

SZERELEMTŐL HÁZASSÁGIG – 1. RÉSZ

Míg az oltár el nem választ

LAKATOS GABRIELLA

AZ 1931 ÉS 1944 KÖZÖTT KÉSZÜLT MAGYAR VÍGJÁTÉKOK TÖBBSÉGÉBEN A HÁZASSÁG A SZERELEM GYÜMÖLCSE, NEM PEDIG AZ ANYAGI ÉRDEKÉ.

A házasság a harmincas-negyvenes évek vígjátékaiban rendre visszatérő téma. A házasság utáni vágyakozás bizonyos filmekben egyenesen központi cselekményelemként jelenik meg: a *Férjet keresek* (Martonffy Emil, 1939) és a *Maga lesz a férjem* (Gaál Béla, 1937) már a címében is utal a történet hősnőjének elsődleges motivációjára. Más filmek a házasságot a szülők által a fiatalokra erőszakolt aktusként jelenítik meg: a 19. / 20. század fordulóján játszódó *Jómadár* (Ráthonyi Ákos, 1943) hősnőjét (Pelsőczy Irén) szülei mindenáron ki akarják házasítani, mit sem törődve azzal, hogy lányuk számára egyik kérés ellenszenvesebb, mint a másik. Az *Ida regénye* (Székely István, 1934) Ó Idájának (Ágay Irén) pedig édesapja (Rajnay Gábor) újsághirdetés útján keres férjet, mivel a zárdából a szülői házba váratlanul hazatérő lány zavarja özvegy apját könnyelmű, korhely életmódjának gyakorlásában. Jellemző történettípus továbbá, amikor a házasság kifejezetten a nő „megzabolázásának” eszközeként jelenik meg: ezekben a filmekben a kezelhetetlen, önfejű és makacs hősnőt a család egy férfi gondjaira bízva, aki férjként eléri, hogy a nő betagozódjon az engedelmes, alázas feleség szerepébe (Bánky Viktor: *Házassággal kezdődik*, 1943; Bánky Viktor: *Makacs Kata*, 1943).

A HÁZASSÁG KRITIKÁJA

A vizsgált korszak vígjátékai alapvetően ambivalens módon ábrázolják a házasság intézményét: a filmek fő cselekményvonala a házasságot elérendő, pozitív célként mutatja be, mely sokszor a társadalmi mobilitás és anyagi siker előmozdítója, a téma kritikai reflexiója

azonban többnyire csak a mellékkarakterek szintjén jelenik meg. A korszakban készült 354 nagyjátékfilm fele, 176 alkotás sorolható a vígjáték, azon belül is a romantikus vígjáték műfajába, ezekben a filmekben ugyanis szinte kivétel nélkül központi elemként jelenik meg a szerelmi konfliktus. Mivel a Horthy-korszak hagyományos családképének sarokköve a házasság, így a korszak romantikus vígjátékai szinte kivétel nélkül a szerelmesek frigyével (Gaál Béla: *A csúnya lány*, 1935; Balogh Béla: *Havi 200 fix*, 1936; Cserépy László: *Orient Express*, 1943), lánykéréssel vagy a házasságkötés szándékának deklarálásával zárulnak (Gaál Béla: *Meseautó*, 1934; Cziffra Géza: *Egy éj Velencében*, 1933; Cserépy László: *Lelki klinika*, 1941). Azokban az esetekben, amikor erre vonatkozó információ a film végén nem hangzik el, a zárójelenetben a szerelmesek összeölelkeznek, megcsókolják egymást vagy szerelmet vallanak, ami – a kor morálját tekintve – nagy valószínűséggel ugyan csak a későbbi házasságkötés ígéretét vetíti előre (*Maga lesz a férjem*; Daróczy József: *Miért*, 1941; Bánky Viktor: *Boldoggá teszlek*, 1944).

Feltűnő sajátosság, hogy a korszak romantikus vígjátékai szinte kizárólag a szerelmesek megismerkedését és révbe érését mutatják be, vagyis a házasságot megelőző életszakaszt, de alig találunk példát arra, amikor a történet a házasságkötést követő eseményekről tudósít. A házasság központi cselekményelemként történő bemutatása és a vígjátéki hangvétel ugyanakkor korántsem egymást kizáró tényezők. Ezt bizonyítja, hogy a korszakban készült hollywoodi vígjátékok között szép számmal találunk házasság vagy már elvált feleket fősze-

replőként bemutató szerelmi történeteket (például Leo McCarey: *Kár volt hazudni*, 1937; George Cukor: *Philadelphiai történet*, 1940).

Thomas Schatz például a romantikus vígjáték egyik alműfaja, a *screwball comedy* vizsgálatakor megkülönbözteti azt a történettípust, melyben a cselekmény a szerelmesek megismerkedését és szerelmük beteljesülését követi nyomon, valamint azt a narratív sémát, melyben hős és hősnő a történet kezdetén már házasok, és a film a frigyét követően felmerülő problémákat, a házas felek válását és/vagy újraházassodását mutatja be könnyed, vígjátéki hangnemben. „Ezekben a filmekben a screwball páros nem a film záró, hanem kezdő jelenetében talál egymásra. A páros társadalmi integrációja már megtörtént – összeházasodtak – és a film azon erőfeszítéseiket követi nyomon, hogy önállóan, illetve házaspárként is megőrizzenek valamiféle saját identitást a legradicionálisabb társadalmi intézményen, a házasságon belül. Előfordulhat a hősök között világnézeti vagy munkahellyel kapcsolatos konfliktus, de a valódi feszültség magából a nehézségekkel teli házastársi kapcsolatból fakad, amelytől egyszerűen nem lehet megszabadulni. [...] Antagonizmusuk nem társadalmi-gazdasági különbségekből vagy eltérő társadalmi háttérükből fakad, hanem pusztán abból a tényből, hogy túl jól ismerik egymást.”

A hollywoodi filmek tehát gyakran tárgyalják vígjátéki keretek között, központi cselekményelemként a házasság nehézségeit. Érdemes azonban megjegyezni, hogy noha a harmincas évek első éveiben, vagyis a hollywoodi cenzúra rendszer szigorú alkalmazását megelőző *pre-code* korszakban készült filmek gyakorta éles kritikával illetik a házasság intézményét, valamint a házasságon belüli egyenlőtlen nemi viszonyokat, 1934-et követően, vagyis a *post-code* érában már jóval konzervatívabb attitűd jellemzi a műfaj darabjait. Bár a *post-code* korszakban készült romantikus vígjátékok cselekménye is felvillantja a szóban forgó problémákat, a történet végén a felek rendszerint kibékülnek egymással, és bizonyos esetekben a problémák tényleges megoldása is elmarad. „A *pre-code* korszak romantikus vígjátékait a merész témafelvetés és a modern női szerepek melletti hittétel jellemzi. A szexualitás



témája nyíltan és kendőzetlenül jelenik meg ezekben a filmekben, és gyakran központi szerepet játszik a történetben a házasságon kívüli szexuális élet. Ernst Lubitsch *Mind a kettőt szeretem* (*Design for Living*, 1933) című filmjében egy nő és két férfi él furcsa, se veled-se nélküled kapcsolatban. Bár a lány, Gilda a film második felében hozzámegy egy harmadik férfihoz, a film válással és az édeshármás reintegrációjával végződik. A film zárata tehát azt sugallja: bár a szokatlan kapcsolatok és a szabados szexuális élet is rejt buktatókat és okozhat bőséges szívfájdalmat, de működőképesebb alternatíva, mint a monogámia és a házasság.

Klasszikus példa ezzel szemben a házasságon belüli problémák *post-code* korszakbeli tematizálására az 1937-es *The Awful Truth*, melyben a történet kezdetén a két főszereplő, Jerry (Cary Grant) és Lucy Warriner (Irene Dunne) házassága válságba jut, ugyanis mindkét fél részéről felmerül a másik hűtlenségének gyanúja. A felek beadják a válókeresetet, és a történet innentől a válás véglegesítéséig hátralévő három hónap eseményeit mutatja be, mely időszak alatt

„A nő megzabolásának eszköze”
(Bánky Viktor: *Házassággal kezdődik*, 1943 – Hájmassy Miklós és Muráti Lili)

előbb Lucy, majd Jerry próbál meg egy harmadik személyvel új életet kezdeni. Időközben azonban mindketten megbánják elhamarkodott döntésüket, és a válás véglegesítését megelőző napon úgy döntenek, mégis együtt maradnak. A film zárata azonban vegyes érzéseket kelthet a nézőben, a válást okozó konfliktus ugyanis sohasem tisztázódik és megoldás sem születik rá: nem derül ki, hogy a házastársak tényleg megcsalták-e egymást, így a képtelenség és az őszintétlenség érzése a *vége* feliratot követően is megmarad.

Azzal, hogy az 1931 és 1944 között készült magyar romantikus vígjátékok igen ritkán tesznek meg főszereplőnek házasság feleket, a házassággal járó konfliktusok árnyaltabb ábrázolását eleve elkerülik. A korszakban készült 176 romantikus vígjáték közül mindössze négy film játszódnak a főszereplők házasságkötését követően: a *Házassággal kezdődik* és az *Azurexpressz* története közvetlenül a frigyel megelőzően veszi kezdetét és a cselekmény egy, az igen kimondását követően szinte azonnal válságba jutó házasság történetét mutatja be, a *Hotel Kikelet* (Gaál Béla, 1937) és a *Piri mindent tud* hősei pedig a film kezdetén már jó ideje házasságban élnek.

A házasság kritikája tehát jobbára humoros elszólásokra korlátozódik, melyek gyakran nem is a főszereplők, hanem a mellékkarakterek szájából hangzanak el. Ezen rípsztok visszatérő eleme, hogy a szerelem/boldogság és a házasság egymást kizáró tényezők. A *Fizessen, nagysád!* (Ráthonyi Ákos, 1937) egyik mellékkaraktere (Latabár Kálmán) szerint „[...] a szerelem betegség. És mivel gyógyítható? Legbiztosabb ellenszere a házasság. [...] Egymás mellett kell lenni sülve-főve a szerelmeseknek. [...] Vagy elválnak, vagy összeházasodnak, de a szerelemnek mindenesetre vége.” A *Szerelemből nő-sültemben* (Székely István, 1937) ugyancsak két mellékszereplő között hangzik el hasonló párbeszéd:

„- Hat hónap alatt én már rég el voltam válva.

- Maga nős volt? Nem is tetszett mondani.

- Miért mondtam volna? Bárányhímlőm is volt, azt se mondtam.

- De Barna úr, hogy lehet a házasságot a bárányhímlőhöz hasonlítani?

- Hát nem is hasonlítom, mert a bárányhímlőből hamar kigyógyul az ember.”

A *3:1 a szerelem javára* (Vaszary János, 1937) című filmben a futballcsapat menedzserének, Udvari Gábornak (Dénes Oszkár) a barátnője, Margó (Kiss Manyi) mindenáron férjhez akar menni. Amikor bejelentkeznek egy hotelba, a következő párbeszéd hangzik el kettőjük között:

„- Egymásba nyíló szobák? Ezt nem szeretem.

- Miért, kis bogaram?

- Remélem, kulccsal be lehet zárni.

- Na de hát miért ez a nagy elővigyázatosság?

- Mert addig nem léped át a küszöböt, amíg feleségül nem veszel.”

Később a szálloda éttermében Margó ismét előhozakodik a házasság kérdésével:

„- Ereszd el a kezemet. Nyilvános helyen vagyunk, és tudtommal még nem vettél el feleségül.”

Majd vacsora után a szállodaszobájukban Margó mérgeiben földhöz vág egy vázát.

„- Nesze.

- Ha az egész berendezést összetöröd, akkor se veszek el.

- Miért nem?

- Mert imádlak, és nem akarlak elveszteni.

- Na de miért veszítenél el, hogyha elveszel?

- Mert az első napon megfojtanálak.”

A *Miért?* hősnője (Muráti Lili) ellenben saját maga vall a házassággal kapcsolatos kételyeiről: „Én azt hiszem, hogy a legtöbb ember azért házasodik össze, mert nem ismerik egymást. És amikor megismerik egymást, sokszor el is válnak.”

A SZABAD PÁRVÁLASZTÁS LEHETŐSÉGE

A szabad párválasztás lehetősége a függetlenségnek az a minimuma, ami nem csak a férfi főhősöket, de a vizsgált magyar filmek női főszereplőit is megilleti. A hősnő vagy eleve maga dönti el, hogy kihez megy férjhez, vagy

pedig a szülői tiltás dacára találja meg a boldogságot szíve választottja mellett (például Heinz Hille: *A vén gazember*, 1932; *Egy éj Velencében*).

A nő függetlensége, illetve egyenrangú félként történő ábrázolása fontos vizsgálati szempont a hollywoodi romantikus vígjátékokkal kapcsolatban is. A screwball comedy-t ebből a szempontból haladó trendként tartják számon, mivel ezekben a filmekben a hősnő magabiztos, öntudatos és önálló, aki azzal, hogy a párkeresés és az udvarlás terén domináns félként jelenik meg, felforgatja a hagyományos nemi szerepeket. Katherine S. Woodward a harmincas-negyvenes évek romantikus vígjátékait *egyenlőségi vígjátéknak* nevezi, mely meghatározása szerint „az a hollywoodi műfaj, amely a hőst és hősnőt egyenlő felekként mutatja be, és amelyben a férfi és nő egyenlősége a narratíva és a formai elemek fő strukturáló elve.” A screwball comedy-t az egyenlőségi vígjáték harmincas évekbeli, az úgynevezett *dolgozó nő vígjátékot* pedig a negyvenes évekbeli megvalósulási formájának tekinti. „A hős és hősnő részben azért egyenlő, mert a nő ugyanazon erősségeknek adja tanújelét, melyek hagyományosan kizárólag a férfiak sajátjai. Az egyenlőségi vígjátékban a hősnőt nem az olyan sztereotíp női erények jellemzik, mint az érzelmesség és támogatás, melyek visszatérő elemek a hollywoodi filmekben [...]. Ehelyett a hősnő a hőshöz hasonlóan intelligens, talpraesett, tájékozott és független, aki aktívan befolyásolja például a cselekmény alakulását, a párbeszédet vagy a történet helyszíneit. A hősnő egyenlősége ugyanakkor tetten érhető abban is, hogy ugyanazokat a nyilvános és személyes tereket birtokolja, mint a hős. A screwball comedy-ben a hős és hősnő elsősorban személyes terekben jelenik meg, a dolgozó nő vígjátékban a nyilvános és a személyes szférában egyaránt. Az egyenlőségi vígjátékokban a hősnő ugyanazt a szabad cselekvési jogot gyakorolja, mint a hős: azt csinál és úgy viselkedik, ahogy csak akar.”

Mások ugyanakkor arra hívják fel a figyelmet, hogy a nők szabadsága és szabad döntési joga a screwball comedy-ben igen szűk keretek közé szorul, jelesül a magánélet territóriumára: maguk dönthetik el, hogy kihez

szeretnének férjhez menni. Vagyis a hősnők számára a legvégső cél kivétel nélkül a házasság. Ahogy Claire Mortimer fogalmaz: „A screwball comedy hősnője különösen radikálisnak tűnhet az 1930-as évek közhangulatát tekintve. Talpraesett, eltökélt és határozott, manipulációra és megfélemlítésre kész annak érdekében, hogy megszerezze a szeretett férfit. Rendkívül független és tudja, mit akar, ugyanakkor csak egy férfi szerelmén keresztül érheti el a boldogságot. Dacára azonban az erős nő ezen jellemzőinek, a műfajt ebben a tekintetben alapvetően konzervatívnak is lehet tekinteni. A screwball hősnő örült és kiszámíthatatlan, képes arra, hogy egy férfi életét teljesen felforgassa, és mértéktelen energiával rendelkezik. Ebből a szempontból fenyegetést jelent a társadalomra, tehát meg kell fékezni őt a házasság korlátai segítségével.” Ugyanakkor Woodward is megjegyzi, hogy a dolgozó nő vígjátékok nem feltétlenül a férfi-nő egyenlőség szószólói, ugyanis visszatérő konfliktus ezekben a filmekben, hogy működőképes lehet-e a szerelmesek közti kapcsolat, hosszabb távon pedig a házasság, ha a nőnek a férfihöz hasonlóan saját karrierje van (George Stevens: *Woman of the Year*, 1942; George Cukor: *Adam's Rib*, 1949).

Jó példa erre a *Woman of the Year*, mely azt a kérdést járja körül, hogy a házasság során milyen problémákat generál, ha a nő a férfihöz hasonlóan önálló, független és karrierista. Míg a cselekmény első fele azt mutatja be, hogy a *The New York Chronicle* sportújságírója, Sam Craig (Spencer Tracy) hogyan próbálja meghódítani az ugyancsak a lapnál dolgozó, lenyűgöző intellektusú, sikeres politikai újságírót, Tess Hardingot (Katharine Hepburn), a frigyét követően a történet központi konfliktusát az adja, hogy Tess nem a hagyományos nemi sztereotípiák – és a főhős – által elvárt módon viselkedik. A hősnő ugyanis a házasságkötés után is folytatja karrierjét: diplomata édesapa (Minor Watson) gyermekeként jó viszonyt ápol a legfelsőbb politikai körökkel és aktívan részt vesz az ország világháborús politikájának alakításában. Közös otthon teremtése helyett elvárja, hogy a férfi költözzön az ő lakásába, mert nem tartja praktikusnak, hogy ő változtassa meg a cí-

mét és a telefonszámát. Már magával a házasságkötéssel kapcsolatos attitűdjére sem felel meg a nőkkal kapcsolatos közhelynek: kettőjük közül ugyanis Sam az, akit izgalommal tölt el az esküvő tervezgetése (a dátum és a ruha kiválasztása), míg a hősnő hozzáállása praktikus: szeretne minél előbb túlesni a procedúrán. A nászéjszakájukat is munkával tölti, ugyanis ekkor érkezik az országba egy magáról hetek óta semmilyen életjelet nem adó, a Gestapo elől menekülő jugoszláv államfő (Ludwig Stössel), akinek első útja a hősnőhöz vezet. Tess számára pedig az, hogy egy olyan emberrel töltsse az estét, aki a világháború kellős közepén első kézből tud információt szolgáltatni a balkáni helyzetről fontosabb esemény, mint a férjével töltött első közös éjszaka. Mindeközben Sam a hagyományos nemi sztereotípiák szerinti női pozíciót foglalja el: folyamatosan arra vár, hogy Tess a munkája és hazafias kötelességei mellett a magánéletükre is időt tudjon szakítani. A kapcsolat azonban akkor kerül igazán komoly válságba, amikor Tess – mivel nem tartja praktikusnak, hogy saját gyermeket vállaljanak – Sam előzetes megkérdezése nélkül örökbe fogad egy görög menekült kisfiút, akivel ezt követően semmi ideje sincs foglalkozni. Tess akkor jön rá, hogy hibát követett el, amikor özvegy édesapja és a honi feminizmus élharcosaként tisztelt keresztanyja (Fay Bainter) összeházasodik, mert utóbbi rájön, hogy az élete csak feleségként lehet teljes. Ezt követően Tess is visszatér Samhez, és egy megalázó jelenetet követően, melyben kiderül, hogy az idő közben az *év asszonyának* megválasztott hősnő a hagyományos női erények és képességek terén annyira hasznavehetetlen, hogy kávéfőzésre és gofrisütésre is tökéletesen alkalmatlan, megígéri férjének, hogy ezentúl méltó felesége és társa lesz.

SZERELMI HÁZASSÁG ÉS ÉRDEKHÁZASSÁG

Mivel a romantikus vígjátékok központi témája a szerelem keresése, az anyagi szempontokat előtérbe helyező érdek-házasság értelemszerűen nem lehet megoldása ezeknek a történeteknek. Ahogy Vajdovich Györgyi fogalmaz: „A pusztán anyagi érdekből való házasságot a kor embere is erkölcsileg elíté-

lendőnek tartja, ez több filmben meg is jelenik, így az érdekházasság nem jelenhetne meg pozitív végkifejletként a szerelmi filmek értékrendje szerint.” A szerelmi és az érdekházasság szembeállításáról pedig a következőket írja: „Ezen történetek minden esetben a szerelem mítoszára épülnek, még a legelőnyösebb parti esetén is úgy kell megjeleníteni a házassághoz vezető utat, mint ami kizárólag a szerelem miatt következett be. Az ennek révén elnyert vagyon vagy rang csak egyfajta bónusz, járulékos jutalom.

Elvéve előfordul, hogy a jó parti „megfogásának” szándékát nevesítik, azonban ebben az esetben is akad valami enyhítő körülmény. A *Maga lesz a férjem* hősnője például el is mondja, hogy neki az a nagy álma, hogy jól menjen férjhez, csak éppen nem azt a férfit akarja behálózni, akihez végül hozzámegy. A *csúnya lány* szegény titkárnője is már elég hamar tudja, hogy ő meg akarja szerezni magának jól szituált főnökét, ám ezt a film úgy mutatja be, hogy ő csak bosszút akar állni azért, mert az ügyvéd minden nő elől megszőkött, akikbe korábban beleszeretett, hogy egyiket se kelljen elvennie feleségül. Feltételezhető, hogy a *Meseautó*-típus sikerének egyik kulcsa éppen ez: a filmek megmutatják a kor létező társadalmi különbségeit, történetbe öntik a társadalmi felemelkedés sokakban meglévő vágyát, melynek egyik lehetséges formája a jó házasság, de közben mindezt szerelmi történetként prezentálják, vagyis tagadják az erre való törekvést. Ezek a történetek egyszerre jelenítik meg a nézőtérre ülő átlagember álmait („megtalálni álmaink lovagját”) és valós vágyait („megfogni magunknak a vezérigazgatót és a házasság révén felemelkedni”), miközben az érdekházasság lehetőségét eleve tagadják.”

Az elemzett vígjátékok mellett jellemzően az érdekházasság és a szerelmi házasság közti választás konfliktusát is kerülik. A cselekmény úgy épül fel, hogy ha a hősnőnek vagy hősnőnek látszólag választania is kell az érdekházasság által biztosított magasabb társadalmi pozíció vagy anyagi gyarapodás alternatívája és az igaz szerelem között, a kezdetben lemondásnak tűnő opció végül mégsem bizonyul annak: a rosszabb anyagi helyzetű, de a lelki feltételeknek megfelelő fél idő



közben meggazdagszik, vagy a szegénynek és alacsony származásának hitt szerelmesről kiderül, hogy valójában gazdag és előkelő származású. Előfordul olyan eset, amikor eleve fel sem merül a szerelmi és az érdekházasság közti választás konfliktusa, mivel a szeretett személy a hősnél/hősnőnél eleve gazdagabb vagy magasabb társadalmi osztályba tartozik. A *Varjú a toronyórán* (Rodriguez Endre, 1938) középosztálybeli, átlagos anyagi helyzetű hősnője (Egry Mária) gyerekkora óta szerelmes a felső középosztálybeli, jómódú földbirtokosba (Rajnay Gábor), az *Úrilány szobát keres* (Balogh Béla, 1937) Klárijája (Zilahy Irén) pedig érdek nélkül szeret bele a nálánál sokkal jobb anyagi helyzetű sztárügyvédbe (Somló István).

Egyes történetekben a szegény, alsóbb társadalmi osztályba tartozó félről kiderül, hogy mégis gazdag, örökölt, vagy szorgalma és kitartása eredményeképpen időközben komoly szakmai sikert ér el. Az *Elnökkisasszony* (Marton Endre, 1935) hőse, Török István (Jávor Pál) például állástalan textilipari mérnök, akit csupán a vakszerencsének köszönhetően alkalmaznak a Várkonyi Textilműveknél, ugyanis elterjed róla az hír, hogy a gyár újonnan kinevezett elnökjé-

„A házasság konfliktusait kerülik”

(Székely István: Szerelemből nőszültem, 1937 – Ráday Imre, Erdélyi Mici és Kabos Gyula)

nek, Várkonyi Zsuzsának (Muráti Lili) a kedvese. Bár Török társadalmi szempontból és anyagilag is rosszabb helyzetben van Zsuzsánál, a film végére a textilipart megreformáló nagyszerű találmánya ré-

vén a gazdag lány méltó társává válik. Zsuzsa számára tehát nem jelent lemondást, hogy Török Istvánt választja másik kérése, Kollár vezérigazgató (Törzs Jenő) helyett.

A *Sok húhó Emmiért* (Szlatinay Sándor, 1940) hőse, az elszegényedett Málnásy Gábor (Jávor Pál) a történet kezdetén érdekházasságot készül kötni. Ekkor azonban felbukkan az életében egy rejtélyes lány, Emmi (Szelezky Zita), aki azt hazudja, hogy Gábor komornyikjának (Csortos Gyula) a lánya, és teljesen felforgatja a főhős életét. A történet végére Gábor beleszeret Emmibe, és úgy dönt, hogy a gazdag parti helyett őt választja, holtan így meghíúsul a bank által kilátásba helyezett kölcsön. Csak a zárójelenetben, az oltár előtt tudja meg, hogy Emmi valójában egy jómódú család sarja, így Gábor számára a választás mégsem jelent lemondást: szerelmi házasságot köt úgy, hogy a lány hozománya révén valószínűsíthetően anyagi helyzete is rendeződik.

(Folytatjuk)