentációját is nagyban meghatározza. Ez a jelenség ugyanakkor úgy is magyarázható, hogy ezeknek a történeteknek azért nem központi eleme a nők házasságkötést követő munkavállalása, mert a Horthy-korszak idején a férjzett női munkavállalók aránya csekély volt (a századfordulón 23%, két évtized múltán pedig 10%).⁴³ Ezzel szemben a dolgozó nők körülbelül 54-55%-a hajadon volt – noha ezt az arányt nagyban befolyásolta a férjzetlen házicselédék 84-85%-a, „a házicselédesség ugyanis tipikusan a rosszabb társadalmi helyzetű nők házasság előtti munkavállalási lehetőségét jelentette, mely általában néhány évig tartott”.⁴⁴

Az *Édes ellenfél* című film zárlatában egyértelmű információ hangzik el azzal kapcsolatban, hogy a hősnő feleségként nem fog keresőtevékenységet folytatni, az *Egy lány elindulban* (Székely István, 1937) viszont a hősnő a férjével közösen alapított vállalkozásban a házasságkötést követően is aktív szerepet vállal. Számos esetben ez a kérdés nyitva marad a film végén (*Mai lányok, Úrilány szobát keres, Kádár kontra Kerekes*). Ezekben a filmekben legfeljebb bizonyos körülményekből következtethetünk arra, hogy a hősnő valószínűsíthetően felhagy keresőtevékenységével, például ha a jövődöbéli férj jóval gazdagabb és/vagy vezető beosztásban dolgozik, míg a hősnő kisebb fizetéssel járó munkát végez. A *Pillanatnyi pénzzavarban* (Martonffy Emil, 1938) például valószínűsíthető, hogy a csekély hivatalnoki fizetéssel rendelkező hősnő nem dolgozik majd tovább, miután feleségül megy a gyár igazgatójához.

KARRIERCÉLOK VERSUS HÁZASSÁG

A *Hotel Kikelet* (Gaál Béla, 1937) a korszakban készült azon két vígjáték egyike (a másik a Székely István: *Piri mindent tud*, 1932), melyben a főszereplők már a történet kezdetén házások. Gaál Béla filmje azonban nem csak ebben a tekin-

Garson Kanin: *My Favorite Wife*, 1940; Hal Roach: *Turnabout*, 1940; George Cukor: *The Philadelphia Story*, 1940; Jack Conway: *Love Crazy*, 1941).

⁴³ Gyáni 1987–1988: 369. Gyáni kiemeli, hogy a századfordulón „a nők feltűnő gazdasági aktivitásának háttérben a mezőgazdaságnak a női munkaerő lekötésében ekkor játszott nyomasztóan nagy szerepe munkálhatott. A feleségek ezt követő szembeszökő eltűnése a keresők közül pedig szorosan összefügg azzal, hogy a mezőgazdaság fokozatosan teret veszít a nők foglalkoztatásában. [...] A gazdaságilag aktív nőnépesség egészét, illetve a házas és nem házas nőket érintő iménti, szektorális átalakulások nyomán a két háború közti időszak derekán már minden harmadik házas nő választotta az ipart vagy a szolgáltatást (a házicselédesség nélkül) és kevesebb mint a fele részük ragaszkodott továbbra is a mezőgazdasághoz.” Gyáni 1987–1988: 371–372.

⁴⁴ Papp–Sipos 2017: 135.

tetben unikális: hősnője annak ellenére, hogy férjezett, dolgozik, ráadásul vezető beosztásban. Földi Péter (Páger Antal) és Földi Mária (Tőkés Anna) a *Hotel Kikelet* tulajdonosai, akikről környezetükben senki sem tudja, hogy házasságok. A házasság oka egy rafinált üzleti fogás: mivel a szálloda tulajdonosnőjét/igazgatónőjét mindenki facérnak gondolja, a hotel folyamatosan tele van egyedülálló férfiakkal, akik annak reményében, hogy egyszer elnyerhetik a kezét, hetekig vagy akár hónapokig is a szállodában időznek.

Mindeközben Péter titkárként dolgozik felesége alkalmazásában. A férfi rovására megvalósuló alá-fölérendeltségi viszony ugyanakkor a házastársak között folytonos feszültség forrása: Péter megalázva érzi magát, amiért felesége a beosztottak előtt lekezelő módon viselkedik vele, parancsokat osztogat neki, illetve amiért végig kell néznie – sőt olykor az aktív asszisztenciája szükségeltetik hozzá –, hogy feleségének más férfiak csapják a szelet. Péter végül ultimátumot ad feleségének:

„Hát először is: a báró elutazik. [A báró Mária egyik hódolója – L. G.] Másodszor: holnapról kezdve én veszem át a szálló vezetését. Harmadszor: a vendégeknek tudtára hozod, hogy én vagyok a férjed. És ha mindenáron akarsz te is csinálni valamit, megajándékozhatok egy kövér kis gyerekkel, hogy végre értelmet adjunk ennek a szónak: házasság.”

Mária megtagadja Péter kérését, a vitát pedig válás követi, de a film végére a felek ismét kibékülnek. A zárójelenet a történet első felének tökéletes inverze: most már Péter a szálloda igazgatója, aki láthatóan élvezi, hogy a női szállóvendégekkel flörtöl. Máriát az utolsó jelenetben az ágyban fekvő, passzív pózban látjuk, ahogy a hosszú munkanap végén szeretetteljesen köszönti munkából hazatérő férjét.

A női karriercélok és a házasságkötés szempontjából ugyancsak ambivalens példa a *Mai lányok*. A történet 17 éves hősnője, Hanzély Zsuzsi (Szepes Lia) árva, akit a film kezdő jelenetéig nevelő rokonai rossz anyagi helyzetükre hivatkozva magára hagynak. Mivel örökségét csak akkor kapja meg, ha nagykorú lesz, Zsuzsi cselédlánya, Kati (Dajka Margit) társaságában Budapestre költözik, és asztalosinasnak áll. Választott szakmájában igen tehetségesnek bizonyul, ezért idővel a kreatív, végzettséggel rendelkező – és hozzá hasonlóan rossz anyagi helyzetű – barátnőivel modern lakberendező részvénytársaságot alapít. Amikor befektetőjük kihátrál a vállalkozás mögül, gyors pénzügyi segítségre szorulnak. Jobb ötletük nem lévén, Zsuzsi érdekházasságot köt, hogy a friggyel jogilag nagykorúvá váljon, s így hozzájusson az ötezer pengős örökségéhez. Az érdekházasságot ugyancsak az anyagi szükség miatt vállaló mérnök fiatalember, Péter (Pataki Jenő) és Zsuzsi a történet végére valóban egymásba szeretnek.

Zsuzsi karaktere azért is figyelemre méltó, mert fiatal lányként családi támogatás, összeköttetés vagy egy jóakaró férfi segítsége nélkül egyedül teremt egzisztenciát. A narratíva hangsúlyos eleme, hogy a korszak vígjátékaira jellemző sikerétosszal szemben, mely a szerencsés körülményekre, nexusra vagy ügyeske-

désre alapozza a siker elérését, a hősnő eltökélten hisz az egyéni szorgalom és kitartás erejében. Amikor a történet kezdetén rokonai cserbenhagyják, a következő párbeszéd hangzik el Zsuzsi és Kati között.

- „– Mi lesz velünk, Zsuzsi kisasszony? Két árvák a nagyvilágban.
 – Ne bögj, Kata, amíg engem látsz. Csak legyünk már Pesten. Tudod milyen karriert csinállok?
 – Jaj, lelke, csak azt ne csináljon...
 – Te csacsi... Abban a nagy városban két ilyen erős karral, tudod mit fogok én ott csinálni?”

Ugyancsak az egyéni szorgalom és kitartás fontosságát hangsúlyozza a Zsuzsi és Péter édesanyja (Berky Lili) közt elhangzó párbeszéd:

- „– A szüleim már meghaltak, mikor egészen kicsi voltam. Egy nagynénim nevelt.
 – Akkor nagyon boldogtalan lehetett.
 – Tulajdonképpen nem. Voltak idők, amikor nagyon fájt, úgy tizenkét-tizenhárom éves koromban. De aztán rájöttem, hogy nem szabad.
 – Mit nem szabad?
 – Boldogtalanak lenni. Mert rájöttem, hogy az ember végeredményben munkára, öröme született. Az életben dolgozni kell, harcolni, verekedni. És ha rosszkedvű vagyok, nem hozhatom fel mentségemre, hogy nekem nincsen édesanyám.”

A film nyitva hagyja a kérdést, hogy Zsuzsi a házasságkötést követően folytatja-e keresőtevékenységét. Az egyetlen, erre utaló megjegyzés Péter édesanyja szájából hangzik el, aki a film zárójelenetében kifejezi azon kérését, hogy egy év múlva szeretne már nagymama lenni.

A *Hotel Kikelet* és a *Mai lányok* két független, önállóan egzisztenciát teremtő hősnőt mutat be. Ugyanakkor mindkét történetben fontos elem a nő „áruba bocsátása”. A *Hotel Kikelet* Máriájának hiába vannak jó vezetői képességei, végeredményben mégiscsak vonzó, attraktív megjelenése miatt ő a szálloda igazgatója. A *Mai lányok* Zsuzsija pedig hiába épít fel saját maga egy vállalkozást, a narratíva egy ponton olyan akadályt gördít elé, amelyen csak érdekházassággal tud felülkerekedni.

A női munkavállalás és a családi kötelezettségek konfliktusáról, valamint a férfiak munkahelyi pozícióinak a munkát vállaló nők általi veszélyeztetéséről szól a *Nászút féláron* (Székely István, 1936) és az *Édes ellenfél*. Noha a megélhetési problémák miatt sok esetben szükségessé és elfogadottá vált a nők fizetett munkavállalása, a férfiak növekvő munkanélkülisége miatt a nagy gazdasági válság idején egy kormányrendelet értelmében a kétkeresős családokban a feleség kénytelen volt állásáról lemondani, azok javára, akiknek családjában egyáltalán nem volt kereső személy.⁴⁵

⁴⁵ Papp–Sipos 2017: 81.

A *Nászút féláron* című filmben az Árkádia Játékárugyárban híre megy, hogy a házasságra lépő női alkalmazottakat a cég azonnali hatállyal elbocsátja. Bár végül kiderül, hogy a valótlán hírt a vezérigazgató (Köpeczy-Boócz Lajos) túlbuzgó fia, ifj. Mayer (Dénes György) terjesztette el, a férjezett nők pozíciójának fenyegetettsége azonnal konfliktust szül a férfi és női alkalmazottak között. Parázs vita bontakozik ki például a magántisztviselőként dolgozó, egyedülálló Kovács Kató (Ágay Irén) és kollégája, a mérnöki végzettségénél alantasabb munkakört betöltő Kerekes Pál (Jávor Pál) között – míg előbbi igazságtalannak, utóbbi jogosnak tartja az új intézkedést:

„– [...] Rémes.

– Dehogy rémes. Nagyon helyes. Ezt kellene mindenütt keresztülvinni. Helyet a férfiaknak! Akkor nem állnék itt a mérnöki diplomámmal.

– Mit panaszodik, hiszen elérte, amit akart. Hidakat épít.

– Igen, de nem pálcikákból és cukorspárgából... A férjes asszonyok pedig maradjanak otthon!

– Szégyellje magát. Fiatalember létére ilyen maradi felfogású. Nem tud másképpen elképzelni egy asszonyt, csak cekkerrel a karján és harisnyát stoppolva?

– Férjes asszony rossz munkaerő és rossz feleség. Az főzön otthon a férfiaknak és ne vegye el előlük az irodában a kenyeret.”

Kató később az osztályvezető, Pernauer (Kabos Gyula) előtt kifejti, hogy szerinte a dolgozó nő nem riválisa, hanem szövetségese a férfinak, aki ezekben a nehéz időkben egyébként sem tudja egyedül eltartani a családját. A női munkavállalás témája, valamint a munkahelyi és az otthoni feladatok ellátásának konfliktusa azonban a film kezdő jelentét követően teljesen jelentőségét veszti. Mivel az egyik utazási iroda nászutasoknak féláron kínál olaszországi utazást, az egyedülálló Kató és Kerekes úgy dönt, hogy friss házásoknak kiadva magukat közös nyaralásra indulnak. A továbbiakban a cselekmény arról szól, hogy az utazás során lelepleződik-e a csalásuk, illetve hogy a megjátszott házasságról tudomást szereznek-e a játékgyárban, és így veszélybe kerül-e Kató állása.

Az 1941 nyarán játszódó *Édes ellenfél* férfi főhőse, dr. Bojár Kálmán (Hajmássy Miklós), a Családvédelmi Liga elnöke, aki a film kezdő jelenetében a hagyományos női szerepek mellett tanúságot tevő rádióbeszédet tart:

„Mélyen tisztelt hölgyeim és uraim. Nehéz problémák megvitatására gyűltünk itt ma össze. Korunk egyik legjellegzetesebb, egyben leglesújtóbb tünete az egyke, vagy a még lesújtóbb: egy se. Van-e szomorúbb látvány, mint az otthon, melyet nem ragyog be egy vagy több gügyögő csöppség mosolyának melege? Miért nősül a férfi, hölgyeim és uraim? Azért, mert nem bírja az egyedüllét sivár unalmát. Mert ott-

honra, családra vágyik. Valljuk be az igazat: nőtlen ember holmija hűtlen cselédek prédája. De a szegény férfi nem talál békés és meleg otthonra. [...]”⁴⁶

A beszédet követően Eperjesi Kázmér bank-vezérigazgató (Solthy György), Bojár leendő apósa úgy dönt, hogy az elmondottak szellemében a jövőben megtiltja az egyedülálló nők alkalmazását. A vezetőség így elbocsátja Kovács Mancit is (Szeleczy Zita), a szegény óbudai fűszeres lányát, aki nem sokkal korábban kapott értesítést, hogy a banknál gyors- és gépíróként alkalmazták. Tehetetlen dühében Mancsi személyesen keresi fel Bojár Kálmánt:

„– Eljöttem a férjemért.

– Bocsánatot kérek, mi nem foglalkozunk házasságközvetítéssel. Majd ha a fiatal emberek elfoglalják a munkahelyeiket és egzisztenciát alapítanak, tömegesen fognak nősülni.

– Hát akkor... akkor az úr nem ismeri a saját becses nemét! A mai fiatal emberek legszívesebben csak vikendeznének. Ezért vagyunk kénytelenek mi kenyeret keresni. [...] Nekem nem parfümre, rúzsra és piros körömlakkra kell az a... az a havi 120... hanem kenyérre. És ezt a kenyeret akarja kivenni a számból. Én nem hagyom magam. Ön kijelentette a beszédében, hogy a Kovács Mancik férjhez fognak menni. Kovács Mancsi itt áll. Kérem a férjemet!”

Miután Bojár megtagadja Mancsi kérését, a lány bosszút esküszik ellene. Előbb egy csapat lány élén betöri Bojár lakásának ablakait, majd a lakásba bejutva megtalálja a férfi számára egy fogadás miatt előkészített ünneplő szettet. Mancsi először magára ölti a férfiasság rekvizitumait, majd szertartásos módon megsemmisíti őket: az inget és a fehér kesztyűt összekeveri tintával, a cilindert tönkreteszi, a nadrágtartót ollóval szétvája, az elegáns cipőket letapossa, és szétszakítja a frakkot. Amikor később Bojár és a hősnő fegyverszünetet köt, Bojár felajánlja, hogy segít a lánynak az állás- vagy férjkeresésben. Arra a kérdésre, hogy melyikre vágyik inkább, Mancsi gondolkodás nélkül az utóbbit választja: „Az mégis tartósabb. Az embert nem lehet csak úgy egyszerűen felmondással leépíteni.”

* * *

Összegzőként elmondható, hogy az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékok központi témája az anyagi siker (a vagyonosodás) és a társadalmi felemelkedés (a mobilitás), és ennek mind a nők, mind a férfiak számára legjellemzőbb megvalósulási formája egy magasabb társadalmi osztályba tartozó vagy jobb anyagi helyzetű személlyel kötött házasság. Míg azonban a férfiak összes sikertörténetének egyharmada ered a jó házasságból, a nők esetében ez az arányszám 73%, és igen ritkán fordul elő, hogy a nő az egyéni kvalitásainak köszönhetően ér el sikert.

⁴⁶ A film fennmaradt kópiája hiányos, a beszéd további része hiányzik.

Az alapvetően konzervatív, hagyományos női szerepmintáknak megfelelő értékrend mellett ugyanakkor a filmekben nem ritkák az önállóságra törekvő, (legalább a házasságkötésig) fizetett munkát végző főhősnők sem, és kis számban, de egyetemre járó vagy diplomával rendelkező lányok is akadnak köztük. A tanulmányban elemzett példák a női szerepek és identitások hibrid típusait mutatják be, melyekben a női munkavállalás, karrier és az anyagi-szellemi függetlenség mellett a házasságkötés továbbra is a mobilitás meghatározó csatornájaként jelenik meg, és fontos konfliktusforrás a karrier, valamint a szerelmi élet és a családi kötelezettségek összehangolása. A házasság segítségével megvalósuló anyagi és társadalmi siker filmes reprezentációjának témája ugyanakkor még számos szempontból vizsgálható. Kérdésként merülhet fel például, hogy vannak-e alapvető dramaturgiai különbségek abban az esetben, ha férfi, illetve ha nő ér el sikert házasság által, vagy hogy milyen dramaturgia szerint működnek azok a történetek, melyekben a hős vagy hősnő számára a házasság mellett egyéb mobilitási lehetőség is rendelkezésre áll. Vizsgálható továbbá az is, hogyan ábrázolják a történetek a házasság felek között lévő társadalmi különbségeket, például a mésalliance-történetek esetében, vagy hogy miként tematizálódik a filmekben a szerelmi és az érdekházasság közti konfliktus, illetve a hozományvadász karaktere. Ezek a felvetések is érzékeltetik, hogy a téma további vizsgálatra érdemes.

FORRÁSOK

- A III-es* (r.: Székely István, 1937)
A férfi mind örült (r.: Gertler Viktor, 1937)
A hölgy egy kissé bogaras (r.: Ráthonyi Ákos, 1938)
A kegyelmes úr rokona (r.: Podmaniczky Félix, 1941)
A kék bálvány (r.: Lázár Lajos, 1931)
A kölcsönként kastély (r.: Vajda László, 1937)
A miniszter barátja (r.: Bánky Viktor, 1939)
A nagymama (r.: György István, 1935)
Az okos mama (r.: Martonffy Emil, 1935)
Behajtani tilos! (r.: Martonffy Emil, 1941)
Bluebeard's Eighth Wife – Kékszakáll nyolcadik felesége (r.: Ernst Lubitsch, 1938)
Családi pótlék (r.: Csepregyh Jenő, 1937)
Cserebere (r.: Cserépy László, 1940)
Édes ellenfél (r.: Martonffy Emil, 1941)
Édes mostoha (r.: Balogh Béla, 1935)
Egy bolond százat csinál (r.: Martonffy Emil, 1942)
Egy lány elindul (r.: Székely István, 1937)
Egy szív megáll (r.: Kalmár László, 1942)
Ez történt Budapesten (r.: Hamza D. Ákos, 1944)
Férfihűség (r.: Daróczy József, 1942)

- Front Page Woman* (r.: Michael Curtiz, 1935)
Fűszer és csemege (r.: Ráthonyi Ákos, 1940)
Garszonlakás kiadó (r.: Balogh Béla, 1939)
Három csengő (r.: Podmaniczky Félix, 1941)
Három sárkány (r.: Vajda László, 1936)
Hazajáró lélek (r.: Zilahy Lajos, 1940)
Házasság (r.: Vaszary János, 1942)
His Girl Friday – A pénteki barátnő/A nagy sztori (r.: Howard Hawks, 1940)
Hotel Kikelet (r.: Gaál Béla, 1937)
Hyppolit, a lakáj (r.: Székely István, 1931)
Ida regénye (r.: Székely István, 1934)
Idegen utakon (r.: Apáthi Imre, 1944)
Kádár kontra Kerekes (r.: Ráthonyi Ákos, 1942)
Kölcsönadott élet (r.: Bánky Viktor, 1943)
Kölcsönkért férjek (r.: Bánky Viktor, 1941)
Love Crazy (r.: Jack Conway, 1941)
Mai lányok (r.: Gaál Béla, 1937)
Marika (r.: Gertler Viktor, 1937)
My Favorite Wife – Kedvenc feleségem (r.: Garson Kanin, 1940)
Nászút féláron (r.: Székely István, 1936)
Orient Express (r.: Cserépy László, 1943)
Pillanatnyi pénzzavar (r.: Martonffy Emil, 1938)
Piri mindent tud (r.: Székely István, 1932)
Pókháló (r.: Balázs Mária, 1936)
Segítség, örököltem! (r.: Székely István, 1937)
The Awful Truth – Kár volt hazudni (r.: Leo McCarey, 1937)
The Philadelphia Story – Philadelphiai történet (r.: George Cukor, 1940)
The Thin Man – A cingár férfi/Tetemrehívás (r.: W. S. Van Dyke, 1934)
Tizenhárom kislány mosolyog az égre (r.: Ráthonyi Ákos, 1938)
Topper (r.: Norman Z. McLeod, 1937)
Turnabout (r.: Hal Roach, 1940)
Twentieth Century – Huszadik század (r.: Howard Hawks, 1934)
Úrilány szobát keres (r.: Balogh Béla, 1937)

Az NKFIH 116708 számú, „A magyar film társadalomtörténete” című kutatás (téma-vezető: Kovács András Bálint) keretein belül készült magyar filmes adatbázis.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál 2004: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Műszaki, Budapest.
 Gyáni Gábor 1984: A bábától az orvosnőig. *História* (6.) 1. 31–33.
 Gyáni Gábor 1987–1988: Női munka és család Magyarországon (1900–1930). *Történelmi Szemle* (30.) 3. 366–378.

- Jablonczay Tímea 2011: A nem nemzeti kisajátítása Szentmihályiné Szabó Mária Zrínyi *Ilona* című regényében. *Irodalomtörténet* (42.) 4. 490–513.
- Jászberényi József 2013: *Ma van a tegnapi holnapja. A harmincas évek magyar tömegfilmjeinek társadalomtörténete és létfilozófiája 1931–1939*. Wunderlich Production, Budapest.
- Koncz Katalin 1991: A nők foglalkoztatásának demográfiai, gazdasági körülményei a két világháború között. In: Léderer Pál (szerk.): *A magyar ugar. A kiegyezéstől a második világháborúig*. T-Twins, Budapest, 425–440.
- Lakatos Gabriella 2018: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni.” Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között. *Metropolis* (22.) 3. 10–23.
- Papp Barbara – Sipos Balázs 2017: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. Napvilág, Budapest.
- Pugh, Martin 2000: *The March of the Women. A Revisionist Analysis of the Campaign for Women's Suffrage, 1866–1914*. Oxford University Press, Oxford.
- Sipos Balázs 2014: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. Egy nőtörténeti szempontú médiatörténeti vizsgálat. *Századok* (148.) 1. 3–34.
- Vajdovich Györgyi 2016: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* (20.) 4. 8–22.
- Vajdovich Györgyi 2019: Jó feleség vagy emancipált dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–44 közötti magyar filmben. *Metropolis* (27.) 4. 8–29.