

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Lakatos Gabriella

„Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni.”

Sikernarratívák az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékokban

DOI: 10.15476/ELTE.2021.157

Filozófiatudományi Doktori Iskola,

Prof. Dr. Ullmann Tamás DSc, egyetemi tanár, a Doktori Iskola vezetője

Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program,

Dr. György Péter DSc, egyetemi tanár, a Doktori Program vezetője

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

Dr. Kovács András Bálint DSc, egyetemi tanár, a bizottság elnöke

Dr. Vajdovich Györgyi PhD, habilitált egyetemi docens, hivatalosan felkért bíráló

Dr. Záhonyi-Ábel Márk, egyetemi adjunktus, hivatalosan felkért bíráló

Dr. Margitházi Beáta PhD, egyetemi adjunktus, a bizottság titkára

Dr. Murai András PhD, főiskolai docens, a bizottság tagja

Dr. Gelencsér Gábor PhD, habilitált egyetemi docens, a bizottság póttagja

Dr. Sipos Balázs Áron, PhD, habilitált egyetemi docens, a bizottság póttagja

Témavezetők és tudományos fokozatuk:

Dr. Pápai Zsolt PhD, egyetemi adjunktus

Dr. György Péter DSc, egyetemi tanár

Budapest, 2021.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	5
1.1. A vizsgált téma meghatározása, a dolgozat célkitűzései.....	5
1.2. Adatok az 1931 és 1944 között készült magyar játékfilmek sikerességéről	17
1.3. Szakirodalmi áttekintés	20
1.3.1. Nemeskürty István: <i>A meseautó utasai</i> (1965).....	20
1.3.2. Nemeskürty István: <i>A képpé varázsolt idő</i> (1983)	22
1.3.3. Nemeskürty István: <i>A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig</i> (1975).....	24
1.3.4. Szalay Károly: <i>A geg nyomában</i> (1972)	25
1.3.5. Balogh Gyöngyi–Gyürey Vera–Honffy Pál: <i>A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig</i> (2004).....	28
1.3.6. Balogh Gyöngyi–Király Jenő: „ <i>Csak egy nap a világ...</i> ” (2000)	29
1.3.7. Jászberényi József: <i>Ma van a tegnap holnapja</i> (2013)	31
2. Társadalom- és gazdaságtörténeti kontextus.....	33
2.1. A bethleni konszolidáció	33
2.2. A harmincas-negyvenes évek.....	37
2.3. A Horthy-korszak társadalmi rétegződése	41
2.3.1. Az elitek	43
2.3.1.1. Hagyományos elit: az arisztokrácia.....	44
2.3.1.2. Az egyházi, katonai és tudáselit	45
2.3.1.3. Politikai elit: a kormányzó réteg	47
2.3.1.4. Gazdasági elit: a nagypolgárság.....	48
2.3.2. A középosztály	49
2.3.2.1. Úri rend – középpolgárság	49
2.3.2.2. A köztisztviselői középosztály	50
2.3.2.3. A „polgári” középosztály	51
2.3.2.4. Az értelmiségi középosztály.....	52
2.3.3. Kispolgárság, parasztság	54
2.3.3.1. Iparosok, kereskedők és altiszti réteg.....	54
2.3.3.2. Birtokos parasztok.....	56
2.3.4. Társadalmi mobilitás a Horthy-korszak évtizedeiben.....	58

3. Filmtörténeti kontextus: a magyar film gyártástörténeti és műfaji jellemzői 1931 és 1944 között	61
3.1. Filmes intézményrendszer 1920 és 1944 között	61
3.2. Cenzúrarendszer 1920 és 1944 között.....	67
3.2.1. Előcenzúra.....	67
3.2.2. Utócenzúra	68
3.3. Az 1931 és 1944 között készült filmek műfaji sajátosságai.....	69
4. Sikernarratívák az 1931 és 1944 között készült vígjátékokban	75
4.1. A siker vizsgálata	75
4.2. Kelet-európai és magyar sikerfelfogás	79
4.3. Példák a társadalmi és anyagi siker irodalmi reprezentációira.....	83
4.4. A siker filmes reprezentációja.....	88
4.4.1. Kitekintés: az amerikai sikermítosz	89
4.4.1.1. Az Amerikában elért siker történetei	92
4.4.1.2. A klasszikus hollywoodi ideológia alapelemei	96
4.4.1.3. Az amerikai sikermítosz jellemzői.....	98
4.4.1.4. Az amerikai sikermítosz kritikája: <i>It's a Wonderful Life</i> (1946)	102
4.5. Sikernarratívák az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékokban	104
4.5.1. A sikernarratívák típusai, jellemzői	107
4.5.2. Self-made manek másodhegedűs szerepben	123
5. Sikertípusok 1: házasság.....	127
5.1. A házasság, mint az anyagi gyarapodás és társadalmi mobilitás kiváltó oka	127
5.2. A házasság tematizálása az 1931 és 1944 között készült nagyjátékfilmekben	130
5.2.1. Jellemző történettípusok.....	130
5.2.2. A házasság kritikája.....	130
5.2.3. A szabad párválasztás lehetősége.....	135
5.2.4. A szerelmi házasság és az érdekházasság konfliktusának hiánya.....	137
5.2.4.1. A szerelmi szkepticizmus történetei.....	139
5.2.4.1.1 <i>A Noszty fiú esete Tóth Marival</i> (1937).....	140
5.2.4.1.2. <i>Meseautó</i> (1934).....	143
5.2.4.1.3. <i>Hétszilvafa</i> (1940)	148
5.3. A házasság, mint legjellemzőbb női sikernarratíva.....	151

5.3.1. A Horthy-korszak nőképe	151
5.3.2. Az új nő típusai az 1931 és 1944 között készült nagyjátékfilmekben	153
5.3.2.1. Az egyetemre járó és diplomával rendelkező nő	155
5.3.2.2. Az anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nő	160
5.3.3. Karriercélok versus házasság	162
6. Sikertípusok 2: Egyéni kompetenciák és egyéb tényezők.....	168
6.1. Diplomás munkanélküliség a Horthy-korszakban	169
6.1.1. <i>Havi 200 fix</i> (1936)	173
6.1.2. <i>Elnökkisasszony</i> (1935)	174
6.1.3. <i>A kegyelmes úr rokona</i> (1941)	175
6.1.4. <i>Cserebere</i> (1940).....	176
6.1.5. <i>A miniszter barátja</i> (1939)	182
6.1.6. <i>Garszonlakás kiadó</i> (1939)	184
6.1.7. <i>Cifra nyomorúság</i> (1938)	185
7. Összefoglalás	189
Bibliográfia	193
Filmográfia.....	199
Mellékletek.....	209

1. Bevezetés

1.1. A vizsgált téma meghatározása, a dolgozat célkitűzései

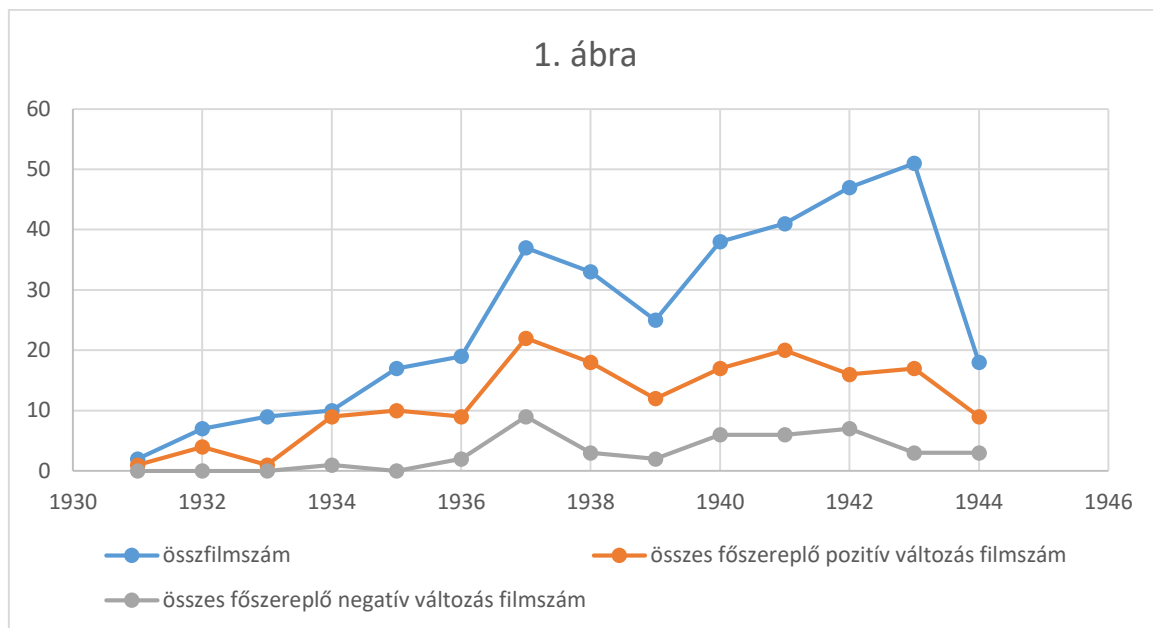
Az 1931 és 1944 között készült magyar nagyjátékfilmek történetében központi helyet foglalnak el az anyagi és társadalmi helyzettel kapcsolatos témák, legyen szó meggazdagodásról vagy elszegényedésről, társadalmi felemelkedésről vagy deklasszációról, örökségről, lakhatási problémákról, szegény és gazdag rokonokról, munkanélküliségről vagy a végzettségnek megfelelő munkahely megtalálásáról. Ha a vizsgálatot az anyagi és a társadalmi helyzet változását bemutató filmekre és a történetek főszereplőire szűkítjük, akkor a következő arányszámokat kapjuk:¹ a korszakban készült 354 nagyjátékfilm közül összesen 108 filmben 120 főszereplő kerül magasabb társadalmi osztályba a történet végére, 16 film 18 főszereplő történetén keresztül pedig a társadalmi lecsúszás folyamatát tematizálja. Az anyagi helyzet pozitív változása 148 filmben jelenik meg és összesen 185 főszereplőt érint, elszegényedés pedig 33 filmben 42 főszereplőt. Míg tehát az általam összefoglaló terminussal *sikernarratívának* nevezett társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás a korszak filmjeinek jelentős részében, 165 történetben, vagyis az összes film 47%-ában tematizálódik, addig negatív megfelelője, az elszegényedés és társadalmi lecsúszás csupán 42 filmben, tehát az összes nagyjátékfilm 12%-ában található meg.²

A sikernarratívák aránya a harmincas években az 1933-as évet leszámítva minden évben 50% körüli vagy azt meghaladó (1934-ben például 10 filmből 9 tartalmaz sikernarratívát). A negyvenes években sem csökken ez az arány 33% alá, tehát a korszak egészére nézve meghatározó tematikáról beszélhetünk (1-2. ábra).

¹ A hivatkozott adatok alapjául *A magyar film társadalomtörténete* OTKA kutatás keretein belül készült magyar filmes adatbázis szolgált. Az adatbázis 2019. november 21-i állapotát vettem alapul, melyet több helyütt a saját adataimmal egészítettem ki, illetve javítottam.

Az adatbázissal kapcsolatos adatgyűjtés során 1931 és 1944 között 354 nagyjátékfilmet azonosítottunk. Ezek közül 350 klasszikus értelemben vett nagyjátékfilm, 4 pedig szkeccsfilm, vagyis olyan alkotás, mely több rövidfilm összefűzéseként került moziba, vagy pedig a filmkészítők egy megadott témára fűztek fel több rövidebb epizódot. Mivel a szkeccsfilmekben megjelenő egyes altörténetek rövidségük okán kevésbé fejtik ki a bennük megjelenő témákat, a sikernarratívák vizsgálatakor ezt a négy filmet nem vizsgáltam.

² Bár a társadalmi felemelkedést tematizáló filmek (108 darab) és az anyagi siker, gazdagodást bemutató alkotások (148 darab) együttes száma 256, de a két filmszám között igen nagy az átfedés: gyakori, hogy adott filmben a siker a társadalmi ranglétrán való emelkedést és anyagi gyarapodást is jelent, így összesen 165 alkotásról beszélhetünk.

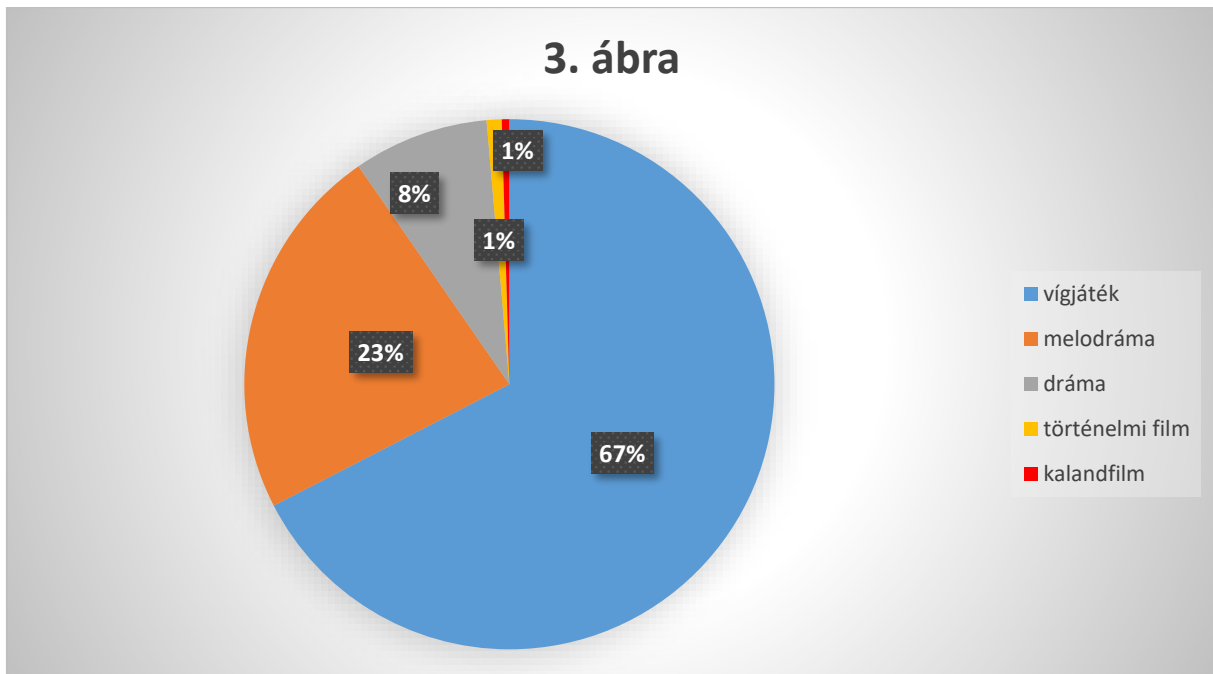


2. ábra

évszám	összfilmszám	sikernarratíva	arány
1931	2	1	50,0%
1932	7	4	57,1%
1933	9	1	11,1%
1934	10	9	90,0%
1935	17	10	58,8%
1936	19	9	47,3%
1937	37	22	59,4%
1938	33	18	54,5%
1939	25	12	48,0%
1940	38	17	44,7%
1941	41	20	48,7%
1942	47	16	34,0%
1943	51	17	33,3%
1944	18	9	50,0%

A főszereplőkhöz kötődő sikernarratívák műfaji megoszlása a következő: 109 vígjátékban 147 karakter, 42 melodrámban 50 karakter, 12 drámában 18 karakter, 1 történelmi filmben 2

karakter és 1 kalandfilmben 1 karakter kerül jobb anyagi helyzetbe vagy mobilizálódik a történet végére. Tehát az összes mobilizálódó vagy meggazdagodó főszereplő (219 db) közül 67% vígjátékban, 23% melodrámaiban, 8% drámában, 1% történelmi filmben és 1% kalandfilmben jelenik meg (3. ábra).



Az, hogy az anyagi siker és a társadalmi mobilitás történetei a korszakban készült nagyjátékfilmek 47%-ában megjelennek, szemben a társadalmi lecsúszás és elszegényedés narratíváival, melyek csupán a filmek 12%-ában, látszólag megfelel annak a szocialista évtizedekben kialakult szakirodalmi konszenzusnak, mely szerint a harmincas-negyvenes évek filmkultúrája komolyabb társadalmi mondanivalót mellőző, a korabeli társadalmi realitástól szinte teljesen elrugaskodott eszképiista filmek futószalagon történő gyártásaként jellemezhető. Ezzel a megközelítésmóddal szembe helyezkedve a következő kérdésre keresem a választ: az 1931 és 1944 között készült, szinkronidejű történeteket bemutató filmekről tényleg idegen a Horthy-korszak társadalmi és gazdasági problémáinak ábrázolása?

Jelen disszertáció keretei között a vígjátéki sikernarratívákat fogom részletesen vizsgálni. Indokolja ezt egyrészt az, hogy a mobilizálódó vagy anyagi sikert elérő 222 főszereplő kétharmada, 147 főszereplő vígjátékokban jelenik meg. Másrészt a melodráma műfaja, ha tematizálja is a szakmai siker, a társadalmi mobilitás és a vagyonszerzés kérdését, gyakorta nem erre, hanem a privát szférára, a hősök (magánéleti) boldogságkeresésére koncentrálnak. Ezzel szemben a korszakban készült vígjátékok a romantikus történetezés mellett (és általában ezzel szoros összefüggésben) szinte folyamatosan tematizálják a megélhetéssel, a

szakmai előre jutással, a társadalmi pozícióval és anyagi helyzettel kapcsolatos témákat és egzisztenciális szorongásokat.

Különbség fedezhető fel ugyanakkor abban is, hogy a siker elérésének lehetőségeit hogyan mutatják be a vígjátékok, illetve a melodramák. Míg a vígjátékokban a főszereplők csupán 9%-a ér el társadalmi vagy anyagi sikert az egyéni kompetenciái révén, addig ez az arány a melodramák esetében jóval magasabb, 37%.³ Azzal, hogy a vígjátékok igen ritka lehetőségként ábrázolják az egyéni kvalitások révén elért társadalmi és anyagi sikert, és azt a képet erősítik, hogy az egyén egy jól megválasztott házasság, trükközés, szerencsés körülmények (például örökség) vagy pedig nexus segítségével képes csak a saját társadalmi rétegéből kiemelkedni és/vagy vagyoniilag jobb pozícióba kerülni, direkt kritikai éllel vagy sem, de újra és újra tematizálják a Horthy-korszak társadalmi szerkezetével és gazdasági helyzetével kapcsolatos negatívumokat, mint a nagyfokú immobilitást, az értelmiségi munkanélküliséget vagy a deklasszációval kapcsolatos szorongást.

A vígjátéki sikernarratívák vizsgálatával igyekszem tehát cáfolni azt az érvelést, mely szerint a meggazdagodás és társadalmi felemelkedés túlsúlyából, valamint a társadalmi lecsúszás és az elszegényedés szórványos tematizálásából az következik, hogy ezek a filmek hazug, a valós társadalmi viszonyoktól elrugaszkodott képet festenek a korszakról.

Dolgozatom tézise egyrészt a következő: az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékok egy olyan társadalom képét vázolják, amelyben az egyén boldogulása csekély mértékben függ az önerejétől, sokkal inkább külső tényezők függvénye. A főszereplők által elért társadalmi vagy anyagi siker csupán az esetek elenyésző részében (9%) köszönhető elsősorban az egyéni kvalitásoknak (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem). A vígjátékok jelentős részében (91%) a társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás az egyén kompetenciáin kívül eső tényezőknek (például házasság, trükk, szerencse, örökség) köszönhető.

Noha a kapcsolati háló és a szerencse bizonyos mértékben minden politikai és társadalmi rendszerben befolyásolja a társadalmi és anyagi siker elérését, abban eltérés tapasztalható, hogy egy adott kultúrkörben és történelmi időszakban a siker elérésében milyen mértékben játszanak szerepet az egyén kvalitásai és milyen mértékben az ezen kívül eső tényezők, mint az ismeretségi kör, az ügyeskedés és a szerencse.

³ Mivel a melodramái sikernarratívák szorosan nem képezik dolgozatom tárgyát, ezért a melodramák főszereplőjéhez kötődő mobilitási alternatívákat tartalmazó táblázatot – a dolgozatban szereplő táblázatoktól és ábráktól eltérően – nem ehelyütt, hanem a szöveg végi mellékletben ismertetem (4-5. ábra).

Dolgozatom második tézise, hogy a vizsgált magyar filmekben a Horthy-korszakra is jellemző kapcsolatérzékenység jelenik meg. Ennek alátámasztásához Sik Endre és Böröcz József meglátásait fogom bemutatni: Sik szerint a magyar társadalomra nagyon erősen jellemző a kapcsolatérzékenység, „*ahol nem nagyon juthat valaki jó álláshoz, vagy különjövedelemhez másképp, mint ismerősökön keresztül*”⁴, Böröcz szerint pedig kelet-európai sajátosság, hogy a társadalmi lét nagy területére terjed ki az informális hálózatok, a kiskapuk szerepe.⁵ Kutatásaim során nem találtam kifejezetten a Horthy-korszak társadalmának kapcsolatérzékenységét vizsgáló szakirodalmi munkát. Noha az említett szerzők 1945 utáni példákon keresztül vizsgálják a magyar társadalom kapcsolatérzékenységét és az informális hálózatok, kiskapuk szerepét, kijelentéseiket egyes esetekben általános érvényben használják a magyar társadalom modernkori történetére, így érvelésemben ezekre a munkákra fogok hivatkozni.

Robert K. Merton a merev osztálystruktúra által korlátozott egyéni érdemeken alapuló mobilitási lehetőségekre adott reakciók egyik típusaként kiemeli a *misztikus* vagy *babonás magyarázatot*. Ezt – Gilbert Murray gondolataira alapozva – a következőképpen jellemzi: „*Akik szenvedő alanyai az anyagi nagyravágyás kulturális hangsúlya és a lehetőségek kibontakozásának útjában álló társadalmi korlátok közötti ellentmondásnak, nincsenek mindig tudatában meghiúsult törekvéseik strukturális forrásainak. Igaz ugyan, hogy gyakran felismerik a szakadékot az egyéni érdem és a társadalmi jutalmak között. De nem szükségképpen látják, hogy miként jön ez létre. Akik úgy vélik, hogy az ok a társadalmi struktúrában keresendő, elidegenedhetnek ettől a struktúrától, s könnyen az V. alkalmazkodás-típus híveivé válhatnak (lázadnak). Mások viszont, s valószínűleg ez a nagy többség, nehézségeiket esetleg inkább misztikus, mint szociológiai forrásokra vezetik vissza. Ahogy a kiváló klasszika-filológus és amatőr szociológus, Gilbert Murray általánosságban megjegyezte, »a babona legjobb termőtalaja az a társadalom, amelyben az emberek vagyona tulajdonképpen semmiféle összefüggésben sem áll érdemeikkel és erőfeszítéseikkel. A stabil és jól kormányzott társadalmakról megközelítő érvénnyel elmondható, hogy biztosítják az erényes és iparkodó tanonc sikerét az életben, miközben a gonosz és henye tanonc kudarcot vall. Az ilyen társadalomban az emberek általában az ésszerű és látható oksági láncolatokat hangsúlyozzák. De (az anómiától szenvedő társadalomban)... keveset számítanak az olyan hétköznapi erények,*

⁴ Sik Endre: *A kapcsolati tőke szociológiája*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012. p. 184.

⁵ Böröcz József: *Hasított fa. A világrendszer-elmélettől a globális struktúraváltásokig*. Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2017. pp. 293-294.

mint a szorgalom, a tisztesség és a kedvesség.»⁶ *S az ilyen társadalmakban az emberek általában hajlanak a miszticizmusra: mindenben a szerencse, a véletlen és a vak sors működését látják.*»⁷ Mint látni fogjuk, az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékokban is ezt a merev osztálystruktúrára és korlátozott társadalmi mobilitásra adott reakciót figyelhetjük meg.

Így tehát a társadalom ismereteként, bizonyos társadalmi folyamatok és dinamikák reflexiójaként fogom értelmezni ezeket a narratívákat, amelyekben adott esetben tudatos kritikai reflexió is megjelenhet. Utóbbit természetesen az alkotók ezirányú nyilatkozatai nélkül nem lehet biztosan állítani. Ugyanakkor érdemes egy pillantást vetni a vizsgált filmek korabeli kritikáira, melyek az általam elemzett vígjátéki sikernarratívákkal kapcsolatban hangsúlyozzák a társadalmi problémák tematizálását. Az *Elnökkisasszonyról* (Marton Endre, 1935) a következőt olvashatjuk a *Pesti Napló*-ban: „*A film hőse Várkonyi Zsuzsa, egy nagy textilvállalat fiatal és szép elnök-kisasszonya (sic!), aki megható és csattanóan vidám jelenetek során jut el addig a pillanatig, amikor Török István fiatal mérnök szívére borulhat. Ez a történet nem sokban különbözik azoktól a karriertörténetektől, amelyekről rengeteg jó és kevésbé jó film szól, de a mód, ahogyan Török István és Várkonyi Zsuzsa szerelmi történetét bogozza a két filmíró, nívós, ötletes és sok tekintetben egészen újszerű. A szerelmi történet mögött a mai gazdasági élet ezer fonáksága és eltitkolt drámája húzódik meg. Szerencsére, ezek a láthatatlan, de kiérezhető drámai momentumok felolvadnak a szív igazi könnyeinek, a mosolynak és kacagásnak ragyogásában.*»⁸ A *Kis Ujság* kritikusja Marton filmjével kapcsolatban az értelmiségi munkanélküliség ábrázolását emeli ki: „*Az Elnökkisasszony – őszintén bevallva – nekünk jobban tetszett, mint a Meseautó, mert a szövegekönyve nem édeskés sziruppal leöntött szerelmi történet és reminiscenciákkal küszködő figurákat visz filmre, hanem komoly, súlyos, mai problémát: az állás nélküli szellemi munkás problémáját és ezt optimista – igen okosan – karrier-csomagolásban nyújtja (sic!) át a közönségnek.*»⁹ Az *Esti Kurir* kritikusja ugyancsak kiemelte a film által bemutatott társadalmi problémákat: „*Most megint kapunk egy épkézláb produkciót: Vitéz Miklós és Békeffi István szövegekönyve kedves, ötletes, fordulatos; biztos írói (sic!) készséget, fölényes színpadtechnikai (sic!) ismereteket demonstrál. A romantika selymét éppen úgy (sic!) felhasználja a szüzsé, mint a szociális problémák durva vásznát, ezekből varr testhez álló, kitűnő (sic!) ruhát a szereplőknek.*»¹⁰

⁶ Merton Gilbert Murray *Five Stages of Greek Religion* című könyvéből idéz. Murray, Gilbert: *Five Stages of Greek Religion*. New York, 1925. pp. 164-165.

⁷ Merton, Robert K.: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. Budapest: Osiris Kiadó, 2002. pp. 230-231.

⁸ Elnök-kisasszony. *Pesti Napló*, 1935. november 27. p. 15.

⁹ Az „Elnökkisasszony” a magyar tehetség sikere! *Kis Ujság*, 1935. november 27. p. 8.

¹⁰ Hangos Híradó. *Esti Kurir*, 1935. november 27. p. 8.

Ugyancsak az értelmiségi munkanélküliség tematizálását üdvözik a kritikusok *A miniszter barátja* (Bánky Viktor, 1939) és a *Havi 200 fix* (Balogh Béla, 1936) esetében. Míg előbbivel kapcsolatban a *Magyar Nemzetben* úgy fogalmaznak, hogy „*A film a Kovács Jánosok élete, azoké a Kovács Jánosoké, akik mérnöki diplomával a zsebükben nyolcvan pengős szörnyű kis állásokban robotolnak a mindennapi kenyérért.*”¹¹, Balogh Béla filmjét a *Budapesti Hírlapban* ekként dicsérik: „*Vadnay László ez alkalommal nem felületes, könnyű fajsúlyú bohózatot írt, hanem olyan vígjátékot, amelynek szoros kapcsolata van a mai élettel, a mai fiatalság nehéz problémáival.*”¹².

A kegyelmes úr rokonát (Podmaniczky Félix, 1941) a kritikusok társadalmi szatíráként aposztrofálták: „*A felső tízezer életét parodizáló, egyesek számára gyakran nagyon kényelmetlen szatírájú amerikai társadalmi vígjátékokra emlékeztet ez a meglepően friss és jó tempóban rendezett komédia. Arról a társadalmi osztályról szól a mese, amelyben egyetlen hatalom a Pénz.*”¹³ „*Ezzel az újdonsággal új állomásához érkezett a magyar filmgyártás: megszületett az első szatirikus filmvígjáték. Ahogy most láttuk a darabot, szinte nem is értjük, hogy filmíróink miért nem nyúltak már korábban ehhez a műfajhoz: hiszen társadalmi életünkben bőven akad fonákság, amit ostorozni lehet. A mese központjában egy szegény, érvényesülni nem tudó, tehetséges fiatal mérnök és egy gazdag és szintén fiatal özvegyasszony áll. Ők talán kevésbé érdekesek, hiszen már nem egy filmben találkoztunk velük, a körülöttük forgó alakok azonban annál inkább. Ezekben a pompásan megrajzolt figurákban a szerzők olyan maró gúnnyal ostorozzák a haszonlesést, a protekciózást, a csúszó-mászó alázatosságot, hogy csak úgy porzik belé a hátuk.*”¹⁴ „*Jellemző társadalmi fonákságokat élez ki ez a szatirikus filmvígjáték (sic!), olyanokat, amelyeknek megszüntetésére törekedni kell.*”¹⁵

A Cifra nyomorúság (Gertler Viktor, 1938) története kapcsán pedig a kritika figyelmét is felkeltette a deklasszálódás tematizálása: „*A magyar filmgyártásról szóló beszámolóinkban több ízben (sic!) hangoztattuk azt a kívánságot, hogy a magyar filmek komolyabb, az élethez, a mindennapi történésekben közelebbálló témákat örökítsenek meg a végtelen cellulidszalagon. Örömmel alapítjuk (sic!) meg, hogy ennek a sokszor hangoztatott kívánságnak a hatása meglátszik már a Cifra nyomorúság című filmen, [...] A legutóbbi évtizedek gazdasági*

¹¹ *A miniszter barátja. Magyar Nemzet, 1939. szeptember 27. p. 8.*

¹² *Havi 200 fix. Budapesti Hírlap, 1936. április 5. p. 18.*

¹³ Bemutató a Corsóban és az Omniában: *A kegyelmes úr rokona. Magyar Nemzet, 1941. március 7. p. 8.*

¹⁴ *A kegyelmes úr rokona (Omnia, Corso). Uj Magyarország, 1941. március 6. p. 6.*

¹⁵ *A kegyelmes úr rokona (Omnia, Corso). Magyarország, 1941. március 6. p. 9.*

*romlásának, egzisztenciák összeomlásának szele suhan végig a film meséjén, amely egy tönkrement gazdag ember újra feltörekvő próbálkozásain épül fel.”*¹⁶

Arra a jelenségre, hogy a vígjátékokban a melodrámáknál sokkal ritkább az egyéni kompetenciák által elért siker, magyarázat lehet, hogy a filmkészítők vígjátéki keretek között úgy tudtak megfogalmazni a valós viszonyokkal (értelmiségi munkanélküliség, alacsony társadalmi mobilitás stb.) kapcsolatos reflexiókat, hogy emellett a szórakoztató funkcióról sem kellett lemondaniuk, mely a korszak profitorientált filmgyártási keretei között kiemelt fontossággal bírt. Felmerülhet ugyanakkor az a magyarázat is, hogy a társadalmi problémák vígjátéki ábrázolása (például a társadalmi mobilitás és vagyonszerzés nehézségei, munkanélküliség, protekcionizmus) a hatalom, a cenzúra számára elfogadhatóbb, veszélytelenebb volt, mintha ugyanezek a témák komoly, drámai keretek között kerültek volna bemutatásra. Arra, hogy a korabeli vélekedés szerint a vígjátékok „komolytalan” hangneme tompította a bemutatott témák élet, több olyan reflexió említhető, melyeket Záhonyi-Ábel Márk *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban* című doktori disszertációjában idéz a korabeli levéltári anyagokból és cenzúraaktákból.

Scitovszky Béla belügyminiszter 1928. január 19-én az OMB központjában tartott beszédében kilenc, a cenzúrázás gyakorlatában irányadó elvet fogalmazott meg.¹⁷ *„A tekintélyrombolás megítélése esetében lényegesnek tartotta kiemelni, hogy akkor indokolt a szigorú értékelés, ha az intézmény eszméjét éri támadás, amikor viszont annak csak egyes tagjainak emberi gyengeségei lesznek komolyan vagy kifigurázva ábrázolva, akkor a beavatkozás túlzott – példaként említette a meseszerű kompozíciókat, az operetteket, a vígjátékokat vagy a burleszkeket.”*¹⁸

A *Tilos a szerelem* (Kalmár László, 1943) című film bevizsgálását követően a cenzúrabizottság a művet egy jelenet kivágását követően nyilvános előadásra alkalmasnak, külföldi forgalmazásra alkalmatlannak, valamint az ún. *arányszámba*¹⁹ elnöki döntéssel beszámíthatónak ítélte. Utóbbi döntéssel kapcsolatban különvéleményt fogalmazott meg az egyik bizottsági tag, dr. Csejdy László, mivel a film színvonalát nem tartotta megfelelőnek. Csejdy kérelme a következő indoklással került elutasításra: *„Azért határoztam így, mert a*

¹⁶ Cifra nyomorúság (Kamara, City). *Budapesti Hírlap*, 1938. október 2. p. 13.

¹⁷ Záhonyi-Ábel Márk: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban. Doktori Disszertáció, kézirat*. 2019. pp. 230-231.

¹⁸ *ibid.* p. 231.

¹⁹ 1935-től a mozik a műsoridejük meghatározott idejében kötelesek voltak 1200 méternél hosszabb magyar nyelvű mozgóképet játszani (ez az arányszám 10%, 15%, majd 1936 és 1940 között 20% volt). *ibid.* p. 96.

képszalag megtekintése alkalmával a szakértői vélemények meghallgatása után nem láttam fennforogni olyan súlyos kifogásokat, amelyek úgy mozgókép külföldi kivitelének megtiltását, mint az arányszámba való be nem számítását indokoltá (sic!) tennék. A film ugyanis könnyebb műfajú, helyzet komikumokra felépített tisztán szórakozást célzó vígjáték.”²⁰

Hasonló érvelés fogalmazódott meg *A „28-as”* (Apáthy Imre, 1943) című filmmel kapcsolatban. A történet hőse, Alfonz (Uray Tivadar) házasságszédelgés miatt letöltött börtönbüntetését követően magát márkinak kiadva próbálja behálózni egy naiv újgazdag lányát (Mészáros Ági). Machinációi azonban a történet végén lelepleződnek, és a csaló ismét börtönbe kerül. A cenzúrabizottság a filmet nyilvános előadásra alkalmasnak találta, de a külföldi terjesztést és az arányszámba történő beszámítást megtagadta, valamint elrendelte több, a fegyházban játszódo jelenet kivágását (például amikor a film végén a börtönbe visszatérő főhőst a rabok énekszóval fogadják). A kivágás indoklása szerint a film „[...] *az igazságszolgáltatást ferde színben mutatja be, ami – az igazságmin. képv. szerint – nem engedhető.*” A tulajdonos fellebbezését követően a film az arányszámba beszámíthatónak ítéltetett és nyilvános vetítését kivágások nélkül is engedélyezték: „*Megállapítottam, hogy a filmnek azok a jelenetei, amelyeknek kivágását az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság említett véghatározatával elrendelte, bohózszerűségüknél fogva igazságügyi érdekeket nem sértenek és azoknak semmi olyan célzata nincs, ami az igazságszolgáltatás komolyságát veszélyeztetné. [...]*”²¹

A cenzúrabizottság úgy ítélte meg Balogh Béla 1937-es *Úrilány szobát keres* című filmjének cselekményét, mint amely alkalmas a bírói tekintélybe vetett hit és bizalom megingatására, valamint a házasság intézményének rossz fényben történő feltüntetésére. Miután a forgalmazó cég fellebbezett a döntés ellen, a bizottság másodfokon engedélyezte a mű nyilvános bemutatását azzal az érveléssel, hogy a film operett-jellegénél fogva „*nem alkalmas arra, hogy a házasság tekintélyét és erkölcsi jellegét meglazítsa (sic!) [...]*”²²

Felmerülhet ugyanakkor, hogy a siker illetően felfogása nem csak az általam vizsgált filmekre, hanem a későbbi filmtörténeti korszakokra is jellemző, hiszen a kapcsolatérzékenység a szocializmus évtizedeiben és a rendszerváltást követően is jellemezte a magyar társadalmat. Ebben az esetben az 1931 és 1944 között készült vígjátékokra jellemző sikerkonceptciónak filmtörténeti korszakokon átívelő, kultúrtörténeti hagyománya lehet. A siker és kudarc 1945-öt követő magyar filmes reprezentációjának egy-egy altémáját vizsgálja például Gelencsér Gábor

²⁰ Az eredeti cenzúraaktát idézi: Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. pp. 141-142.

²¹ Az eredeti cenzúraaktát idézi: *ibid.* p. 284.

²² Az eredeti cenzúraaktát idézi: *ibid.* p. 261.

*A távlat hiánya. Az erkölcsi leépülés karakterei az 1970-1992 közötti magyar filmben,*²³ illetve Strausz László megjelenés előtt álló, az 1989 utáni magyar filmeket vizsgáló tanulmánya.²⁴ Kutatásom azonban nemcsak a későbbi filmtörténeti korszakokra terjeszthető ki, hanem irodalom és színháztörténeti irányban is tovább bővíthető: érdemes lenne a későbbiekben azt is megvizsgálni, hogy a magyar irodalom- és színháztörténeti hagyományban hogyan jelenik meg a társadalmi és anyagi siker témája.

Dolgozatomban tehát az anyagi és a társadalmi siker reprezentációit fogom vizsgálni az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékokban. A siker fogalma persze közel sem merül ki a társadalmi felemelkedés, illetve az anyagi gyarapodás tényében: beszélhetünk magánéleti, politikai stb. sikerről is. Mivel azonban a tárgyalt korszakban az anyagi és a társadalmi siker témája a filmkészítők kitüntetett figyelmét élvezte, ezért jelen dolgozatban erre a két típusra fogok *sikernarratívaként* hivatkozni. Ahogy Max Weber is hangsúlyozza, a siker anyagi javakban történő mérése általánosan elterjedt, politikai és gazdasági berendezkedéstől független jelenség. „A »szerzési ösztönnel«, a »nyereségvágyakkal«, a lehetőleg magas pénznyereség szándékának önmagában véve semmi köze a kapitalizmushoz. E törekvések előfordulnak pincéreknél, orvosoknál, kocsisoknál, művészeknél, kokottoknál, megvesztegethető hivatalnokoknál, katonáknál, rablóknál, keresztes lovagoknál, szenvedélyes kártyajátékosoknál, koldusoknál, mondhatni »all sorts and conditions of men«-nél (»minden rendű és rangú embernél« - a ford.) a világ valamennyi országában, minden korszakában, ha az ilyen törekvések objektív lehetősége valahogyan adva volt és van.»²⁵

Dolgozatomban a sikernarratívák vizsgálatához viszonyítási pontként az amerikai sikermítoszt és filmes reprezentációját fogom megvizsgálni. Merton kiemeli, hogy az amerikai kultúrát az teszi a siker tekintetében egyedülállóvá, hogy „»ennek a társadalomnak kitüntetett értéke valamennyi tagjának gazdasági bősége és társadalmi felemelkedése.« [...] Ez a kulturális hitvallás kettős értelemben is sajátos: először, a sikerre való törekvés nem azoknak az egyéneknek az ügye, akikben történetesen megvannak az emberi természetben gyökerező szerzési ösztönök, hanem társadalmilag meghatározott elvárás; másodsor, ez a jól

²³ Gelencsér Gábor: *A távlat hiánya. Az erkölcsi leépülés karakterei az 1970-1992 közötti magyar filmben. Metropolis* (22) no. 3. pp. 60-73.

²⁴ Strausz László: *Move on Down: Precarity and Downward Mobility in Contemporary Hungarian Feature Films.* In: Cuter, Elisa, Kirsten, Guido, Prenzel, Hanna (eds.): *Precarity in European Film: Depictions and Discourses.* De Gruyter, 2021. (Megjelenés előtt.)

²⁵ Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallásszociológiai írások.* Budapest: Gondolat, 1982. pp. 10-11.

*meghatározott elvárás mindenkire szól, függetlenül attól, hogy kezdetben milyen sors jutott neki osztályrészül vagy hogy milyen helyet tölt be az életben.*²⁶

Ahogy a 4. fejezetben részletesen be fogom mutatni, az amerikai sikermítosz az osztály nélküli amerikai társadalom ábrándképét jeleníti meg, ahol származásra való tekintet nélkül lehet bárkiből sikeres ember, a siker elsődleges záloga pedig a kitartás, szorgalom és az egyéni érdemek. Azt a gondolatot, miszerint a születés és a társadalmi helyzet nem befolyásolja az egyén lehetőségeit a siker elérésében, tömören és frappánsan összegzi a következő, F. Scott Fitzgerald regényéből, a *The Beautiful and Damned*-ből származó idézet: „*Nem az a feladatom, hogy sikeres embert csináljak belőletek, hiszen minden ember születésétől fogva sikerre hivatott – később, önhibájából vall csupán kudarcot.*”²⁷

Az amerikai sikermítosz központi gondolataként megjelenő, társadalmi helyzettől és társadalmi identitástól független siker éles ellentétben áll azzal a felfogással, amely a vizsgált magyar filmek kontextusában erősen kötődik a születési helyzethez és társadalmi szerepekhez, valamint az egyén kvalitásain kívül eső tényezőkhöz. Az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékok hőseinek lényegi sajátossága a társadalmi identitás és az ehhez kapcsolódó külső jelölők, mint a viselkedés, beszédmodor, öltözködés és egyes társadalmi rétegeket megillető megszólítások, mely sajátosságok a Szekfű Gyula által a Horthy-korszak jellemzésére használt *neobarokk* fogalomhasználattal is összevethetők.²⁸

Szekfű szerint a neobarokk társadalom jellemzője a dzsentri-úri életforma és a keresztény-nemzeti mozgalomhoz köthető tekintélytisztelet.²⁹ Míg azonban a 18. század barokk társadalmában a tekintélytisztelet érdemeken alapult, a Trianont követő időszakban „*a régimódi Tekintély alig jár ki többé valakinek. Nagyuraink vannak, de ezeknek viszonyai megváltoztak, s egyik se épít mások számára városokat, egyik se telepít falvakat, egyik se tartja el udvarában magyarok százait.*”³⁰ Szekfű szerint tehát a tekintély devalválódott és immáron nemcsak azoknak jár, akik a közjóért tettek (városépítés, munkalehetőségek teremtése), hanem minden

²⁶ Merton: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. p. 250.

²⁷ Fitzgerald, F. Scott: *The Beautiful and Damned*. London: Macmillan Collector's Library, 2016. p. 409. [saját fordítás – L. G.]

²⁸ Szekfű Gyula: *Három nemzedék és ami utána következik*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935. pp. 407-421. Erdős Péter a neobarokk kifejezés eredetével kapcsolatban a következőket írja: „[...] eredetileg a 19. század végi historizmus művészetében elterjedt művészeti »neostilust«, a barokk stílus felelevenítését jelentette. A stílus Magyarországon túlélte a századfordulót, és különösen a reprezentatív középületek, illetve városképileg jelentős magánépületek jellemzője maradt.” Erdős Péter: Barokk és neobarokk. Két fogalom kölcsönhatása Magyarországon. *Korall* 23 (2006) no. 1. pp. 156-157.

²⁹ Szekfű: *Három nemzedék és ami utána következik*. p. 410.

³⁰ *ibid.* pp. 416-417.

politikai és kulturális teljesítményért (vagy annak csupán távoli látszatáért), illetve mindazoknak, akik befolyással és állással rendelkeznek (mely állásokhoz gyakran csak protekció révén lehet hozzájutni, tehát ezek sem a valódi érdemeket és kiválóságot tükrözik). A tekintélytiszteltet egyik kézzelfogható megnyilvánulása a megszólítások és címek rendszere, vagyis a címkórság, „a méltóságos és kegyelmes címek beteges kívánása.”³¹

Véleményem szerint Szekfű gondolataihoz kapcsolható az identitással való ügyeskedés, vagyis az álidentitás és a szerepjáték-motívum. Álidentitásnak vagy szerepjáték-motívumnak nevezem, amikor a filmekben a hős egy bizonyos cél elérése érdekében új identitást vesz fel, vagy pedig a környezete másvalakinek hiszi, összekeveri egy másik személlyel.³² Az álidentitás és szerepjáték nemcsak a sikernarratívák egyik típusa (ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk), de a korszak filmjeinek általában véve is az egyik leggyakoribb tematikai vonása: az 1931 és 1944 között készült 354 nagyjátékfilm közül 155 filmben, tehát az összes film közel felében (49%) megtalálható. A tudatosan vagy a körülmények kényszere miatt felvett új szerep igen gyakran maga után vonja a hős anyagi vagy társadalmi helyzetének megváltozását, vagyis a szerepjáték részét képezi az adott társadalmi réteghez való tartozás megjelenítése is. Ahogyan a társadalmi rétegek viselkedésmintái, kulturális szokásai is tekinthetőek elsajátítandó szerepmintáknak, a mobilizálódással összekötött szerepjáték véleményem szerint ennek a filmnyelvre fordításaként is értelmezhető.

Harmadik tézisem pedig a következőképpen hangzik: a vizsgált filmek – a hollywoodi filmekkel ellentétben – ritkán jelenítik meg az amerikai sikerethoszt idéző, hangsúlyosan az egyéni kvalitásai révén felemelkedő *self-made man* figurákat, vagy ha igen, azok jellemzően csupán mellékszerepben jelennek meg. Ebből arra következtetek, hogy a korszak felfogása szerint a magyar társadalomban a valódi társadalmi sikert nem a *self-made man* által reprezentált, kemény munkának köszönhető felemelkedés jelképezte.

³¹ ibi. pp. 417-418.

³² A vígjáték műfajával foglalkozó angolszász szakirodalomban a szerepjáték motívumára többféle kifejezés létezik: *mistaken identity* (Austerlitz, Saul: *Another Fine Mess. A History of American Film Comedy*. Chicago: Chicago Review Press, 2010. p. 28.; Mortimer, Claire: *Romantic Comedy*. New York: Routledge, 2010. p. 5.), *alternative identity* (Mortimer: *Romantic Comedy*. p. 83.), *role reversal* (Austerlitz: *Another Fine Mess*. p. 140.) *masquerade* (Mortimer: *Romantic Comedy*. p. 5.; p. 35.; p. 52.; p. 53.; p. 83.; p. 114.; Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. pp. 16-18.; Straayer, Chris: Redressing the „Natural”: The Temporary Transvestite Film. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 420.), illetve az ezek egy speciális típusát, a nemváltást leíró *cross dressing* (Austerlitz: *Another Fine Mess*. p. 211.; p. 312.; p. 393.; Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*. p. 16.; Straayer: Redressing the „Natural”. pp. 418-442.).

Dolgozatomban első lépésként röviden bemutatom az általam vizsgált téma korábbi szakirodalmi reprezentációit. Az ezt követő fejezetben felvázolom a korszak társadalom- és gazdaságtörténeti viszonyait, majd ismertetem a Horthy-korszakbeli hangosfilmgyártás, vagyis az 1931 és 1944 közé eső időszak gyártástörténeti és műfaji jellemzőit. Ezután bemutatom a vígjátéki sikernarratívák főbb vonásait, majd a társadalmi és anyagi siker elérésében kulcsfontosságú tényezők közül részletesebben ismertetem az álidentitás és szerepjáték, valamint a házasság által történő mobilizálódást és meggazdagodást, ezt követően pedig azon filmek csoportját, melyben a főhős a hangsúlyos egyéni kvalitásai dacára is rajta kívül álló tényezők miatt ér el sikereket.

1.2. Adatok az 1931 és 1944 között készült magyar játékfilmek sikerességéről

A siker témájának vizsgálatakor felmerülhet a filmek sikerességének kérdése is. Beszélhetünk szakmai, illetve kritikai sikerről (díjak,³³ egyéb elismerések, kritikai diskurzus), illetve közönségsikerről (adott film hány hétig szerepelt moziműsoron, milyenek voltak a nézettségi adatai). Az 1931 és 1944 között készült játékfilmek korabeli sikerességéről kevés, és nagyrészt töredékes információ áll rendelkezésünkre. Nem maradtak fenn a nézőszámra, bevételre, a mozijátszás idejére vonatkozó egykorú kimutatások.

A szocialista évtizedek szakirodalmi diskurzusa gyakran hivatkozik bizonyos filmekre sikerként vagy bukásként, teszik mindezt jobbra forrásmegjelölés nélkül. *A meseautó utasai* című könyvében Nemeskürty István egy helyütt például a harmincas évek első felében készült filmek sikerességével és sikertelenségével kapcsolatban közöl adatokat: „Mert nézzük csak, mi minden indult el ekkor, 1931-36 között, tehát a nagyszabású filmgyártás kibontakozása előtt? Tragédiák, mint a Tavaszi zápor vagy az Ítélet a Balaton világszinten; naiv, de kétségtelenül nemes szándékú társadalomkritikai drámák, mint a Szép Ernő művéből filmre vitt Lila akác, vígjátékban pedig a pesti újgazdag kispolgár szellemes, ügyes leleplezése, mint a Hyppolit, a lakáj! S mégis, mindez nem kellett. Senkinek se kellett. Elképesztően megbuktak ezek a filmek, a Hyppolit-ot kivéve. A világhírű Fejőst valósággal elüldözte Budapestről az értetlenség. Újra hangsúlyozzuk tehát, hogy a rendezők és a vállalkozók a maguk módján próbálkoztak: kirakták az árukészletet. S a vevő mit választott? Félrelökte a tragédiát, a társadalombíráló drámát, félre az igényes szatírárt, s mohón nyúlt a sárga pitykés katonafilmek, az idétlen karriertörténetek, a hajnalig mulató félnótás földbirtokosok aranykalászos rónaságai felé.

³³ 1939-től évente megrendezésre került a lillafüredi Nemzeti Filmhét, ahol a vetítések, filmszakmai előadások és viták mellett számos film és alkotó részesült díjazásban. Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. p. 76.

*Kellett a Meseautó, a Rákóczi induló, a Köszönöm, hogy elgázolt, nem kellett a Tavaszi zápor.*³⁴ *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig* című könyvben pedig Székely István filmjeinek sikerességéről olvashatunk adatokat, ugyancsak forrásmegjelölés nélkül: „*A Hyppolit után, 1931 augusztusában Székely természetesen visszatért Berlinbe, [...] a Piri mindent tud forgatására 1932 februárjában hazajött, de március végén már ismét Berlinben volt. Juniában (sic!) ismét Budapest: Repülő arany, az Osso cég számára. Szeptemberben vissza Berlinbe. [...] Három német hangosfilm, mindegyik siker, három magyar film, ezek közül egyik nagy siker, másik közepes, harmadik – a Repülő arany – megbukik, de francia változata szintén jó üzleti eredményekkel fut [...]*”³⁵

Az, hogy egyes filmek hány hétig szerepeltek a mozik műsorán, a korabeli sajtóban közölt moziműsorok alapján feldolgozható. Mivel ez meghaladja jelen disszertáció kereteit, továbbá nem tartozik szigorúan az itt felvetett problémákhoz, ehelyütt csupán néhány adat segítségével szeretném érzékeltetni egy ilyen irányú kutatás létjogosultságát. Annak illusztrálásához, hogy a szakirodalom által sikeresnek vagy sikertelennek bélyegzett filmek hány hétig voltak moziműsoron, három kategóriát alkottam, és kategóriánként kiválasztottam két filmet.

1. A szakirodalmi konszenzus szerint kiváltképp sikeres filmek: *Hyppolit, a lakáj*³⁶; *Meseautó*.³⁷
2. A szakirodalmi konszenzus által „bukásként” kategorizált filmek: *A kék bálvány*³⁸; *Tavaszi zápor*.³⁹
3. Annak érzékeltetésére pedig, hogy a vélelmezhető két véglet között mi jelenthette körülbelül az átlagértéket, kiválasztottam egy olyan filmet, amelyről a szakirodalmi szövegekben kevés szó esik (Martonffy Emil: *Pogányok*, 1936), valamint egy olyan alkotást, amely elveszett, tehát a háború utáni utólagos kanonizáció és a szakirodalmi

³⁴ Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930-1948*. Budapest: Magvető, 1965. p. 17.

³⁵ Nemeskürty István (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1975. p. 183.

³⁶ Nemeskürty: *A meseautó utasai*. p. 17.; Balogh Gyöngyi–Gyürey Vera–Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 2004. p. 44.; Nemeskürty (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*. p. 31.

³⁷ Nemeskürty: *A meseautó utasai*. p. 17.; Balogh–Gyürey–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. p. 47.; Nemeskürty (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*. p. 39.

³⁸ Balogh–Gyürey–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. p. 44.; Nemeskürty (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*. p. 31.

³⁹ Nemeskürty: *A meseautó utasai*. p. 17.; Balogh–Gyürey–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 46-47.

diskurzus érdemben nem befolyásolhatta a film sikerességének megítélését (Vaszary János: *Rád bízom a feleségem*, 1937).

A mozijátszási adatokat az Arcanum Digitális Tudománytár segítségével állítottam össze a *Nemzeti Sport*ban naponta közölt budapesti moziműsorok alapján.⁴⁰ Először megnéztem, hogy melyik napon volt a vizsgált film bemutatója. Ezután az Arcanum által a film címére kiadott találatok közül mindig a hét ugyanazon napjára eső találatokat iktattam, amely megegyezett a bemutató napjával. Abban az esetben tehát, ha a film bemutatója pénteken volt, akkor minden héten a pénteki napra vonatkozó találatokat ellenőriztem.

Az így kapott adatok azonban csak megközelítőleg jelölik adott film sikerességét, ugyanis előfordul olyan eset, amikor egy filmet a hét csak egy bizonyos napján játszottak (ha ez keddre esett, én pedig a pénteki napokat vizsgáltam, akkor ez az én kimutatásomban nem jelent meg). További probléma emellett, hogy az Arcanum keresőmotorja néhány esetben nem ismeri fel a kereséskor megadott kifejezést (vagyis a film címét), mert az túl kis betűvel íródott, a tinta elmosódott stb. Hosszútávon ezt a vizsgálatot napi bontásban, az összes megjelent szám moziműsorának feldolgozásával lehetne pontosan elvégezni. Az arányok azonban még ezekkel az esetleges hibákkal együtt is igen szemléletesek:

1. Bukásként elkönyvelt filmek:

- *Tavaszi Zápor*: **4 hétig** játszották az 1932. október 31./november 6-i és az 1933. július 17-23-i hét között.
- *A kék bálvány*: **7 hétig** játszották az 1931. szeptember 21-27-i és az 1932. október 17-23-i hét között.

2. Nincs róla adat:

- *Pogányok*: **9 hétig** játszották az 1937. április 26./május 2-i és az 1937. augusztus 30./szeptember 5-i hét között.
- *Rád bízom a feleségem*: **15 hétig** játszották az 1937. március 15-21-i és az 1944. október 23-29-i hét között.

3. „Kiváltképpen sikeres” filmek:

⁴⁰ Azért választottam a vizsgálat alapjául a *Nemzeti Sport*ot, mert ez a napilap a korszak folyamán mindvégig megjelent és folyamatosan közölt moziműsört.

- *Meseautó*: **33 hétig** játszották az 1934. december 10-16-i és az 1941. július 28./augusztus 3-i hét között.
- *Hyppolit, a lakáj*: **44 hétig** játszották az 1931. november 23-29-i és az 1941. január 20-26-i hét között.

Egy részletesebb, átfogó kutatásnak persze nemcsak a mozijátszási adatokat kellene megvizsgálnia, hanem az intézményes körülményekből fakadó egyéb tényezőkre is figyelmet kellene fordítania, melyek ugyancsak befolyásolhatták egy-egy film sikerességét, a mozielőadások számát. Példaként érdemes felidézni Lévay Béla producer és gyártásvezető gondolatait, aki memoárjában kiemeli, hogy egy-egy film financiális sikerét milyen mértékben befolyásolta, hogy az év mely időszakában került bemutatásra: „[...] *Tudni kell még azt is, hogy abban az időben (sic!) a moziknak december közepétől január elejéig volt a leggyengébb üzletmenetük. T. I. A premier közönség utazni, (sic!) készült, a kisebb pénzü (sic!) mozilátogatók pedig karácsonyi bevásárlásokra költötték a pénzüket. Tehát az a film, amelyik ebben az időszakban került bemutatásra, eleve számíthatott (sic!) 15-20.000. P. veszteséggel. [...] A karácsonyi kiesés után jött a farsang, ami ugyancsak károsan hatott a filmszínházak (sic!) üzletmenetére. A február közepétől kb. május közepéig terjedő idő volt az u.n. tavaszi vásár a mozik frontján.*”⁴¹

1.3. Szakirodalmi áttekintés

A következőkben röviden áttekintem, hogy a harmincas-negyvenes évek magyar filmtörténetével foglalkozó szakirodalmi szövegek hogyan jellemzik az 1931 és 1944 között készült filmek társadalomképét, társadalomkritikai attitűdjét, illetve – amennyiben vizsgálják – milyen megállapításokat tesznek a filmekben megjelenő sikerfelfogásról.

1.3.1. Nemeskürty István: *A meseautó utasai* (1965)

Nemeskürty István kevés kivételtől eltekintve (Szöts István: *Ember a havason*, 1941; Cserépy László: *A harmincadik*, 1942) alapvetően értéktelen, szórakoztató céllal készült árucikknek tekinti a harmincas-negyvenes évek filmjeit. Elmarasztaló, helyenként kifejezetten cinikus és lekezelő attitűdjéről olyan kijelentései tanúskodnak, mint amikor a korszak

⁴¹ A korszak filmgyártásával kapcsolatban elsőkézből közöl információkat Lévay Béla, aki 1964-ben, a Magyar Filmtudományi Intézet megbízásából készített visszaemlékezést filmes pályafutásáról. Lévay 1927 és 1943 között gyártásvezetőként és producerként dolgozott olyan filmekben, mint a *Papucshős* (Vaszary János, 1938), a *Toprini nász* (Tóth Endre, 1939) vagy a *Két lány az utcán* (Tóth Endre, 1939). Lévay Béla: *Visszapillantásaim a magyar filmre 1925-1950*. Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum, kiadatlan kézirat. p. 180.

filmgyártását megalkuvónak, üresnek és felszínesnek nevezi,⁴² a vígjátékokat „sivár és üres vicc-sivatagoknak,”⁴³ a negyvenes évekről pedig azt írja, hogy „filmművészetünk lényegében azt a primitív kabaréjellegű szórakoztatóipart üzte továbbra is, mint a háború előtti években.”⁴⁴

Az olcsó, súlytalan szórakoztatófilmek egyeduralmának okaiként a filmipar gyártási struktúrája, a cenzúrarendszer és a politikai viszonyok mellett mindenekelőtt a közönség ízlését jelöli meg: „Ez a közönségízlés a bemondásokra és szócikkekre alapozott boldogulástörténeteket kedvelte, a vezérigazgató fiát meghódító gépirókisasszony históriáját, némi és néha eléggé csípős iróniával, pesties életszaggal, de azért mindig és feltétlenül földbirtokos- és pusztaizzel, nem ugyan arisztokrata-, hanem inkább afféle gentry színvonalon. [...] az aranykalászos rónaság, a nemnemsohás, délibábos, régiszépidős trianoni sírva vigadás már ezeket a civil kispolgárokat is meghatotta és beugratta. [...] S meg kell mondani, hogy Horthy-korszakbeli filmgyártásunk ezeket az annyit szidott – és, sajnos, a kispolgári ízlés közönség részéről még mindig visszasóhajtott – sajátosságait nem kellett erőszakkal rákényszeríteni a közönségre: vásárolta, nézte szívesen.”⁴⁵

Majd így folytatja: „Ezt a primitív ízlést persze irányította az uralkodó osztály is. Irányította közvetve a Hunnia a maga forgatókönyvpolitikájával, irányította a kritika (azzal is, hogy nem létezett), és irányították, mégpedig a megfélemlítés nyíltan fasiszta eszközeivel, a különböző jobboldali társadalmi szervezetek. Amint a legcsekélyebb, nekik nem tetsző, bármily naiv gúnyt vagy ellenállást tapasztaltak is, botrányokat, tüntetéseket, bojkottot szerveztek, megfélemlítették a mozitulajdonost és a közönséget. Nevetséges parlamenti vitákat szítottak, ahol fasiszta képviselők elképesztő vádakkal illették a filmgyártást. Minderre elég példát találunk az egykorú sajtóban.”⁴⁶

Művészi vagy társadalmi mondanivaló szempontjából említésre méltó alkotásként nagyjából egy tucat filmet említ. Pozitív példaként emeli ki az *Emberek a havasont*, melyet a harmincas-negyvenes évek legjelentősebb alkotásának titulál,⁴⁷ valamint Vajda László *Ember a híd alatt* (1936), *Három sárkány* (1936), *Az én lányom nem olyan* (1937) és *Döntő pillanat* (1938) című filmjeit.⁴⁸ Radványi Gézáról és Cserépy Lászlóról a következőt írja: „[...] ha szerényen is, de

⁴² Nemeskürty: *A meseautó utasai*. p. 10.

⁴³ *ibid.* p. 13.

⁴⁴ *ibid.* p. 164.

⁴⁵ *ibid.* pp. 16-17.

⁴⁶ *ibid.* pp. 16-17.

⁴⁷ „Annyi azonban tény, hogy ez a film felszabadulásunkig a legjelentősebb magyar film. Nem egyike a legjelentősebbeknek, hanem a legjelentősebb.” *ibid.* p. 157.

⁴⁸ *ibid.* pp. 40-41.

művészi színvonalra, igényes mondanivalóra és bizonyos fokú társadalombírálatra törekedtek.”⁴⁹ Míg azonban szerinte Radványi filmjei nem a korabeli magyar társadalmi körülmények reflexiói (*Zárt tárgyalás*, 1940; *Európa nem válaszol*, 1941), addig Cserépy magyar viszonyokat ábrázol és aktuális problémákat feszeget (*A harmincadik*).⁵⁰ Székely István filmjei közül a *Lila akácot* (1934) „társadalomkritikai drámának” nevezi,⁵¹ a *Lovagias ügyről* (1937) pedig azt írja: „[...] példátlan erőfeszítéssel igyekezett szatirikus képet rajzolni kora magyar társadalmáról.”⁵² Tóth Endre *Hat hét boldogságát* (1939) Frank Capra „fejtetőre állított társadalombíráló komédiáihoz” hasonlítja.⁵³

Kiemeli Bánky Viktor életművének ellentmondásosságát: „*Filmjeinek nagyobbik része problémátlan giccsvígjáték, amelyeket, mintha csak meg akarná cáfolni saját gyakorlatát, úgynevezett »komoly társadalmi« témákkal váltogatott. Ezek némelyike alapjaiban komoly és meglevő problémákat mutat be hatásosan, de felszínesen és demagóg módon. Ilyen például a Bors István (1938), a Doktor (sic!) Kovács István (1941), az András (1941). Többnyire arról van szó ezekben, hogy az uralkodó osztálynak érdemes befogadnia az ajtaján kopogtató alulról jött értelmiséget, mert egész jól használható.*”⁵⁴

A korszak filmjeit behatóbban ismerő olvasó a következetlenség és indokolatlan részrehajlás jeleit fedezheti fel egyes filmek pozitív tulajdonságainak hangsúlyozásakor. A *Lovagias ügy* méltatásakor például Nemeskürty kiemeli: „*A hivattal szomszédos kávéházban naphosszat üldögél egy állástalan könyvelő. Lesi, mikor bocsátanak el valakit. Akkor beállít, és suta alázatossággal könyörög a megüresedett munkahelyért. Mind a rendezés, mind Salamon Béla kidolgozott alakítása emlékezetes, érezzük, hogy itt nem kabarétréfáról van szó, hanem szomorú társadalmi valóságról.*”⁵⁵ A film értékeinek elvitatása nélkül jelezném, hogy a korszak vígjátékaiban a munkanélküliség ábrázolása igencsak gyakori. Amennyiben Székely filmjének idézett jelenete kiérdemli a *szomorú társadalmi valóság* reflexiójaként való említését, abban az esetben – a teljesség igénye nélkül – a következő filmek szintűgy: *Elnökkisasszony*; *Havi 200 fix*, *Egy lány elindul* (Székely István, 1937), *Az ember néha téved* (Gaál Béla, 1937), *Garszonlakás kiadó* (Balogh Béla, 1939), *A miniszter barátja*, *Pénz beszél* (Csepreghy Jenő,

⁴⁹ *ibid.* p. 176.

⁵⁰ *ibid.* p. 179.

⁵¹ *ibid.* p. 17.

⁵² *ibid.* p. 38.

⁵³ *ibid.* p. 42.

⁵⁴ *ibid.* pp. 165-166. Bánky Viktor munkásságáról részletesebben lásd: Pápai Zsolt: Janus-arcú boldogságiparos – 1. rész. *Filmvilág* (2018) no. 1. pp. 12-18.; Pápai Zsolt: Janus-arcú boldogságiparos – 2. rész. *Filmvilág* (2018) no. 2. pp. 30-36.

⁵⁵ Nemeskürty: *A meseautó utasai*. pp. 38-39.

1940), *A szerelem nem szégyen* (Ráthonyi Ákos, 1940), *Három csengő* (Podmaniczky Félix, 1941).

1.3.2. Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő* (1983)

A meseautó utasai és a közel két évtizeddel később született *A képpé varázsolt idő* harmincas-negyvenes évek magyar filmgyártását vizsgáló fejezetei között sok esetben szövegszintű egyezéseket találni – ilyen például az *Emberek a havason* elemzése.⁵⁶ Korábbi könyvéhez hasonlóan Nemeskürty itt is kiemel nagyjából 15-20 olyan filmet, melyeket társadalomkritikai és/vagy művészi szempontból fontosnak tart. Cserépy Arzén *Földindulás* (1939), Bánky Viktor *Bors István* és *Dr. Kovács István* című filmjeiről azt írja, hogy társadalombírálo aktualitást,⁵⁷ *A harmincadik*, a *Szerető fia*, *Péter* (Bánky Viktor, 1942) és a *Fény és árnyék* (Tüdös Klára, 1943) pedig „mai” társadalmi mondanivalót hordoznak.⁵⁸ Méltatja Vajda László rendezői munkásságát, minthogy nála a dzsentrális társadalom kritikáján (*A három sárkány*; *Ember a híd alatt*; *Döntő pillanat*) túl a munkanélküliség is megjelenik (*Ember a híd alatt*; *Döntő pillanat*).⁵⁹ A *Barátságos arcot kérek* (Kardos László, 1935), a *Tavaszi zápor* (Fejős Pál, 1932), az *Én voltam* (Bárdos Artúr, 1936) és a *Papucshős* című filmekről pedig azt írja, hogy „bevallottan társadalombíráloak.”⁶⁰

Érvelése szerint a *Tavaszi záporral* szemben a kritika és közönség reakciója azért volt negatív, mert a film valós társadalmi problémát (cselédnyomor) ábrázolt, nem pedig „az uralkodó osztályok példamutató életét.”⁶¹ (Egy oldallal később azonban már azzal érvel, hogy Fejős univerzalisztikus ábrázolásmódra törekszik, a történetnek pedig „semmi köze a magyar valósághoz.”⁶²)

Bár Nemeskürty írásai az elemzett filmek és a korszak gyártástörténeti viszonyainak alapos ismeretéről tanúskodnak, ugyanakkor a harmincas-negyvenes évek magyar filmgyártásával foglalkozó Kádár-kori elemzéseket jellemző attitűd tökéletes példái. Értem ez alatt az elemzett korszakhoz és filmekhez való politika- és ideológiavezérelt hozzáállást,⁶³ a szórakoztató

⁵⁶ ibid. pp. 157-164.; Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Kiadó, 1984. pp. 403-404.

⁵⁷ ibid. p. 358.

⁵⁸ ibid. p. 392.

⁵⁹ ibid. p. 279.

⁶⁰ ibid. p. 279.

⁶¹ ibid. p. 252.

⁶² ibid. p. 253.

⁶³ Lásd *A harmincadik* című film elemzését: ibid. pp. 393-394.

műfajfilmeknek, ezen filmek készítőinek⁶⁴ és közönségének lenézését⁶⁵ – mely viselkedés véleményem szerint kritikushoz és kutatóhoz egyaránt méltatlan –, valamint az érveléseket alátámasztó források lehivatkozásának esetenkénti elmulasztását.

A meseautó utasaiban még konzekvens hivatkozási rend A képpé varázsolt időben már teljes egészében hiányzik, és a szerző gyakorta olyan dolgokat kezel evidenciaként, melyek alátámasztásához tényszerű adatokra lenne szükség. Jó példa erre azon gondolatmenete, melyben a hivatalos szervek és a kormányajtó támogatása, a filmek nézőszáma, társadalomkritikai attitűdje és művészi értéke alapján csoportosítja az 1939 és 1941 között készült filmeket:

„Az Országos Nemzeti Filmbizottság által támogatott, a kormányajtó és a jobboldal elismerését élvező, a közönség körében is sikert aratott, társadalmi kérdéseket ábrázoló, művészi becsűnek tartott filmek közül ilyen: Bors István; Dr. Kovács István; Földindulás.

A hivatalos szervek támogatását élvező, társadalmi kérdéseket szórakoztatva tárgyaló, az uralkodó osztály életét eszményítő, különösen nagy közönségsikerű filmek:

Tóparti látomás; Szüts Mara házassága; Dankó Pista.

[...] Művészileg értékes, részben a kor problémáit is ábrázoló filmek, melyek a hivatalos szervek jóindulatát is élvezték:

Zárt tárgyalás; Egy asszony visszanéz; Európa nem válaszol.

Művészileg igényes, a hivatalos szervek és a jobboldali közvélemény ellenszenvével találkozott, társadalombíráló igényű filmek:

Halálos tavasz; Hazajáró lélek; Egy tál lencse.”⁶⁶

Állításai alátámasztására Nemeskürty nem jelöl semmilyen forrást. Ez a mulasztás már a hivatalos szervek és a kormányajtó vélt támogatása esetében is problémás, hiszen támogatói döntések, cenzúraengedélyek, illetve az egykorú sajtóorgánumok idézésével a probléma valószínűleg orvosolható lenne, de különösen az az egyes filmek sikerességének megítélésekor. A harmincas-negyvenes évek magyar filmtörténetének jelenlegi feldolgozottsága fényében

⁶⁴ „Az időtlen vígjátékok, szerelmi históriák sokat kereső rendezője mosolyogva ült a suton és a pénzét számolta.” ibid. p. 394.

⁶⁵ Nemeskürty: *A meseautó utasai*. pp. 16-17.

⁶⁶ Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 352.

ugyanis nem állnak rendelkezésre a nézőszámokkal és vetítési adatokkal kapcsolatos átfogó kimutatások.

1.3.3. Nemeskürty István: *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig (1975):*

A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig című könyv *Vágyak tükörképe* című fejezetében Nemeskürty a *Lovagias ügy*, a *Barátságos arcot kérek*, a *Tavaszi zápor*, az *Én voltam* és *A papucshős* című filmeket társadalombírálnak nevezi,⁶⁷ Vajdáról pedig azt írja: „[...] az általa filmre vitt szindarabokban (sic!) (*Három sárkány*, *Ember a híd alatt*, *Két ember a bányában*, *Döntő pillanat*) a gentry társadalom kritikáján tul (sic!) a munkanélküliséget is ábrázolja, szinte egyedül az akkori magyar filmművészetben (sic!) (*Ember a híd alatt*, *A döntő pillanat*); [...]”⁶⁸

A rendezők életművét külön tárgyaló fejezetekben Kovács Mária a *Három sárkány* kapcsán azt írja: „[...] rokonszenvező ábrázolásmódja mellett is – talán a legkiméletlenebb (sic!) kritikáját adja a dzsentrí életvitelnek a harmincas évek magyar filmgyártásában.”⁶⁹ A munkanélküliség drámai ábrázolásaként dicséri a *Döntő pillanatot*⁷⁰ és az *Ember a híd alattot*.⁷¹ Utóbbiról azt írja: „Egyetlen más filmben sem ábrázolják úgy (sic!) társadalmi tényként az értelmiség munkanélküliségét, hogy az az egész cselekménynek meghatározó alapja legyen. Más filmekben is föl-fölbukkan ez a probléma /pl. *Havi 200 fix*, *Elnökkisasszony*/, de többnyire csak indító (sic!) ötletként, részmozzanatként, amely aztán fölolvad, eltűnik (sic!) a szerelmi bonyodalmakban. A munkanélküliség jelzése itt nem egyszerűen (sic!) a valóság egy mozzanatának bekerülése a cselekménybe, hanem tényleges valóságábrázolást jelent.”⁷²

1.3.4. Szalay Károly *A geg nyomában (1972):*

A geg nyomában című könyvében Szalay Károly Nemeskürty-hez hasonlóan ugyancsak nyugtázza a korszak első felében készült filmek társadalomkritikai deficitjét: „Egy-egy filmen belül a giccs és az érzelgősség, a hamis szociális demagógia érvényesült csak legfőljebb, és nem párosult semminemű realizmusra vagy társadalomkritikára való törekvéssel.”⁷³ Ugyanakkor felhívja a figyelmet Nemeskürty elfogultságára is: „Nemeskürty értékelését elfogadhatjuk az egyes filmek egyes részleteit illetően. De hamis és torz az a kép, amit az 1937

⁶⁷ Nemeskürty (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*. pp. 95-96.

⁶⁸ ibid. p. 96.

⁶⁹ ibid. p. 216.

⁷⁰ ibid. pp. 224-225.

⁷¹ ibid. pp. 217-220.

⁷² ibid. p. 220.

⁷³ Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972. p. 187.

és 1945 közötti magyar filmről általában ad, vagy mert nem veszi észre, vagy lebecsüli azokat az erőfeszítéseket, amit mostoha körülmények között – jól vagy rosszul, de pozitív előjellel a magyar filmesek egy része tett a magyar filmművészet giccs- és társadalmi álomvilágából való kiemelésére. Nemeskürtyvel vitatkozva nem szeretnék az ellenkező végletbe esni, s mindazt, amit negatívan értékelt, most pozitív beállításba helyezni. Ez éppen olyan történelemhamisítás lenne, mint amilyen filmtörténeti hamisítás Nemeskürtynek erre a korszakra vonatkozó koncepciója.”⁷⁴ Vélhetően ezen erőfeszítések pozitív példájaként említi a harmincas évek utolsó és a negyvenes évek első éveiben készült népi írók mozgalmához köthető filmeket, melyekben szociális tendencia figyelhető meg, valamint új témaként a paraszti életforma ábrázolása (Csepreghy Jenő: *Uz Bence*, 1938; *Bors István; Földindulás*; Ráthonyi Ákos: *Fűszer és csemege*, 1942; Bán Frigyes: *5-ös számú őrház*, 1942; *Emberek a havason; A harmincadik*).⁷⁵

Szalay szerint az *álfélreértés* és *álkonfliktus* a harmincas évek magyar vígjátékainak legjellegzetesebb vonása, melynek eredményeképpen a társadalmi előítéletek csak kompromisszumos formában lepleződnek le. „*A klasszikus polgári vígjátékokban valódi a konfliktus és valódi a szerelmesek közt lévő társadalmi ellentét is. Itt ez a társadalmi különbség csak látszat. Ezért nem igazi satíra a magyar filmvígjáték többek között.*”⁷⁶ Véleményem szerint azonban a felsorolt példák nem feltétlenül támasztják alá Szalay megfigyelését.

A Hyppolit, a lakájban (Székely István, 1931) Schneiderné (Haraszti Mici) ellenzi, hogy lánya (Fenyvessy Éva) rangon alul házasodjon, nem tartja alkalmas kérőnek Benedek Istvánt (Jávor Pál), aki sofőrként dolgozik szállítmányozó cégüknél. A játékidő harmadánál azonban kiderül: Benedek valójában állástalan mérnök, aki a város arisztokrata családjaival ápol baráti viszonyt. Ebben az esetben Szalay érvelése helytálló: a társadalmi előítéletek kompromisszumosan lepleződnek le, hiszen kiderül róluk, hogy csak álelőítéletek, álkonfliktusok.⁷⁷

A Meseautóban (Gaál Béla, 1934) azonban ennek az ellenkezője történik: itt a társadalmi különbség helyett az azonos társadalmi háttér színlelt, a tisztviselőként dolgozó Kovács Vera (Perczel Zita) és a magát szegény sofőrnek kiadó Szűcs János vezérigazgató (Törzs Jenő) között valójában hatalmas társadalmi szakadék tátong.

A Dunaparti randevú (Székely István, 1936) tartozásokkal terhelt író hőse, Bodó István (Ráday Imre) egy gazdag gyáros lányába, Erzsibe (Perczel Zita) szerelmes. Az édesapa (Csortos Gyula)

⁷⁴ ibid. p. 187.

⁷⁵ ibid. p. 186.

⁷⁶ ibid. p. 197.

⁷⁷ ibid. p. 197.

azonban csak akkor hajlandó lányát a nincstelen íróhoz adni, ha annak első regénye sikeres lesz. A talpraesett, éles eszű fiatalember ezért ötletes gerillamarketing-fogáshoz folyamodik: újsághirdetést ad fel, melyben egy fiatal földbirtokos keresi élete párját, olyan nőt, aki hasonlít Bodó István *Dunaparti randevú* című regényének hősnőjére. A könyv ezt követően szenzációs sikert arat: hajadonok egész hada veszi meg, hogy megtudja, milyen a jómódú földbirtokos nőideálja. Szalay szerint „A Duna-parti (sic!) randevú-ban a szegény író a vígjáték végére jól kereső és nagy sikerű szerző lesz, a tulajdonképpeni ellentét tehát önmagától szűnik meg. A szerző kénytelen egy félreértést belevinni a cselekménybe, egy pótkonfliktust, hogy az izgalmat a film végéig fönntarthassa. A földbirtokos lánya azt hiszi, szerelmese tisztességtelen eszközökkel, csellel jut célhoz, és ezért akar vele szakítani.”⁷⁸

Nem értek egyet Szalay véleményével, miszerint ebben a történetben az ellentét *önmagától* megszűnik. A kitartó és talpraesett Bodó remek üzleti érzékről tesz tanúbizonyságot, mely Erzszi apja számára fontos szempont jövőbeli veje kiválasztásakor. Másrészt a Szalay által említett félreértés vagy pótkonfliktus csupán a játékidő vége előtt 10 perccel realizálódik. Míg az apósznak imponál Bodó ügyes húzása, addig Erzsit csalódásként éri a hír, hogy szíve választottja csalással ért célt és a hatalmas érdeklődés nem kizárólag a regény nívós voltának köszönhető. A film végi dramaturgiai fordulat időzítése valóban nem szerencsés, hiszen kibontására már nincs lehetőség, ez azonban nem jelenti azt, hogy a filmben valódi konfliktus híján csupán álkonfliktus lenne.

Dacára az eddig leírtaknak Szalay mégis elismeri, hogy a legtöbb vígjátékban szórványosan találni társadalomkritikai elemeket. Példaként említi az *Új rokon* (Gaál Béla, 1934), a *Lovagias ügy*, *Az én lányom nem olyan* és a *Barátságos arcot kérek* című filmeket. „Tétova és ritka próbálkozások ezek a magyar filmvígjátékban, de az alaphelyzeteket mindig jellemzi valamilyen társadalmi probléma, realitás, ami a cselekmény során, de néha csak a végkifejlődésben torzul, halványul, kenődik el [...] A magyar filmvígjátékban kifejtésre jutott társadalomkritika azért másodlagos, esetleges, mert az alaphelyzetben fölsejlő társadalmi ellentét nem lelepleződik, hanem éppen ellenkezőleg, kiderül róla, hogy nem létezik. A társadalomkritika nem a vígjáték főalakjaiban s azok sorsában érvényesül általában, hanem a mellékszereplőkben s nem a fő cselekményben, hanem az epizódokban. Csak úgy mellékesen. A klasszikus polgári vígjáték szatirikus társadalomkritikája a konfliktusban csúcsosodik ki, amikor is kiderül a társadalmi ellentmondások káros, egészségtelen, embertelen volta. Az operettet és a hanyatló polgári

⁷⁸ ibid. p. 197.

vígjátékot viszont az jellemzi, hogy kiderül, ezek a társadalmi ellentétek békés úton is elsimíthatók, tulajdonképpen nincsenek is. Állentétek, félreértések áldozatai a szereplők. Ennek a második típusnak híg, valószínűtlen változatát képviseli a magyar filmvígjáték a harmincas években.”⁷⁹ Külön kiemeli, hogy a munkanélküliség témája a korszak több filmjében is megjelenik (Bán Frigyes: *Mátyás rendet csinál*, 1939; Rodriguez Endre: *Heten, mint a gonoszok*, 1942; Martonffy Emil: *Hölgyek előnyben*, 1939; *Egér a palotában*, 1942; *Garszonlakás kiadó; A szerelem nem szégyen*; Balogh Béla: *Azurexpress*, 1938; Ráthonyi Ákos: *A hölgy egy kissé bogaras*, 1938; Martonffy Emil: *Behajtni tilos*, 1941).⁸⁰

Szalay röviden kitér a siker elérésének módozataira is. Véleménye szerint 1938-tól a vígjátékokban új témák jelennek meg. „*A harmincas évek magyar vígjátékának a középpontjában az iparos-, kereskedő-, tisztviselőréteg állt. A vígjátéki konfliktust – említettem – a házasságok képezték. E korszak alapszabálya – a vígjátékok szerint – jól kell és lehet házasodni. [...] 1937-1939-től kezdve azonban új témák bukkannak föl a magyar filmvígjátékban.*”⁸¹ Ezek között említi a tehetség és a munka, valamint a szerencse motívumát. „*Új motívum kerül előtérbe: a tehetség és a munka. A Behajtni tilos a legtipikusabb példája ennek. A hős »karrierje« a munkanélküliségtől, teherautó-sofőrségtől, a jól megérdemelt autóbuszsofőrséggig – a teljes boldogságig vezet. A tehetség és a munka azonban még nem elég az érvényesüléshez. Szerencse is kell hozzá, és ez a szerencse újabban már nemcsak házasságok formájában jelentkezik. A Miniszter barátja (sic!) karriervígjáték. Egy állástalan mérnök illatszergyárban kiszolgáló. De mivel ügyetlen, elbocsátják állásából. Egy félreértés következtében azonban azt hiszi volt főnöke, hogy a mérnök a miniszter barátja. Azonnal visszaveszi, sőt kinevezi az üzlet vezetőjének. A fiatal, tehetséges ember összekerül a miniszterrel is, akinek mindent elmond. A miniszter igazgató főmérnöknek neveztet ki a szerencsés fickót [...] A tehetség és szorgalom kerül előtérbe A 2000 pengős férfi-ban és a Jelmezbál-ban is, és még valami: az állástalan diplomások sorsa.*”⁸² A vígjátékokban megjelenő sikernarratívákat Szalay ezt követően így összegzi: „*Hogyan lehet munkához jutni? A harmincas években az egzisztenciateremtés fő eszköze a jó házasság. A negyvenes években a szerencse, a kitartó buzgalom segít.*”⁸³ A későbbiekben látni fogjuk azonban, hogy Szalay ezen kijelentése téves: a házasság mint sikernarratíva-típus a korszak egészében meghatározó

⁷⁹ ibid. pp. 204-205.

⁸⁰ ibid. p. 209.

⁸¹ ibid. p. 206.

⁸² ibid. pp. 207-208.

⁸³ ibid. p. 208.

gazdagodási és mobilitási alternatíva volt, ahogy a szerencse, a véletlenek fontos szerepe sem korlátozódott csupán a negyvenes évek filmjeire.

1.3.5. Balogh Gyöngyi–Gyürey Vera–Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig* (2004)

A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig című könyvnek a harmincas-negyvenes évekkel foglalkozó fejezetének *Társadalmi problémák megjelenése a komédiákban* című alfejezete röviden érinti az általam vizsgált siker kérdését, ugyanis kiemeli a korszak vígjátékaiban gyakorta megjelenő protekcionizmus témáját. „Az öröm és boldogság lehetőségeit kutató komédiákba is beszűrődnek a társadalmi problémák. Több nagysikerű vígjátékunk témája az értelmiségi munkanélküliség és a protekcionizmus. Az Elnökkisasszony (Marton Endre, 1934 [sic!]) munkanélküli hőst (Jávor Pál), aki évekig hiába előszobázik találmányával a textilgyárban, végül alkalmazzák, mert azt hiszik, hogy a cég fiatal elnöknőjének vőlegénye. A Havi 200 fix (Balogh Béla, 1936) fiatal vidéki szerelmespárja nem házasodhat össze, míg a mérnök vőlegény állást nem talál. Pestre utaznak, hogy protekciót kérjenek a család gyárigazgató barátjától. A Lovagias ügy (Székely István, 1937) a megalázott kispolgárt mutatja be. A film kishivatalnok hőse, Virág úr azért kénytelen otthagyni sokak által irigyelt állását, mert egy vita során megsérti, megpofozza főnökének léha unokaöccse, a gyári részvények tulajdonosa. A 120-as tempó (Kardos László, 1937) elbocsátott hivatalnokról szól, akit, miután a főnök 120-as tempóval száguldozó, elkényeztetett lánya elgázolt, visszavesznek a hivatalba, s fényes karrier vár rá. A Döntő pillanat (Vajda László, 1938) állástalan színész házaspárja vidéki kudarcok után csak egy szerencsés véletlen révén érvényesülhet a fővárosban.”⁸⁴

1.3.6. Balogh Gyöngyi–Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” (2000)

Balogh Gyöngyi és Király Jenő „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete* című könyvükben a háború előtti hangosfilmkultúra első, 1929 és 1936 közé eső periódusát vizsgálják. Disszertációm érveléséhez hasonlóan a szerzőpáros is hangsúlyozza, hogy a korszak komédiái a vígjátéki hangnem, a happy end és pozitív végkicsengés ellenére a korszak társadalmi problémáit is tematizálják: „Klasszikus filmkomédiánk boldogságmitológiája a magánélet utópiáját állítja szembe a gondokkal. A harmincas évek komédiájának nincs társadalmi utópiája, nem tűzi ki elének valamely nem létező társadalmi alakulat megvalósítását. Ez azonban nem jelenti, hogy ünnepli a létezőt. A kép, amelyet róla

⁸⁴ Balogh–Gyürey–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. p. 48.

fest, meglehetősen sötét. Az öröm, boldogság és harmónia lehetőségeit kutató filmkomédia, bár hű a komédia lényegéhez, az életkezdet reményeiből táplálkozó tavaszmitológiához, nem feledkezik meg az érem másik oldaláról.”⁸⁵

*„A társadalomkritikai komédia kezdetei” című fejezetben hosszabban elemzik a *Hyppolit, a lakáj* és *A vén gazembert* (Heinz Hille, 1932).⁸⁶ A *Hyppolit, a lakáj*ról a következőt írják: „A Hyppolit a lakáj dramaturgiai alaprétege az úrhatnám polgár komédiája. Lényege, hogy a lakáj udvarias iróniával számon kéri az úri szokásokat, melyeknek az újgazdag nem tud eleget tenni. Az önmaguk sikeres tulajdonságait nem vállaló, s mások tulajdonságait sikertelenül utánzó kispolgárok kisebbségi érzése válik a lakáj közvetítésével komikussá.”⁸⁷ „A Kabos illetve Csontos által eljátszott figurák az aktuális társadalomkritikai jelentésen túl archetipikus jelentéseket is hordoznak. A mítoszok egyik alapvető hőstípusa a dolgok keletkezéséért, felfedezéséért, a másik, újkeletűbb típus a társadalmi viszonyokért és intézményekért felelős. A Hyppolit a lakájban Kabos és Csontos pontosan megfelel e két archaikus hőstípusnak. Kettőjük szembesítésének mély értelme van: ha egy társadalomban a dolgok hősei a főszereplők, ez annak a jele, hogy a társadalom a produktív munkából akar megélni. Ha a viszonyok hősei kerekednek fölül, akkor a szervezésből, az ügyeskedésből, egymás lehengerléséből és az újraelosztásból akarnak megélni az emberek, s így önmagán kezd élőködni és saját létfeltételeit fogyasztja el a társadalom.”⁸⁸*

A vén gazemberben a társadalomkritikai tendencia és a romantikus kultúrkritika összefonódását emelik ki,⁸⁹ de hozzátézik, hogy „a film készítői nem tudják eldönteni, hogy a komédia, a társadalmi dráma, az anekdotikus életkép vagy a nagyapai áldozat archetípusára épülő szentimentális melodráma irányába akarják-e elvinni a mikszáthi alapanyagot. Döntés híján nem jön létre olyan drámai tér, melyben az elmozdulásoknak a nézőt izgató tétje lehetne.”⁹⁰ „Az előkelő osztály dekadens tehetetlenségének, önigazoló előítéleteinek s az igazi lovagság és nemesség alsóbb osztályba való lesüllyedésének képe a szalonkomédián túlmutató műfaji tradíciót megidézve tartja életben a társadalomkritikát. [...] Borly Gáspár, mint megtámadott majd rehabilitált paraszti típus, a harmincas-negyvenes évek fordulója társadalomkritikai melodramája és komédiája felé mutat (Rodriguez Endre (sic!): Bors István, 1939, Bánky Viktor:

⁸⁵ Balogh Gyöngyi–Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929-1936.* Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 442.

⁸⁶ *ibid.* pp. 125-154.

⁸⁷ *ibid.* p. 141.

⁸⁸ *ibid.* p. 134.

⁸⁹ *ibid.* p. 149.

⁹⁰ *ibid.* p. 154.

Dr. Kovács István, 1941). *A Hunyady Sándor és Fekete István által írt »népi filmek« a későbbi, sztálinista változatokhoz képest visszafogottak. A Mikszáth-film az előbbieknél is kevésbé ideologikus.*⁹¹

„*A nemi szerepválság kiéleződése a munkanélküli-komédiákban*” című fejezetben az értelmiségi munkanélküliség és a protekcionizmus témáját vizsgálják *A csúnya lány* (Gaál Béla, 1935), az *Elnökkisasszony* és a *Havi 200 fix* esettanulmányain keresztül.⁹² Az *Elnökkisasszony* elemzésekor, melynek munkanélküli mérnök hőse (Jávor Pál) nem kiváló szakmai képességei, hanem a gyár vezérigazgatónőjéhez (Muráti Lili) fűződő vélt románca révén jut álláshoz, a következőt írják: „*A termelési film látszólag csak egy másik műfaj, az erotikus komédia ugródeszkája, valójában az utóbbi közvetítésével bontakozik ki a társadalomkritika, s ez a kerülőút menti meg a tolatkodóan kioktatóvá és sterilen pártideológikussá válástól. A szeniális mérnököt végül az juttatja be a gyárba, hogy Zsuzsa nem akar bekerülni Kollár ágyába. A tehetség nem, csak a protekcionizmus és néha a szerelmi karrierizmus mozdítja elő a boldogulást.*”⁹³

1.3.7. Jászberényi József: *Ma van a tegnap holnapja* (2013)

Jászberényi József *Ma van a tegnap holnapja* című könyvében a korszak első, 1931 és 1939 közé eső időszakát vizsgálja, és pár gondolat erejéig szót ejt a filmekben megjelenő sikerfelfogásról is. Szalay-hoz hasonlóan *A miniszter barátja* kapcsán ő is kiemeli a protekcionizmus témáját: „[...] *ebben a világban nem a szakmai kvalitások vagy az emberi erények döntenek a vezetői pozíciók kijelölése kapcsán, hanem a kapcsolati tőke, s ha a beosztott nem rendelkezik ezzel, akkor felemelkedésének reménye a nullával egyenlő.*”⁹⁴ Ezen kívül hangsúlyozza: nem ért egyet azzal a korábbi szakirodalmi nézettel, mely szerint a korszakban készült filmek „*komolyabb mondanivaló nélkül és alacsony szellemi szinten jelentek meg, illetve nem szerepeltek bennük társadalmi gondok. Úgy látom, hogy a »komolyabb mondanivaló« igenis helyet kap ezekben a munkákban, sőt: mindegyik munkában fontos helyet kap, hiszen a munkahelyi kiszolgáltatottság, a feudális társadalmi és családi hierarchia, a házasság-centrikus gondolkodás, a politikához való neutrális hozzáállás, a »kéhem-alácssan«-dzsentroid-világ üressége minden filmben nagyon részletesen megjelenik. Ennek tragikumát kissé árnyalja, »vidámitja« a filmek happy endes szerkezete, amely nagyon*

⁹¹ ibid. p. 149.

⁹² ibid. pp. 410-450.

⁹³ ibid. p. 433.

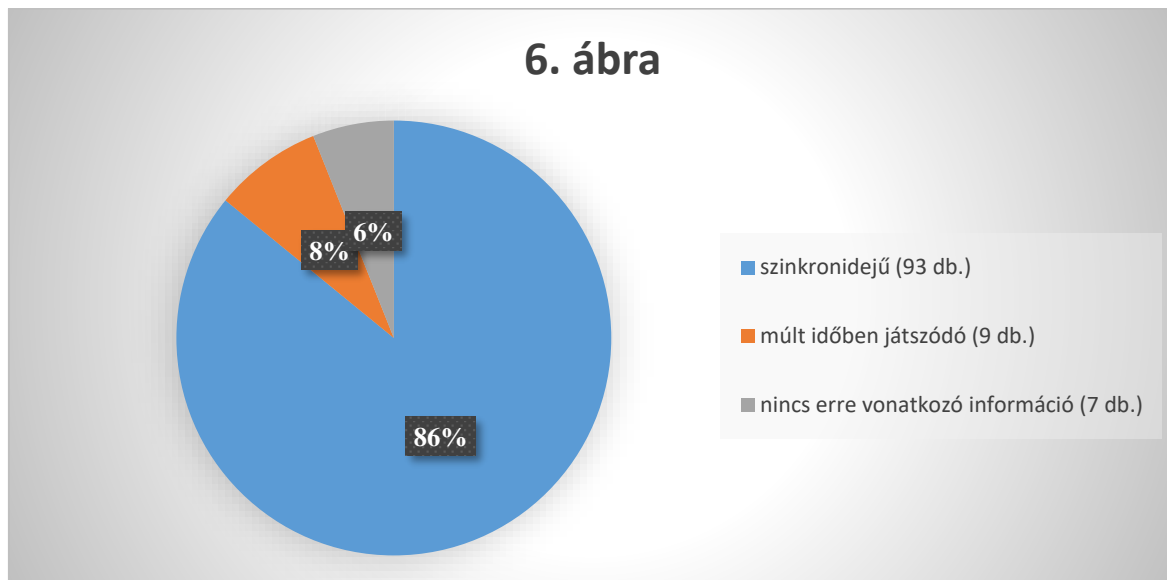
⁹⁴ Jászberényi József: *Ma van a tegnap holnapja. A harmincas évek magyar tömegfilmjeinek társadalomtörténete és létfilozófiája 1931-1939.* Budapest: Wunderlich Production, 2013. p. 18.

gyakran azonban a teljes irracionalitásba tolja át az eseményeket – így valóban csak árnyalásról van szó. Az értő néző ugyanis látja és tudja, hogy ezek a zárlatok köszönő viszonyban sincsenek az egyébként megmutatott társadalmi valósággal, így pontosan érzi, hogy a filmek valójában mennyire tragikus társadalom- és létfilozófiai képet nyújtanak nézőiknek, s egy nagyon halvány, selyemszálnyi reményt – de nem többet.”⁹⁵

⁹⁵ ibid. pp. 87-88.

2. Társadalom- és gazdaságtörténeti kontextus

Az 1931 és 1944 között készült 354 játékfilm 79%-a (278 film) szinkronidejű, tehát a Horthy-korszak évtizedeiben játszódik. Ezzel arányosan a vígjátéki sikernarratívák derékhada is szinkronidejű (93 film, vagyis az összes vígjátéki sikernarratíva 86%-a) (6. ábra).



Felmerül tehát a kérdés, hogy a sikernarratívák milyen mértékben reflektálnak a Horthy-korszak gazdasági és társadalmi viszonyaira, ezen belül is a társadalmi mobilitás kérdésére? Ebben a fejezetben röviden ismertetem a Horthy-korszak társadalom- és gazdaságtörténetét. A társadalomszerkezetet Kövér György és Gyáni Gábor felosztása szerint fogom áttekinteni (elitek; középosztály; kispolgárság és parasztság; alsó osztályok)⁹⁶. Mivel a korszak magyar nagyjátékfilmjeiben kis számban jelennek meg alsó rétegekhez tartozó főszereplők (az összes főszereplő 12,6%-a), ezért ezt a réteget jelen áttekintésből kihagyom.

2.1. A Bethleni konszolidáció

Az I. világháborút követően Magyarország vesztes félként, a proletárdiktatúra és az azt követő megtorlások, valamint a trianoni békeszerződés traumájával a háta mögött próbált talpra állni. Az Osztrák–Magyar Monarchia önálló gazdasági egységként működött, Magyarország gazdasága pedig annak részeként és kereteihez igazodva fejlődött. A Monarchia 1918-as felbomlása önmagában komoly feladatokat rótt az országra (külkereskedelmi forgalom

⁹⁶ Kövér György-Gyáni Gábor: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.)

kialakítása, önálló vámrendszer és saját pénz létrehozása), és ezeket a nehézségeket a területi veszteségek tovább fokozták („súlyos aránytalanságok keletkeztek egyfelől az ország belső szükségletei és a nemzetgazdaság egyes ágazatainak teljesítőképessége, másfelől a nyersanyagkészletek nagysága és az egyes iparágak kapacitása között”).⁹⁷

1920. június 4-én került sor a háborút lezáró békeszerződés aláírására, mely többek között rögzítette az ország új határait. „Ennek értelmében Magyarország területe – Horvátországot nem számítva – 282 ezer km²-ről 93 ezer km²-re, azaz éppen egyharmadára, lakóinak száma pedig 18,2 millióról 7,9 millióra, tehát a korábbi 43%-ára csökkent. Közepes méretű európai országból Magyarország ezzel a térség egyik kisállamává zsugorodott. A gazdasági veszteségek összességét az akkori magyar közgazdászok az 1918 előtti nemzeti vagyon 62%-ára becsülték. A só-, arany-, ezüst-, réz-, horgany- és mangánbányák, valamint az akkor működő kőolaj- és földgázkutak teljes mértékben az utódállamokhoz kerültek. Elvesztek a legjobb minőségű bácskai, bánsági és csallóközi szántóföldek, a dús hegyi legelők és az erdőállomány 80-90%-a. A magyar állam ezáltal egy nyersanyagokban szegény, intenzív behozatalra szoruló, s emiatt könnyen sebezhető országgá vált, s ezzel az adottsággal a továbbiakban minden politikai hatalomnak és gazdasági rendszernek számolnia kellett.”⁹⁸

A Monarchia felbomlása és a trianoni békeszerződés által foganatosított területi elcsatolások mellett a világháborús veszteségek, az 1918-19-es forradalmak és ellenforradalom, valamint az idegen megszállás együttesen mély válságba sodorták az ország gazdaságát.⁹⁹ „A mezőgazdasági termelés 1920-ban a háború előtti szint 50-60%-a, a gyáripari termelés 35-40%-a körül mozgott. A gazdaság bénultsága, az alacsony termelési szint és az infláció szükségszerűen nagy arányú munkanélküliséggel, továbbá a bérből és fizetésből élő rétegek életszínvonalának drasztikus csökkenésével járt együtt. 1919-20-ban emberek százezrei éltek nyomorúságos életkörülmények között: lakás, meleg ruha és gyakran megfelelő mennyiségű élelem nélkül. Legsanyarúbb helyzetben az ún. menekültek, vagyis az elcsatolt területekről érkező magyarok – mintegy 350-400 ezer fő – voltak, akik közül több tízezen hónapokon át pályaudvari vagonokban vagy rögtönzött barakkokban laktak.”¹⁰⁰

⁹⁷ Romsics Ignác: *A Horthy-korszak. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Helikon Kiadó, 2017. p. 83.

⁹⁸ Romsics Ignác: *Magyarország története*. Budapest: Kossuth Kiadó, 2017. p. 404.

⁹⁹ *ibid.* p. 407.

¹⁰⁰ *ibid.* p. 407. A téma további vizsgálatához lásd: Ablonczy Balázs: *Ismeretlen Trianon. Az összeomlás és békeszerződés története, 1918-1921*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2020.

Az 1921 és 1931 közé eső időszakot Bethlen István egy évtizedet felölelő miniszterelnöksége (1921. április 14. – 1931. augusztus 24.) miatt *Bethlen-korszaknak* vagy *bethleni konszolidációnak* nevezik. A húszas évek első felében a gazdaság stabilizálásának és növekedési pályára állításának Romsics Ignác három döntő elemét emeli ki: az 1920-22-ben foganatosított restriktív intézkedések (vagyonváltás,¹⁰¹ adóemelések, elbocsátások, fizetéscsökkentések), az 1924-ben felvett népszövetségi kölcsön,¹⁰² valamint az új helyzetnek megfelelő vámpolitika 1925-ös életbe léptetése.¹⁰³

Az évtized folyamán fejlődésnek indult a hazai vegyipar, kerékpár és motorkerékpár gyártás, a papírgyártás, textilipar, elektronikai, villamossági és finomtechnikai ipar. Előrehaladt az iparosodás, a kormány vám- és adópolitikai eszközökkel védelmezte a tőke érdekeit. A mezőgazdaság ezzel szemben keveset fejlődött: csekély mértékben nőtt a gépesítés és a műtrágya használata. Magyarország továbbra is alapvetően gabonatermelő ország maradt. Mérséklődött, majd csaknem megszűnt a munkanélküliség, és jelentősen emelkedett az általános életnivó (bár a háború előtti színvonalat nem érte el).¹⁰⁴ A gazdasági fellendüléssel egyidejűleg emelkedett a bérből élő rétegek életszínvonala: az értelmiségi és tisztviselő réteg, valamint az ipari munkásság reálkeresete a nagy gazdasági válság kezdetéig, vagyis 1925 és 1929 között évről évre emelkedett.¹⁰⁵ Az államháztartás egyensúlyának helyreállítása, valamint az 1920-as évek közepétől kibontakozó európai konjunktúra hatására a gazdaság összteljesítménye 1929-re meghaladta az utolsó békeév eredményeit – bár a fejlődés ezzel együtt is lényegesen elmaradt az európai növekedési átlagtól.¹⁰⁶

Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter programjának köszönhetően jelentős fejlődés ment végbe az oktatás területén, amely kiterjedt az elemi iskolákra, a középfokú és egyetemi oktatásra, továbbá az értelmiségi elit külföldi tanulmányi lehetőségeire. Az 1926-os népiskolai törvénynek köszönhetően sikerült visszaszorítani az analfabétizmust.¹⁰⁷ A Romsics által közölt adatok szerint a hat éven felüli lakosságnak 1910-ben 57, 1920-ban 85, 1930-ban

¹⁰¹ „Az 1000 holdon fölüli birtokosokat [...] a kormány arra kötelezte, hogy rendkívüli adójuk mintegy 14-20%-át földben fizessék meg.” Romsics: *A Horthy-korszak*. p. 80.

¹⁰² A pénzügyi-gazdasági stabilizáció realizálásához Magyarország először 1924-ben 250 millió aranykorona értékű kölcsönt kapott, majd ez nyitotta meg az utat 1924 és 1931 között mintegy 1,3 milliárd pengő hosszúlejáratú és 1,7 milliárd korona rövid és középlejáratú kölcsönhöz, illetve áruhitelhez. Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet: Politika és társadalom, hadtörténet, jogalkotás*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996. p. 56.

¹⁰³ Romsics: *Magyarország története*. p. 407.

¹⁰⁴ Ormos Mária: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998. pp. 113-114.

¹⁰⁵ Romsics: *A Horthy-korszak*. p. 124.

¹⁰⁶ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet*. pp. 56-57.

¹⁰⁷ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. p. 115.

90, 1940-ben pedig 92%-a tudott írni és olvasni, ami közép-európai összehasonlításban is igen kedvező volt.¹⁰⁸ Emellett a húszas évek második felében fontos szociálpolitikai reformok születtek (a kötelező betegbiztosítás jogosultsági körének, időtartamának és összegének kiterjesztése; kötelező balesetbiztosítás; öregségi, rokkantsági, özvegyi és árvasági biztosítás).¹⁰⁹ Jelentős fejlődés ment végbe a lakás- és közegészségügy terén: 1920 és 1930 között 290 ezer új lakóház épült (ami nagyjából 25%-os növekedést eredményezett). A százezer lakosra jutó orvosok száma megkétszereződött, jelentős mértékben nőtt a kórházi ágyak száma, és csökkent a csecsemőhalandóság.¹¹⁰

A pozitív tendenciákat az évtized végén kirobbanó gazdasági válság akasztotta meg, mely 1929 és 1933 között a gazdasági élet felborulásával és tömeges elszegényedéssel járt együtt.¹¹¹ A válság hatására súlyos gondok alakultak ki az agrárszektorban. Fokozódtak a gabonaexportőr országokat a háború óta sújtó eladási nehézségek, 1930-ban drasztikusan zuhantak az eladási árak. Mivel a mezőgazdaság képtelenné vált adósságterhei fizetésére, rengeteg paraszti birtok került elárverezésre. A válság aszerint érintette az ipar különböző területeit, hogy adott iparág közvetlen fogyasztásra termelt, vagy további beruházásokra szolgáló termékeket állított elő. A vegyipar, a textil-, bőr- és papíripar komolyabb probléma nélkül vészelté át a válság éveit. Ezzel szemben az élelmiszeripart már komolyabban megviselte a gazdaság bezuhanása, a legsúlyosabb gondokkal pedig a termelőeszközöket gyártó és az építkezéseket kiszolgáló iparosok küzdöttek.¹¹²

„A legrosszabb helyzetbe a napszámosok jutottak, de a parasztság körében jól-rosszul csak a módos gazdák voltak képesek átvészelni a válságot. A munkásokat súlytotta a 35%-osra felszökő munkanélküliség, miközben a munkanélküliek segélyezése intézményesen megoldatlan maradt (Károlyi Gyula kormánya előbb bevezette a munkanélküli segélyt, de gyorsan meg is szüntette), valamint a munkabérek átlag 25%-os csökkenése. A kisipar és a kiskereskedelem csakúgy nem bírt az adókkal és adósságokkal, mint a parasztság, ezért tömegesen húzták le a rolót és szüntették be tevékenységüket. Mivel a válságot infláció nem kísérte, azok a tisztviselők és értelmiségiek, akik nem veszítették el az állásukat, azokhoz tartoztak, akik a válságot a legkevésbé szenvedték meg. Az értelmiségi munkanélküliség főként a pályakezdőket sújtotta, elsősorban közülük kerültek ki a »diplomás« munkanélküliek.»¹¹³ A válság éveiben „a

¹⁰⁸ Romsics: *Magyarország története*. p. 412.

¹⁰⁹ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. p. 115.

¹¹⁰ Romsics: *A Horthy-korszak*. pp. 217-218.

¹¹¹ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. p. 130.

¹¹² *ibid.* pp. 128-129.

¹¹³ *ibid.* p. 129.

társadalom egyes csoportjai között korábban is meglévő nagy jövedelmi különbségek tovább nőttek. Miközben a legfelsőbb rétegek egy főre jutó éves jövedelme 1930-31-ben átlag közel 18 ezer pengő volt, addig a lakosság 81%-ánál a 300 pengőt sem érte el.”¹¹⁴

2.2. A harmincas-negyvenes évek

A miniszterelnöki székben Bethlen Istvánt 1931 augusztusában váltó Károlyi Gyula (1931. augusztus 24. – 1932. október 1.) válságkezelő lépéseinek keretében az államháztartás pénzügyi egyensúlyának helyreállítása érdekében adóemelést, nyugdíj-, létszám- és bércsökkenést foganatosítottak. 1931 novembere és 1932 júliusa között sor került a közalkalmazottak fizetésének többszöri csökkentésére, korlátozták a napilapok terjedelmét és a szociális kiadások megszorítása is napirendre került.¹¹⁵ „A restriktív politikának voltak pozitív következményei is, mindenekelőtt sikerült alacsonyan tartani az inflációs rátát. Az emberek túlnyomó többsége számára mégis annak negatív hatásai domborodtak ki. Az általános életszínvonal-csökkenés, a munkanélküliség ugrásszerű megnövekedése nemcsak az alsóbb – munkás és szegényparaszti – rétegeket fordította szembe a kormánnyal. A középosztály mértékadó, tisztviselői részét jövedelmei esésén túl különösen az aggasztotta, hogy gyermekeik állásszerzési esélyei az iskolák befejezése után minimálisra zsugorodtak. Az értelmiségi munkanélküliség tömegessé válása sokakban újra felidézte az 1920-as évek elejének nyomorúságos körülményeit. Az egzisztenciális gondokon túl erős volt a félelem attól, hogy az 1918-at idéző összeomlás következik be. Méreteit és esetleges következményeit tekintve a legsúlyosabb feszültség az agrártársadalomban alakult ki.” – jellemzi Püski Levente a harmincas évek első felének közhangulatát.¹¹⁶

Jelentős pénzügyi könnyebbséget eredményezett a jóvátételi tartozások 1932-es rendezése, a válság világméretű enyhülése pedig javított a kereskedelmi, főként a gabona-eladási esélyeken.¹¹⁷ A Károlyi által megkezdett és Gömbös Gyula miniszterelnöksége alatt (1932. október 1. – 1936. október 6.) folytatott takarékosági politika eredményeképpen a harmincas évek közepére lényegesen javult a gazdaság helyzete: a mezőgazdaság krónikus értékesítési válsága megszűnően volt, a gyáripari termelés volumene pedig 1935-re meghaladta az 1929-es mennyiséget. A szociális elégedetlenség is mérséklődött.¹¹⁸ Magyarország a harmincas évek második felére lábalt ki a válságból, 1936-ra az egy főre jutó nemzeti jövedelem ismét elérte a

¹¹⁴ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet.* p. 76.

¹¹⁵ *ibid.* p. 76.

¹¹⁶ *ibid.* pp. 76-77.

¹¹⁷ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945).* p. 147.

¹¹⁸ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet.* p. 87.

válság előtti utolsó, vagyis az 1929-es év szintjét.¹¹⁹ Gömbös javított a mezőgazdasági cselédség szerződési feltételein, bevezették a 48 órás munkahetet, fokozatosan alkalmazni kezdték a minimális munkabért a különféle iparágakban.¹²⁰ Annak érdekében, hogy a gazdaság kimozduljon a holtpontról, a kormány kiemelten támogatott bizonyos iparágakat: ilyen volt a villamosenergia termelés, a rádióipar, az alumíniumgyártás és a szénhidrogén program. Ez elősegítette az ipari struktúra modernizálását és átalakítását, valamint a munkanélküliség felszámolását.¹²¹

A II. világháború kitörését követően a hadsereg-fejlesztési program és a háborús konjunktúra hozott nagyobb volumenű gazdasági fellendülést. Az ipari termelés 1939-ben 22, 1940-ben 11%-kal emelkedett.¹²² Megszűnt a mezőgazdasági és az ipari munkanélküliség, sikerült alacsony szinten tartani az inflációt.¹²³ A második Teleki-kormány (1939. február 16. – 1941. április 3.) programjának központi elemét képezte a korábban megkezdett oktatási reformok továbbfejlesztése: az iskolázottság emelése (a nyolcosztályos népiskola kötelezővé tételével), valamint a népi származású hallgatók továbbtanulási lehetőségeinek bővítése (a főiskolai és egyetemi hallgatók közti arányuk 1939-ben megközelítette a 20%-ot).¹²⁴ 1941 nyara, vagyis Magyarországnak a háborúba történő belépése még nem hozott döntő változást a lakosság életkörülményeiben: a hadi események és a háborús pusztítások még az ország határain kívül folytak, a katonaköteles korú férfiak nagy része sem került még ki a frontra. A háború csupán a lassan fokozódó megélhetési nehézségekben, a növekvő árakban és az áruhiányban öltött testet.¹²⁵

A magyar külpolitika legfontosabb törekvése a Horthy-korszak évtizedeiben a trianoni határok megváltoztatása volt.¹²⁶ 1941-re a területvisszacsatolások következtében az ország területe és lélekszáma ismét jelentősen megnövekedett. Az 1938. november 2-án ratifikált első bécsi döntés következtében a Felvidék 12 400 km²-nyi területe került vissza Magyarországhoz (többek között Kassa, Munkács és Ungvár), az itt élő 1 millió 100 ezer lakos 86%-a volt magyar.¹²⁷ Az 1940. augusztus 30-i második bécsi döntés értelmében Magyarország 43 104 km²-nyi területet kapott vissza Erdélyből. Ebben a döntésben már kevésbé érvényesült az

¹¹⁹ Romsics: *A Horthy-korszak*. p. 341.

¹²⁰ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. pp. 153-154.

¹²¹ *ibid.* p. 154.

¹²² *ibid.* p. 202.

¹²³ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet*. p. 116.

¹²⁴ *ibid.* p. 116.

¹²⁵ *ibid.* p. 129.

¹²⁶ Romsics: *A Horthy-korszak*. p. 399.

¹²⁷ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. p. 196.

etnikai revízió elve: a 2 millió 400 ezer lakosnak ugyanis csupán a fele, 51,4%-a volt magyar, emellett pedig több, mint 400 ezer magyar maradt a határon túl, Románia területén.¹²⁸ A Jugoszlávia elleni hadviselés következtében a magyar honvédség 1941. április 11-ét követően elfoglalta a Bácskát, a Duna-Dráva háromszöget, a Mura-vidéket és a Muraközt. A katonai művelet eredményeként további 11 ezer km²-el nőtt Magyarország területe, az ország lélekszáma 1 millió lakossal gyarapodott, de ennek már csak 40%-a volt magyar.¹²⁹ A területgyarapodások következtében nőtt az ország katonai potenciálja, javultak gazdasági adottságai (például a nyersanyagbázisa). A visszaszerzett területek azonban tökeszegénységben szenvedtek, a revíziós sikerek folytán pedig ismét aktuálissá vált a nemzetiségi probléma (Magyarország lakosságának ismét jelentős része, 25%-a tartozott valamely nemzetiséghez).¹³⁰

1941-et követően egyre fokozódtak az élelmezési gondok, a tüzelő előteremtése mind nehezebbé vált és egyre szigorúbb lett a jegyrendszer.¹³¹ A háborús konjunktúra folytán tapasztalt gazdasági emelkedéssel párhuzamosan 1941-ig növekedett az általános életszínvonal. Ebben szerepet játszott a tetemes munkalehetőség, a megelőző években hozott szociális intézkedések, valamint az 1940-től rendszeresített béremelések. A gazdaság növekedése azonban már 1940-ben megakadt, majd 1941-től hanyatlásnak indult: a stagnálást egyrészt a német konkurencia, másrészt a visszacsatolt területek tökeszegénysége idézte elő, a hanyatlást pedig a fegyverkezési program befejezését követő pótlólagos pénzeszközök hiánya. Bevezették a közszükségleti cikkek kiszolgáltatásának korlátozását, vagyis a jegyrendszert.¹³²

Az 1944. március 19-ét követő német megszállás hónapjaiban a lakosságot az angolszász légierők bombázása, a sorozatos behívások és az áruhiány egyaránt sújtották, a gazdaságot pedig súlyosan terhelték a német hadsereg eltartásának költségei.¹³³ Ormos Mária a következőképpen írja le a háborút követő állapotokat: *„Mire hazatért, aki akart és tudott, az embervesztés – a különféle számítások szerint – fél millió és egy millió fő között mozgott a trianoni országban. (Mivel az adatok egyik részterületen sem megbízhatóak, a pontosítással nem kísérletezünk.) Hid nem maradt egy sem, a sínhálózat csaknem fele használhatatlan volt, a vasúti gördülőanyag nagyobb részét a németek elhajtották, megsemmisült az ipari kapacitás 40-50%-a, Szálasiék kilopták az aranykészletet, házak és lakások óriási tömege vált romhalommá vagy lakhatatlanná, a városi közlekedés leállt, a fővárosban a közművek nem*

¹²⁸ ibid. p. 223.

¹²⁹ ibid. p. 231.

¹³⁰ ibid. p. 232.

¹³¹ ibid. p. 207.

¹³² ibid. pp. 238-239.

¹³³ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet.* pp. 134-135.

működtek, élelmszer tartalék nem volt, és 1944-ben a földek jókora részét nem művelték meg. Egy agyonbombázott, hadszíntérként szétlőtt, gazdaságilag nullára íródott ország került ki a háborúból.”¹³⁴

Magyarország első antiszemita törvénykezése, az 1920 szeptemberében elfogadott numerus clausus, vagyis az 1920. évi XXV. törvénycikk többek között azzal a céllal szabályozta az egyetemekre és főiskolákra felvehető diákok számát, hogy az izraelita vallású hallgatók arányát a korábbi egyharmadról a zsidók társadalmon belüli arányának megfelelő mértékben 6%-ra csökkentse.¹³⁵ Míg az első világháborút megelőzően és a háborús évek alatt 24 és 34% között volt a zsidó vallású egyetemisták és főiskolások száma, ez az 1920-as évek második felére 8-9%-ra csökkent. A hazai és nemzetközi zsidó szervezetek, valamint a Népszövetség tiltakozásának eredményeképpen 1928-ban a törvényen módosítást hajtottak végre: a *népfajra* és *nemzetiségre* vonatkozó utalás helyébe a *foglalkozási ághoz tartozást* tették. A módosítás eredményeképpen az izraelita vallású egyetemisták és főiskolások aránya a korábbi 8-9%-ról 11-12%-ra nőtt a harmincas évek első felére.¹³⁶

1938. május 29-én kihirdették az első zsidótörvényt (1938:XV. törvénycikk), mely az üzleti és értelmiségi pályákon 20%-ban maximalizálta az izraelita vallású személyek arányát. Ezt követte egy évvel később, 1939. május 5-én a második zsidótörvény (1939:IV. törvénycikk), amely faji alapon definiálta a zsidóság fogalmát: zsidónak minősültek a legalább egy izraelita vallású szülővel, vagy két nagyszülővel rendelkező személyek. A korábbi 20% helyett 12%-ban maximalizálta az üzleti életben, 6%-ban az értelmiségi pályákon való részvételüket, és számukat 0%-ra csökkentette az állami alkalmazottak körében. A rendelkezés hatására 1942 végéig 220 ezer személy vesztette el a munkáját.¹³⁷ Két évvel később, 1941. augusztus 8-án a harmadik zsidótörvény (1941:XV. törvénycikk) megtiltotta a zsidók és nem zsidók közti házasságkötést és házasságon kívüli nemi kapcsolatot, a negyedik zsidótörvény (1942:XV. törvénycikk) rendelkezése szerint pedig a zsidónak minősülő személyek nem vásárolhattak többé mezőgazdasági ingatlant, földtulajdonaikat, birtokaikat pedig elkobozták. Ugyanebben az évben az izraelita vallást bevett felekezeti státuszából visszaminősítették elismert felekezetté

¹³⁴ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. p. 283.

¹³⁵ Romsics: *A Horthy-korszak*. p. 335.

¹³⁶ *ibid.* pp. 338-340. A numerus clausus részletesebb vizsgálatához lásd: Kovács M. Mária: *Törvénytől sújtva. A numerus clausus Magyarországon, 1920-1945*. Budapest: Napvilág, 2012.

¹³⁷ Romsics: *A Horthy-korszak*. pp. 343-344.

(1942:VIII. törvénycikk). 1941-től a zsidó származású férfiak fegyveres katonai szolgálat helyett csak munkaszolgálatra vonulhattak be.¹³⁸

A német megszállást követően elrendelték a sárga csillag viselését, elkezdték a zsidók gettókba zárását és deportálását.¹³⁹ 1944. májusa és júliusa között 437 ezer főt, főként vidékieket hurcoltak el. Bár július 6-án Horthy leállította a deportálásokat, ezzel megmentve a 200-250 ezer főt számláló fővárosi zsidóság közel kétharmadát, Szálasi Ferenc hatalomra kerülését (1944. október 16. – 1945. március 29.) követően további több tízezer zsidó lelte halálát a nyilasok rémtetteinek következtében.

Az ország 14,5 milliós lakosságából kb. 900 ezer ember halt meg a világháború során: ebből nagyjából 341-360 ezer volt a katonák és 600 ezer a polgári lakosok száma – utóbbiak nagy része, körülbelül 500 ezer fő volt zsidó. A hatályos törvények alapján zsidónak minősített állampolgárok 60%-a vesztette életét a háború során.¹⁴⁰

2.3. A Horthy-korszak társadalmi rétegződése

A Horthy-korszak társadalmi rétegződésének felvázolásához Kövér György és Gyáni Gábor *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig* című könyvének vonatkozó fejezeteit használtam sorvezetőül. A szerzőpáros által használt módszertanról a következőt olvashatjuk: *„Mindenekelőtt a Horthy-kor társadalmi rétegződését és folyamatait taglalva igyekszünk elszakadni a marxista osztályelmélet szemléleti kereteitől. Ebből azonban egyáltalán nem következik, hogy tagadjuk az osztály jellegű tagozódás empirikus tényeit. Ellenkezőleg, a jelenségre számos alkalommal külön is utalunk majd azzal együtt, hogy jelezzük: milyen formákat öltött és milyen következményekkel járt ez a fajta egyenlőtlenség. A társadalom osztály jellegű strukturálódási tendenciáját ugyanakkor úgy tekintjük, mint a magántulajdonon nyugvó, egyszersmind iparosodott (iparosodó) és urbanizált modern gazdasági-társadalmi szervezet természetes, de nem egyedül fontos megnyilvánulását. Tekintettel azonban arra, hogy a Trianon utáni Magyarország még a korabeli mércék szerint sem vált maradéktalanul modernné, már ezért sem képzelhető el, hogy az osztály fogalom segítségével hiánytalanul leírhatnánk annak rétegződését és feltárhatnánk a társadalmi-politikai folyamatok mozgatórugóit.*

¹³⁸ ibid. p. 345.

¹³⁹ Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. p. 259.

¹⁴⁰ Romsics: *A Horthy-korszak*. pp. 345-346.

Tartózkodunk tehát attól a közelmúltban is mégoly természetes és reflektálatlan gyakorlattól, amely adott társadalmi csoport hatalmi pozícióját, politikai törekvéseit osztályattribútumként határozta meg. [...] Nem kívánjuk továbbá a tőke és a munka esetenkénti konfliktusait sem kizárólagosan csak osztályküzdelemként ábrázolni, mert ezzel azt sugallnánk, hogy a valóságos érdekeit tudatosító proletariátus egyszerűen osztályként hozza létre magát abban az értelemben, ahogy a marxista elmélet posztulálja (és számára normaként egyúttal elő is írja).”¹⁴¹

A trianoni döntés következtében a húszas évek folyamán bekövetkező gazdaságszerkezeti átalakulásokkal összhangban kialakuló társadalomszerkezeti változásokat Romsics a következőképpen összegzi: „A mezőgazdaságból élők aránya 64,5%-ról 55,7%-ra csökkent, az iparból és forgalomból (kereskedelem, hitel és közlekedés) élők pedig 23,6%-ról 30,1%-ra emelkedett (1910-es, illetve 1920-as adatok). A gazdaság lassú szerkezeti modernizálásának társadalmi vetületeként 1920 és 1930 között tovább folytatódott ez az átrendeződési folyamat. Az agrárlakosság száma lényegében stagnált, s így az össznépességhez viszonyított aránya lecsökkent 51,8%-ra. Az iparból és forgalomból élők ugyanakkor 32,3%-ra emelkedett. Hasonló arányban nőtt az értelmiségi lakosság is. Gazdasági fejlettsége és foglalkozásszerkezeti viszonyai alapján a húszas évek Magyarország a közepesen fejlett agráripari országok, Portugália, Spanyolország, Olaszország és Lengyelország közé tartozott.”¹⁴²

A fent felsoroltakat Gyáni kiegészíti azzal az észrevétellel, hogy adatok hiányában a fejlődési tendenciák nem követhetők nyomon a korszak egészében. Az 1941-es népszámlálás adatai azonban azt mutatják, hogy folytatódott a gazdaság és a foglalkozási szerkezet iparibbá válása. Ekkor már a népesség 35%-a élt ipari munkából, illetve jövedelemből. Hazánk ennek ellenére sem vált ipari országgá, a népesség fele (49%-a) ugyanis még 1941-ben is az agrárszférában dolgozott. A szellemi foglalkozásúak aránya sem módosult érdemben a húszas évekhez képest, 1941-ben a népesség kevesebb, mint egytizedét tette ki.¹⁴³ A társadalom fele a korszak csaknem

¹⁴¹ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) pp. 123-124.

¹⁴² Romsics: *A Horthy-korszak*. p. 166.

¹⁴³ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 133.

egészében a bérmunkások rétegéhez tartozott. A képzett, középosztályi státuszú fehérgalléros rétegek össznépszerűsége belüli aránya 1920-ban mindössze 5,6% volt, 1941-ben pedig 7,4%.¹⁴⁴

A jövedelemeloszlást a nagymértékű polarizáltság, az alsó és felső jövedelmi osztályok közti igen nagy távolság jellemezte. Gyáni Matolcsy Mátyás korabeli számításaira alapozva a következőképpen jellemzi a jövedelemmegoszlást: 1930-31-ben a jövedelmek egyötödével a lakosság nagyjából fél százaléka (0,6%) rendelkezett, a lakosság több mint négyötöde (81,2%) pedig az összjövedelemnek alig több mint kétötödével (44%). A kettő között elhelyezkedő középosztály (18,2%) az összjövedelem kicsit több mint egyharmadát (36%) tudhatta magáénak.¹⁴⁵ Gyáni kiemeli: „Ez a jövedelmi skála nyilvánvalóan felettébb kiegyensúlyozatlan, hiszen a népesség túlnyomó hányada aránytalanul csekély mértékben részesedett a nemzeti jövedelemből; további negatívuma, hogy a középrétegek a jövedelemszerzés tekintetében gyenge pozíciót birtokoltak.”¹⁴⁶

Ugyancsak Matolcsy adatai alapján jellemzi Romsics a harmincas évek elejének átlagjövedelmeit: „[...] az egy főre jutó éves átlagjövedelem 1930-31-ben 534 pengőt tett ki. Az összlakosság közel 20%-ára becsülhető középrétegek ennek mintegy kétszeresét, a nagybirtokosok és nagytőkések 50-60 ezer fős csoportja (0,6%) pedig az átlag 33-szorosát (közel 18 ezer pengő) keresték. A mezőgazdasági napszámosok és cselédek jövedelme viszont az évi 200 pengőt is alig érte el, és az ipari munkásoké is csak 370 pengő körül mozgott.”¹⁴⁷

2.3.1. Az elitek

Gyáni az *uralkodó osztály* helyett az *elit* terminust alkalmazza a társadalmi hierarchia csúcán elhelyezkedő rétegek leírására. Mint írja, „Az *uralkodó osztály analitikus fogalomként (melynek a történetfilozófiai magyarázó ereje is fölöttébb kétséges) valójában alkalmatlan társadalomtörténeti elemzésre, az elit fogalma viszont jobban megfelel erre a célra. Az uralkodó osztály kategória lényegében a tulajdonviszony alapján definiálja a makrocsoportokat, de állíthatja-e bárki, hogy minden tulajdonosi csoportot az uralkodó osztály körébe kell sorolni? Ha viszont annál valamivel szűkebb tulajdonosi rétegről van szó, akkor hol*

¹⁴⁴ ibid. p. 134.

¹⁴⁵ ibid. p. 134.

¹⁴⁶ ibid. p. 134.

¹⁴⁷ Romsics: *Magyarország története*. pp. 410-411.

az egyértelműen meghúzzható belső határvonal? Kérdések, melyekre máig nincs megbízható empirikus válasz.”¹⁴⁸

Az elit terminust pedig a következőképpen definiálja: „Könnyebb a helyzet az elit (vagy inkább elitek) szociológiai fogalma esetében, melyen a társadalmi hierarchia csúcsán helyet foglaló kollektívumot vagy azok együttesét értjük, akikre a társadalom más, tehát »lentebbi« csoportjaival szembeni erőfölény jellemző. Ez az erőfölény egyaránt fakadhat a politikai akarat monopolizálásából, az erőforrások fölötti rendelkezés kisajátításából, valamint a termelt javak elosztásának a meghatározásából. Magyarán: az elit kifejezést társadalomszerkezeti fogalomként a funkcionális rétegek (a tulajdonosi és/vagy professzionális csoportok) magas státusú tagjaira, meghatározott köreikre alkalmazzuk. Az elit így nem azonos a politikai osztály fogalmával, miután az elit tagjai különféle pozíciók birtokosaiból kerülnek ki, és kivételes hatalmi jogosítványokat (osztályviszonyaikat) ily módon egy vagy több uralmi pozíció erősíti meg. Az eliten belül elfoglalt hely szilárdságát, az elithelyzetből fakadó befolyás mértékét valójában éppen az adja, hogy különféle uralmi pozíciók halmozódnak fel az elit tagjainak a kezén. Nem pusztán mennyiségi felhalmozásról van szó, hanem arról, hogy az egyes uralmi szférákban elfoglalt pozíciók összeadódnak és kombinálódnak az elitbe tartozás biztosítékai gyanánt.”¹⁴⁹

2.3.1.1. Hagyományos elit: az arisztokrácia

A hagyományos elitet alkotó történelmi arisztokrácia vezető szerepének alapját nagy kiterjedésű ingatlanvagyon, ebből fakadó komoly politikai befolyása, valamint feltétlen tekintélye és presztízse képezte.¹⁵⁰ Az arisztokrácia vezető szerepét múltból eredő jogcímeivel (rangok, címek) legitimálta: „A történelmi arisztokrácia ugyanis a szó szűkebb és tulajdonképpeni értelmében kizárólag a jogilag definiált főrendi vagy főnemesi családok együttesének felelt meg.”¹⁵¹

A Horthy-korszak arisztokrata családjainak számát Gyáni maximum kétszázra becsüli.¹⁵² A két háború közti időszakban csökkent az arisztokrata családok száma és vagyoni ereje, társadalmi befolyásuk és presztízszük, és már a század elejétől kezdve csökkent politikai befolyásuk.¹⁵³ Az

¹⁴⁸ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 136.

¹⁴⁹ *ibid.* p. 136.

¹⁵⁰ *ibid.* pp. 136-137.

¹⁵¹ *ibid.* p. 137.

¹⁵² *ibid.* p. 137.

¹⁵³ *ibid.* pp. 139-140.

arisztokráciát a főhercegek, hercegek és grófok alkották, illetve ebbe a csoportba tartozott a bárói címmel rendelkező személyek egy bizonyos szegmense.

A főhercegek és hercegek képezték az arisztokrácia csúcsát: a Horthy-korszak Magyarországnán négy főhercegi rangú férfi élt, és tíz család alkotta a hercegek (királyi és örökletes hercegek) szűk csoportját. A grófi (örgrófi) családok képezték a főnemesség gerincét: az 1880-as években 108 család rendelkezett grófi ranggal. Az arisztokrácia alsó szintjén helyezkedtek el a bárók: számuk nagyságrendileg megfelelt a grófi családok számának.¹⁵⁴ A bárói címmel rendelkező személyek nem minden esetben tartoztak az arisztokráciához. „Mivel a bárósítás a 19. század derekától (nálunk 1863-tól) jóval tömegesebb, mint a grófi és kivált a hercegi címek adományozása, a bárói cím nem minden esetben jelentette a »legelső társaság« köreibé történő automatikus bekerülést. Az újonnan nemesített bárók (katonatisztek, állami főhivatalnokok, tudósok és elsősorban vállalkozó nagypolgárok) valójában egy új, immáron »polgári« arisztokráciát képeztek, s nem tagozódtak be a történelmi arisztokráciába.»¹⁵⁵

Az arisztokrácia egyes rétegeit rangjuk és címeik mellett megszólításuk is megkülönböztette egymástól: a királyi hercegeket *királyi fenség*, az örökletes hercegeket *főméltóságú*, a grófokat és a bárókat pedig *méltóságos* megszólítás illette meg. A főnemesi rangon és címen nyugvó arisztokrata státusz azonban még nem jelentette azt, hogy az illető automatikusan a gazdasági-politikai elit részét képezte: a főnemesi státusz további, intézményi biztosítékai voltak a Főrendiház- és a Nemzeti Kaszinóbeli tagság.¹⁵⁶

2.3.1.2. Az egyházi, a katonai és a tudáselit

A katolikus egyházi elit (a nagyjavadalmások) és a katonatiszti elit (a katonai felső vezetés, a főtisztek) a többi elitcsoporttal egyenrangú pozíciót foglaltak el, azonban az egyéb felekezetek főpapjai és civil (például kulturális) szervezetek vezetői már nehezen kerültek be az elit körébe.¹⁵⁷ Gergely Jenő kutatására alapozva Gyáni száz főben állapítja meg az egyházi (katolikus) elitcsoport létszámát. Bár a trianoni döntés következtében a katolikus egyház birtokainak 45%-át elveszítette, a Horthy-korszakban is nagyjából egymillió kat. hold föld (1920-ban 952 780) képezte a tulajdonát.¹⁵⁸ Az arisztokráciához hasonlóan az egyházi elithez tartozás feltétele is bizonyos rangok és címek birtoklása volt (például bíboros, prépost,

¹⁵⁴ ibid. p. 137.

¹⁵⁵ ibid. p. 137.

¹⁵⁶ ibid. p. 137.

¹⁵⁷ ibid. p. 147.

¹⁵⁸ ibid. p. 145.

kanonok). A katolikus egyház elit rétegébe történő bekerülés demokratikus keretek között zajlott: a korszak katolikus főpapi elitjét főként kisvárosi vagy falusi, középosztályi vagy kispolgári rétegből származó, tehát kis-, középparaszti, kisiparos- és kistisztviselő családok gyermekei alkották. Ezzel szemben igen csekély volt köreikben az úri középosztály és az arisztokrácia képviselőinek a száma. Az egyházi elit hierarchiájának csúcsát jelentő hercegprímást az *eminenciás* megszólítás illette, a megyés püspököt és a felszentelt címzetes püspököt pedig a *méltóságos* (1931-től *excellenciás*).¹⁵⁹

A kis létszámú, ám a háborús években nagy befolyással bíró katonai felsővezetés 300-400 főt magába foglaló elit csoportja a korszakban a tökéletes úriember ideálját testesítette meg. Származási összetételét tekintve a katonai elit az egyházi elithez hasonló összetételt mutatott: tagjai jobbra a századforduló középosztályának középső és felső rétegeiből kerültek ki, nagyrészt értelmiségi, tisztviselői és kispolgári családokból. Ezzel szemben alacsony volt a dzsentri és egyéb nemesi származásúak aránya. A korábban kizárólag nemesi jellegű tisztikar a dualizmus évtizedeiben elpolgárosult. A 19. század végétől a katonatiszti pálya tehát a szerény középosztálybeli és kispolgári származásúak integrációs mobilitási csatornájává vált.¹⁶⁰

A katonai elitscsoport életkörülményeit tekintve jellemzően vagyontalan volt, alig több mint egytizedük lakott saját (kölcsonból épített) öröklakásban. Csupán a kisebbség rendelkezett saját házzal, és jellemzően maximum 200 kat. holdnyi vitézi telekkel.¹⁶¹ A katonai pálya sajátossága volt továbbá a cölibátus vagy a késői házasság. *„Természetesen az elit tagjai már mind házasságban éltek. A tisztek házasságának feltételeként korszakunkban is érvényben maradt a kaució kötelezettsége, ami a feleség családját terhelte. A kaució legtöbbször előre eldöntötte, hogy az illető tiszt kivel kerülhet egyáltalán házassági kapcsolatba. Az elittagok párválasztását emellett vagy ezen belül az motiválta, hogy lehetőleg társadalmilag homogén házasságot kössenek, tehát a feleség szintén olyan társadalmi körhöz tartozzék, mint a férj. A katonai elit tagjai ezért nagy előszeretettel nőültek be katonatiszti, valamint értelmiségi és tisztviselőcsaládokba.”*¹⁶²

A művészeti és tudományos elit tagjai nem vagy nem teljesen szakadtak el eredeti rétegüktől, a középosztálytól. Közülük csak igen szűk kör válhatott az elit részévé: a meritokratikus értelmiség helyett a pozícionális tudáselit. Ahogy Gyáni fogalmaz: *„A tudáselit*

¹⁵⁹ ibid. p. 146.

¹⁶⁰ ibid. pp. 146-147.

¹⁶¹ ibid. p. 147.

¹⁶² ibid. p. 147.

végeredményben szűk csoportok halmozottan kiváltságos helyzetének felelt meg, melyet a művészeti vagy tudományos szervezetek vezető posztjai mellett a gazdasági, politikai vagy egyházi eliten belüli befolyásos pozíciók egészítették ki. Mentális és magatartásbeli előfeltétel volt továbbá a keresztény-nemzeti értékek feltétlen elfogadása és a tudományos szemléletmódot is átható vállalása, valamint az, hogy az illető a »rangtartó úriember« eszményéhez igazított életmódot és viselkedést tanúsítson.”¹⁶³ Gyáni példaként kiemeli Berzeviczy Albert és Hóman Bálint történészek, Vargha Gyula statisztikus, illetve Herczeg Ferenc író pályáját.¹⁶⁴ „Művészként és tudósként így végeredményben csak azok előtt nyílt meg a társadalmi elit kasztszerűen zárt világa, akik értelmiségi tevékenységük mellett vagy éppen attól függetlenül képesek voltak megfelelni a kor elitjének kiválasztását igazoló általános értékelési rendnek, amely nem tisztelte a szellemi teljesítmény autonómiáját és ily módon nem a meritokratikus kiválasztási elvet követte.”¹⁶⁵

2.3.1.3. A politikai elit: a kormányzó réteg

Gyáni a következőképpen definiálja a politikai elitet: „A politikai döntések jogát kisajátító, azt intézményesen monopolizáló csoportok tekinthetők politikai elitnek. Hatalmi súlya és a többi elittel szembeni elkülönülése annak függvényében alakul és változik, hogy milyen magának a politikai életnek a jellege és szervezeti rendje, vagyis miként viszonyul egymáshoz állam és társadalom.” A politikai elit magvát képező kormányzó réteget Gyáni minimum 650-700 főre becsüli. Hatalmi struktúráját a törvényhozó hatalom szervei (a kormányzó és szűkebb köre, az országgyűlés, a felsőház), a végrehajtó hatalom intézményei (a kormány, a minisztériumok, az országos főhatóságok vezető posztjai, a közigazgatás kulcspozíciói), valamint a korporatív nyomásgyakorlás meghatározó szerepkörei alkották. Személyi összetétel tekintetében a kormányzó réteg nagy része a multipozícionális elitbe tartozott, vagyis egyszerre több elitcsoportnak is tagja volt.¹⁶⁶ A kormánytagok származási háttere a következőképpen alakult 1919 nyara és 1944 ősze között: a tagok 44%-a köztisztviselő és miniszteriális hivatalnoki pályát tudhatott maga mögött, 30% volt az értelmiségiek részaránya (tudósok, egyetemi tanárok, ügyvédek), egy hatod rész katonatiszt volt, valamint kisebb számban jelen voltak földbirtokosok és magántisztviselők is.¹⁶⁷

¹⁶³ ibid. p. 147.

¹⁶⁴ ibid. pp. 147-148.

¹⁶⁵ ibid. p. 148.

¹⁶⁶ ibid. p. 148.

¹⁶⁷ ibid. p. 149.

2.3.1.4. Gazdasági elit: a nagypolgárság

Lengyel György definíciója szerint a gazdasági elitet „*azok az uralkodó csoportok alkotják, amelyeknek tagjai megkülönböztetett jelentőségre a gazdasági újratermelési folyamatokban mutatkozó döntési-befolyásolási kompetenciájuk révén tesznek szert.*”¹⁶⁸ „Közvetlenül azon gazdasági szervezetek pozícióiról van itt szó” – teszi hozzá Gyáni – „*melyek a piacgazdaság részeként a tőkével kapcsolatos tulajdonosi és egyéb rendelkezési hatalomra képesítenek.*”¹⁶⁹ A vagyon, a jövedelem és a szervezeti pozíciók tulajdonosai együttesen adják ki a Horthy-korszak gazdasági elitjének csoportját.

A legvagyonosabbak elitjét a milliomosok alkották: 1928-ban 448, 1933-ban 295 milliomos élt Magyarországon. Ebbe a rétegbe tartoztak a nem arisztokrata föld- és háztulajdonosokon kívül a vállalkozók (gyárosok, kereskedők), ipari-banki részvénytársasági vezetők (menedzserek), akik magas jövedelmükön túl öröklött tőkejavakkal is rendelkeztek.¹⁷⁰ Az iparbárok, bankárok, iparvállalati vezető menedzserek egy-két milliónál is nagyobb értékű ingatlan- és tőkevagyonosai alkották a nagypolgárságot.¹⁷¹

A jövedelmi elit főként ipari tőkésekből (gyárosok), iparvállalati és banki vezető menedzserekből, valamint nagykereskedőkből állt.¹⁷² A jövedelmi elit társadalmi összetétele jelentős változáson ment át a Horthy-korszak évtizedeiben: „*Amíg a zsidótörvények előtt az ipari (és banki) vezetők rendszerint a tulajdonosi funkciót betöltő örökösökből verbuválódtak, addig az évtized végétől mindjobban előtérbe került az a menedzsertípus, aki anélkül lett a jövedelmi (és ezzel a gazdasági) elit tagja, hogy bármilyen magánvagyonnal bírt volna. A szervezés és az operatív irányítás feladataira szakosodott vállalatvezetők új típusa szabályos magántisztviselői pályát futott be és közülük valójában kevesen kerültek be a vagyoni elitbe. S bár azokhoz a vállalatokhoz, melyek élén álltak, nem fűzték őket tulajdonosi kötelek, döntési kompetenciájuk gyakorta olyan rendelkezési hatalommal, ezt tápláló ethosszal ruházta fel őket, ami egyébként a tulajdonosokat szokta megilletni.*”¹⁷³

¹⁶⁸ Lengyel György: *A multipozicionális gazdasági elit a két világháború között. Fejezetek egy történet-szociológiai kutatásból.* Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1993. p. 16.

¹⁶⁹ Kövér György–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig.* https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) pp. 152-153.

¹⁷⁰ *ibid.* p. 153.

¹⁷¹ *ibid.* pp. 153-154.

¹⁷² *ibid.* p. 155.

¹⁷³ *ibid.* p. 156.

A multipozicionalitás a Horthy-korszak gazdasági elitjének alapvető jellemzője volt:¹⁷⁴ a kivételes vagyoni helyzet és a magas jövedelem mellett a gazdasági elitet a sokrétű szervezeti pozíciók birtoklása jellemezte. „[...] egyszerre volt jelentősége a pozíciók számának és milyenségének. A szervezeti csúcspozíciók halmozása éppúgy elengedhetetlen az elitbe jutáshoz, mint az, hogy ezek a pozíciók lehetőleg egyszerre több gazdasági szférában (főként az iparban és a pénzügyben), valamint a gazdasági mellett politikai és szakmai-érdekvédelmi tekintetben is kellő befolyásra adjanak módot. A gazdasági elit szűkebb körén belül korszakunkban átlagosan hét-nyolc az egy elit tagra jutó csúcspozíciók száma, de ha a kisebb vállalatoknál betöltött vezetőségi helyeket is számba vesszük, egy-egy személyre átlagosan akár 16 pozíció is eshetett.”¹⁷⁵

2.3.2. A középosztály

2.3.2.1. Úri rend – középpolgárság

A nehezen meghatározható magyar középosztály fogalmának vizsgálatához Gyáni a Horthy-korszakban született középosztályfogalmakból (Weis István, Erdei Ferenc)¹⁷⁶ lényegi gondolatként emeli ki, hogy „a középosztály hiánya vagy szerkezetileg problematikus volta a tulajdonképpeni polgárság gyengeségéből és önállótlanágából fakad. Abból, hogy az úri rend lett és maradt »a középosztályt hazánkban pótló réteg« és ugyanakkor »a zsidóság csaknem egészében a középosztály helyét foglalta el«. Vagy Erdei megfogalmazásában: »A magyar társadalomban nem fejlődött erős és széles továbbépülésre alkalmas képződménnyé a polgárság. [mivel] a polgárság nem a polgári forradalomban izmosodott meg, hanem lassú fölszivárgással épült ki, s ezt a gyermekbetegségét sohasem tudta kiheverni«”.¹⁷⁷

A dualizmust követően a réteg egyre nagyobb hányada számára vált problémássá a középosztályi státusz által megkövetelt jövedelem, életstílus és értékrend abszolválása. Gyáni a jövedelem és az életmód alapján tesz kísérletet a Horthy-korszak középosztályának meghatározására. A középpolgárságot a nagypolgárságtól elválasztó jövedelemhatárt évi

¹⁷⁴ A témáról bővebben lásd: Lengyel: *A multipozicionális gazdasági elit a két világháború között*.

¹⁷⁵ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 157.

¹⁷⁶ Weis István: *A mai magyar társadalom*. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1930.; Weis István: *Hazánk társadalomrajza*. Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1942.; Erdei Ferenc: *A magyar társadalom a két háború között*. I. In: Gyáni Gábor (ed.): *Magyarország társadalomtörténete. II. 1920-1944. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995. pp. 43-101.

¹⁷⁷ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 162.

nagyjából 24 000 pengőben, a középpolgárságot a kispolgárságtól elválasztó jövedelemhatárt pedig 3500-4500 pengőben határozza meg. A középosztályba tartozás további fokmérőiként adja meg a lakáshelyzet mellett a cseléd tartást és az egyéb fogyasztási szokásokat.¹⁷⁸

Ezt követően Weis István adatait ismerteti: Weis *A mai magyar társadalom* című könyvében az anyagi helyzetet csak kiegészítő szempontként használta, elsősorban a műveltség¹⁷⁹ és foglalkozás alapján határozta meg a középosztályi státuszt. Ilyenformán 1920-ban 300 000 keresőben állapította meg a középosztály létszámát, ami eltartottakkal együtt a népesség 7-8%-át jelentette.¹⁸⁰ Ezzel szemben Neubauer Gyula *A magyar társadalom osztálytagozódása* című művében¹⁸¹ 540 000 főben határozta meg a középosztály 1931-es méretét, és eltartottakkal, illetve a megfelelő jövedelem nélkül is középosztálytudattal rendelkező személyekkel együtt azt 1,9 millióra becsülte.¹⁸²

2.3.2.2. A köztisztviselő középosztály

Az állami alkalmazottak nagyjából egyharmadát alkották a korszak elején és végén egyaránt tisztviselői munkakörben dolgozó személyek: a húszas évek második felében ez 60-70 000, a negyvenes években pedig 130-140 000 főt jelentett.¹⁸³ Felmerül a kérdés, hogy a köztisztviselői egzisztencia elég volt-e a középosztályit megközelítő életnívó fenntartásához? A korabeli statisztikák szerint a köztisztviselők csupán kis hányada (a húszas évek elején a réteg egyharmada) rendelkezett a középosztályba való bekerülésnek megfelelő jövedelemmel.¹⁸⁴ A tisztviselői jövedelmekkel kapcsolatban Gyáni a következő adatokat idézi: „*a minisztériumi fogalmazói karon, 1929-es adatok szerint, 500-800 pengő, külső szervei esetében 300-500 pengő között alakultak. A vármegyei önkormányzatok tisztviselői, lakáspénzzel együtt, átlagosan 400 pengőt kerestek ez idő tájt, és a fővárosi fogalmazói kar is a minisztériumokkal egyező illetményben részesült (600 pengő).*” A budapesti köztisztviselők negyede egyszobás, kétötöde pedig kétszobás (kispolgárinak megfelelő) otthonban élt. A középosztályra jellemző

¹⁷⁸ *ibid.* p. 162.

¹⁷⁹ Ez a polgári középosztály esetében a négy középiskolai, az értelmiség és tisztviselők esetében az érettségi vagy nyolc középiskolai végzettséget jelentette.

¹⁸⁰ *ibid.* p. 163.

¹⁸¹ Neubauer Gyula: *A magyar társadalom osztálytagozódása*. Budapest, 1941.

¹⁸² Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 163.

¹⁸³ Ez a szám azonban a kisegítő, ideiglenes alkalmazásban lévő tisztviselőkkel, valamint kezelőkkel, díjnokokkal együtt a húszas évek elején a 80 000 főt is elérte. Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 164.

¹⁸⁴ *ibid.* pp. 164-165.

norma ezzel szemben a minimum háromszobás lakás volt.¹⁸⁵ Gyáni szerint a köztisztviselő réteg meghatározó részét jellemző alacsony életszínvonal oka, hogy a tisztviselők kevesebb mint harmada (31,3%) rendelkezett főiskolai-egyetemi végzettséggel, egyharmada nyolc középiskolát végzett, egynegyedének pedig négy középiskolai végzettsége volt – ezért a réteg jelentős része végzettségének folytán olyan fizetési osztályba tartozott, amely nem érte el a középosztályi életnívót.¹⁸⁶

A nem úri rendbe tartozó közhivatalnokok jelentős részét képezték a női alkalmazottak, akik megfelelő képzettség hiányában általában csupán kezelői vagy díjnoki posztot birtokolhattak. *„Persze úrinő eleve nem is lépett kereső pályára, ha viszont egy középosztálybeli feleség ennek ellenére mégis rászánta magát, hogy munkába álljon, az többnyire egyértelmű volt úrinői tekintélyének az elvesztésével vagy legalábbis a megrendülésével. Jóllehet a korban mind több (1928-ban a fővárosban a nőtisztviselők negyede) a feleség közhivatalnok.”*¹⁸⁷

Összefoglalásképpen Gyáni a következőket írja: *„Az úri középosztály tehát több is, kevesebb is annál, mint amit köztisztviselőként azonosíthatunk. Több, amennyiben az úri társaság tagjai között esetenként arisztokraták éppúgy megtalálhatók, mint jómódú, magasan képzett, polgári származású értelmiségiek, ritkábban vállalkozó középpolgárok. Kevesebb is nála ugyanakkor, mivel nem minden köztisztviselő kvalifikálta magát az úri társaságba, és nem minden tagjuk volt képes élethossziglan benn maradni a helyi közösségek úri társaságaiban.”*¹⁸⁸

2.3.2.3. A „polgári” középosztály

Gyáni a foglalkozás és jövedelemforrás tekintetében a piachoz kötött polgári középosztályhoz – mely réteg belső tagozódásának pontos meghatározása és feltérképezése véleménye szerint lehetetlen feladat – sorolja a középvállalkozó kereskedőket, az iparosokat (ipari középvállalkozókat) és a magántisztviselőket.¹⁸⁹ A kereskedők alkották a társadalom egyik legurbanizáltabb rétegét. Egy 1928-as statisztika tanúsága szerint a kereskedőkön belül igen kicsi (nagyjából egytized) volt a középpolgári réteg aránya. Származását tekintve a (középpolgári) kereskedők jelentős része (legalább 60%-a) zsidó származású volt.¹⁹⁰

¹⁸⁵ ibid. p. 165.

¹⁸⁶ Gyáni szerint a dzsentik rétegével, vagyis a középbirokos nemességből lett hivatalosi réteggel kapcsolódott össze a köztisztviselők úri minősége. ibid. p. 166.

¹⁸⁷ ibid. p. 166.

¹⁸⁸ ibid. p. 170.

¹⁸⁹ ibid. pp. 170-171.

¹⁹⁰ ibid. p. 171.

Az ipari kis- és középvállalkozók igen ritkán rendelkeztek középosztályi státusszal. A kifejezetten középosztálybeli iparos családfők számát Gyáni a harmincas évekre vonatkozóan 10 000-15 000 főben határozza meg. A vizsgált korszakban az iparosok egyharmada volt zsidó származású. Vidéki városokban az iparosok közé tartoztak a hentes-mészárosok, az építómesterek, a vendéglős-szállodások, illetve a szállítási ipar bizonyos képviselői, Budapesten pedig emellett a sütőipari, férfiposztóipari, nyomdaipari, bőripari középvállalkozók, valamint a rézöntők és bádogosok egy része.

A magántisztviselők közé tartoztak az iparvállalatok, kereskedelmi cégek, bankok, valamint a biztosítóintézetek nem fizikai munkát végző fehérgalléros alkalmazottai.¹⁹¹ A magántisztviselők száma 1930-ban nagyjából 110 000 fő, a harmincas évek végén pedig 200 000 fő volt, mely eltartottakkal együtt előbb 250 000, majd 350 000 főt jelentett. A magántisztviselők kicsivel több mint fele ipari vállalatokban, valamivel kevesebb mint fele pedig kereskedelmi cégekben, bankokban és biztosítóintézetekben dolgozott. A munkavállalók fele zsidó származású volt, ezt az arányt azonban a harmincas évek végétől foganatosított zsidótörvények jelentősen módosították. A magántisztviselők meghatározó része jövedelme, képzettsége, életformája és identitása alapján nem tartozott a szorosán vett középosztályba. Míg a magántisztviselők kezdő fizetése igen alacsony, a magántisztviselő elit jövedelmi helyzete már igen vonzó volt – a két véglet között pedig mély szakadék tátongott.¹⁹² *„A húszas évek végén, a harmincas évek elején a fővárosi férfi magánhivatalnokok hosszabb (tízévi) szolgálati idővel a hátuk mögött a kereskedelmi és iparvállalatoknál rendszerint 170 pengőt kerestek (Ehhez gyakran, de nem minden esetben lakbérpótlék, esetleg családi pótlék járult még); ugyanakkor a nőalkalmazottat legföljebb 120 pengő fizetés illette meg. A banktisztviselők ugyanakkor akár 100 pengővel is többet kerestek ennél.”*¹⁹³

2.3.2.4. Az értelmiségi középosztály

Gyáni azokat az egyetemi vagy főiskolai diplomával rendelkező, nem szorosán adminisztratív munkát végző szellemi dolgozókat sorolja az értelmiség körébe, akik nem tisztviselőként töltenek be értelmiségi funkciót. Ide sorolja az összes szabadpályás (piaci) élethivatást és a nem tisztviselőként alkalmazott szellemi dolgozók bizonyos csoportjait: az ügyvédeket, orvosokat, tanárokat, mérnököket, papokat, újságírókat, művészeket, írókat és színészeket.¹⁹⁴

¹⁹¹ ibid. p. 172.

¹⁹² ibid. p. 173.

¹⁹³ ibid. p. 173.

¹⁹⁴ ibid. p. 174.

A Horthy-korszak egyik kardinális problémája volt az értelmiségieket sújtó munkanélküliség, valamint ebből kifolyólag az értelmiség proletarizálódása. Az értelmiségi munkanélküliség a gazdasági válság éveiben volt a legmagasabb: a harmincas évek derekán legalább 6000 volt a diplomás munkanélküliek száma. A jelenség alapvető oka az értelmiségi túltermelés volt, mely Gyáni szerint elsősorban a következő körülményekkel magyarázható: a századfordulón a főiskolai tanulmányok demokratizálódtak, vagyis a magántisztviselők, kispolgári rétegek és bizonyos esetekben a munkásság gyermekei is diplomát tudtak szerezni, valamint a nők előtt is megnyílt az egyetemi továbbtanulás lehetősége. Ugyancsak fontos körülmény volt, hogy 1918 és 1924 között több tízezer diplomás települt át az elcsatolt területekről, s ez ugyancsak nagymértékben bővítette az ország értelmiségi munkaerőpiacát.

Az 1910-es években átlagosan 11 000-12 000, 1918-19-ben pedig nagyjából 19 000 volt az egyetemi hallgatók száma. Annak ellenére, hogy a trianoni döntést követően az ország mérete és lakosságának száma jelentősen csökkent, a húszas évek első felében is körülbelül 17 000 fő volt az éves hallgatói létszám, majd az évtized második felétől átlagosan 15 000 fő, a háborús évektől pedig ismét 17 000-20 000 fő.¹⁹⁵

A diploma gyakorlati elértéktelenedése élesen szemben állt az egyetemi képzés abszolválásához szükséges komoly anyagi befektetéssel: a tőkeigényes szakok közé tartoztak az orvosi, mérnöki, építészmérnöki és gépészmérnöki stúdiumok, ezzel szemben a jogi fakultáson könnyebb volt biztos anyagi háttér nélkül is diplomát szerezni.¹⁹⁶ Szakmai összetétel tekintetében a diplomák harmadát az állam- és jogtudományi kar bocsátotta ki, és a diplomások ötödét tették ki a tanári oklevelek. Az orvosok és a mérnökök egyaránt 12-13%-ban képviselték magukat, a papi értelmiség, valamint az agrármérnökök (és állatorvosok) aránya 7-7%, végül a közgazdászoké csupán 4% volt.

Az értelmiség döntő hányada rekedt a középosztály sorain kívül. Ennek szembeszökő példája a pedagógustársadalom nagyobb részét jelentő körülbelül 20 000 elemi iskolai tanító, akik egyetemi végzettség híján és alacsony jövedelmük miatt nem feleltek meg a középosztályba tartozás kritériumainak.¹⁹⁷ Míg a tanítók (és óvónők) 200-300 pengős fizetéssel rendelkeztek, addig a középpolgárság részét képező középiskolai tanárok több mint fele havi 300-550 pengőt,

¹⁹⁵ ibid. pp. 175-176.

¹⁹⁶ ibid. p. 176.

¹⁹⁷ ibid. p. 177.

harmaduk több mint 500 pengőt, az egyetemi tanárok nagy része pedig havi 800-1200 pengőt keresett – utóbbi már a nagypolgári életszínvonalnak felelt meg.¹⁹⁸

Az orvosi hierarchia alját 200 pengős fizetésükkel a házi orvosok alkották, a szakorvosok keresete pedig havi 400-500 pengő körül mozgott.¹⁹⁹ A kreatív értelmiség nagyobb része középosztályi vagy kispolgári életkörülmények között élt.²⁰⁰ Akadtak azonban olyan kreatív értelmiségiek (főként újságírók, színészek, írók), akiknek átlagjövedelme (1935-ös adatok szerint) meghaladta az évi 15 000 pengőt.

Bár a jogi kar kivételével 1895 óta nők is felvételt nyerhettek az egyetemekre, az értelmiségi hivatásokban ennek ellenére továbbra is a férfidominancia érvényesült: a nők aránya a harmincas években átlagosan csupán 10-15% volt a diplomások között. Emellett a diplomás nők csak elenyésző számban dolgoztak választott szakmájukban az egyetem elvégzését követően: akkor is legtöbbször addig, amíg férjhez mentek. A pedagógus pálya volt az egyetlen, ahol 1945-öt megelőzően számottevő feminizálódás ment végbe: a középosztályi szintet el nem érő tanítói pálya az elszegényedő középosztályi és a feltörekvő városi kispolgár családok leánygyermekéi számára nyújtott vonzó karrierlehetőséget. Míg az első világháborút megelőzően 30% volt a tanítók között a nők aránya, a Horthy-korszakban már 44%.²⁰¹ Ugyancsak a tanítói pálya volt az első, amely már nemcsak a férjhezmenetelt megelőző életszakaszt töltötte ki, hanem egész életre szóló hivatásként jelent meg, tehát összeegyeztethető volt a családon belüli női szerepkörrel.²⁰²

2.3.3. Kispolgárság, parasztság

2.3.3.1. Iparosok, kereskedők és az altiszti réteg

1930-ban 300 000 (eltartottakkal együtt egymillió) fő volt a nagyrészt a kispolgársághoz tartozó iparos- és kereskedőréteg lélekszáma, amely a korszak végéig tovább nőtt. Nagyjából 220 000 keresőből állt az önálló kisiparosok rétege, melyet nagyrészt segéd nélküli vagy egy-három segédet foglalkoztató műhelytulajdonosok alkottak.²⁰³ *„Kispolgárnak a szó legigazibb értelmében a segéd nélküli és a legfölbbebb 3 segédet tartó iparos számított a Horthy-korban. Fontos vonása e társadalmi csoportnak a kisszerűség, valamint a szűkösség, sőt maga a*

¹⁹⁸ ibid. p. 178.

¹⁹⁹ ibid. p. 179.

²⁰⁰ ibid. p. 180.

²⁰¹ ibid. p. 181.

²⁰² ibid. p. 182.

²⁰³ ibid. p. 188.

szegénység. A kisipar esetében a kispolgári státus felső határa az ötsegédes műhely körül vonható meg, s így a »középipari« műhelyek tulajdonosai alkották a kispolgárság elitjét (közülük egyesek akár még a középosztályba is átkerülhettek).»²⁰⁴

Kisvárosokban és falvakban az iparüzés önmagában ritkán biztosított elégséges megélhetést, ezt általában valamilyen egyéb jövedelemforrással kellett kiegészíteni (például földművelés, szőlőbérlet).²⁰⁵ „A »télen iparos, nyáron gazda« szerepre kényszerülő műhelytulajdonosok elkerülhetetlen sorsa volt a hanyatlás. Az ilyen iparosmester nem is tekinthető már teljes értékű kispolgárnak, hiszen önállóan ugyan, ám olykor bérmunkát és (bár gazdaként) paraszti munkát is végez, ezért iparosmesterként nem számít többé teljes értékű embernek.»²⁰⁶ Az iparosok körében gyakori volt a műhely utódokra történő átörökítése, mellyel a kispolgári lét fenntartását igyekeztek szavatolni. A kispolgárság emellett komoly hangsúlyt fektetett az iskoláztatásra, ami a középosztályba történő felemelkedést segíthette elő.²⁰⁷

A kereskedők száma 1930-ban közel 84 000 fő volt, kétharmaduk városi lakos, 1930-ban a foglalkozási réteg 45%-a volt izraelita felekezetű. Anyagi szempontból konszolidáltabb életkörülmények között éltek az iparosoknál. A kereskedők esetében a lakóhely erősen befolyásolta az életszínvonalat: míg a Budapesten élők jelentős része élt középosztályi, legalább fele pedig kispolgári életnívón, addig a regionális városi központokban a réteg 70-80%-a a kispolgársághoz tartozott.

A kereskedők általában magasabb társadalmi státuszú családból kerültek ki, mint az iparosok, és nagyobb társadalmi tekintéllyel is rendelkeztek. Egy iparos család számára tehát a gyermek kereskedővé válása társadalmi emelkedést jelentett.²⁰⁸ A réteg túlnyomó részét a személyzet nélküli, vagy egy-két segédet alkalmazó családi kisvállalkozások alkották. A hierarchia alján a falusi szatócsok, a piaci kofák, utcai mozgóárusok, vándor- és házaló kereskedők foglaltak helyet, akik jövedelem és életforma tekintetében ritkán éltek kispolgári nívón. Ők alkották a kereskedők jelentős részét: 1930-ban minden negyedik, 1941-ben minden ötödik kereskedő tartozott ebbe a kategóriába. A kereskedők elitjébe pedig az ügynökök tartoztak, akik nagyrészt a fővárosban koncentráálódtak.²⁰⁹

²⁰⁴ ibid. p. 189.

²⁰⁵ ibid. p. 189.

²⁰⁶ ibid. p. 190.

²⁰⁷ ibid. p. 191.

²⁰⁸ ibid. p. 192.

²⁰⁹ ibid. p. 193.

Az altiszti réteget Erdei *A magyar társadalom a két háború között* című művében nemzeti kispolgárságnak nevezte, „amelyről azt tartotta, hogy a tagjai ugyan a »népi« társadalomból származnak, »a társadalmi helyzet azonban, amit képviselnek, szorosán a történelmi nemzeti társadalom tartozéka« (Erdei Ferenc 1995, 69). *Olyan sajátos »bérmunkásságról«, segédszemélyzetről van ez esetben szó, melynek tagjai hivatalok szolgálatában állnak, így nem végeznek fizikai munkát, hanem azt a különösebb szakértelmet egyébként nem kívánó tevékenységet látják el, amely rutin jellegű szellemi munkának számít. Ezért nem is bért, hanem havi fizetést húznak, mellyel nyugdíjjogosultság jár együtt. Végül az altisztek, a (köz) hivatalok eme kiszolgáló személyzete, akik »biztosított, nyugdíjas kispolgári« életet élnek, identitásukat és presztízsüket az úri rendből eredeztetik. Ez ugyanakkor eltávolítja őket a kispolgárság piaci képviselőitől, a kisiparosoktól és a kiskereskedőktől.»²¹⁰ Az altiszti pálya elsődlegesen a paraszti származású személyek számára jelentett mobilitási lehetőséget.²¹¹*

2.3.3.2. Birtokos parasztok

Gunst Péter²¹² *A paraszti társadalom Magyarországon a két világháború között* című könyvében keresőkkel és eltartottakkal együtt 4 434 369 főben határozza meg a parasztbirtokos réteg nagyságát, közülük Gyáni körülbelül 750 000 főre becsüli az önálló birtokosokat (az 1930-as évre vonatkozó adatok szerint). A kiscgazdaként megnevezett önálló birtokosok tehát a paraszti társadalom körülbelül egyhatod részét alkották.²¹³ A birtokos parasztság belső rétegződését elsősorban a birtok nagysága határozta meg, bár a jövedelmezőséget a birtok kiterjedésén kívül befolyásolta a föld minősége (termékenysége), az igaerő száma, az alkalmazott agrotechnika fejlettsége, valamint a gazdálkodás kül- és belterjességének foka. A föld jövedelmezőségétől függően tehát gazdagparasztoknak számítottak a körülbelül 30-80 hold nagyságú birtokkal rendelkező parasztok, a középbirtokos réteget pedig nagyjából 10-50 hold között lehet meghatározni.²¹⁴ Maximum 10 holdas birtokkal rendelkeztek a kisbirtokosok és törpebirtokosok.²¹⁵

²¹⁰ ibid. p. 193.

²¹¹ ibid. p. 194.

²¹² Gunst Péter: *A paraszti társadalom Magyarországon a két világháború között*. Budapest: MTA Történettudományi Intézet, 1987.

²¹³ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*.

https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 195.

²¹⁴ ibid. pp. 196-197.

²¹⁵ Andorka Rudolf: *A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1982. p. 32.

Az 1920-tól foganatosított Nagyatádi-féle földreformot megelőzően az ország területének több mint a fele (54%-a) a közép- és nagybirtokosok tulajdonában volt, tehát a birtokosok körülbelül 1%-a rendelkezett a földbirtokok több mint felével. A kisbirtokosok között oszlott meg a földbirtokok másik fele, ebből tehát a kisbirtokok nagymértékű elaprózódása következett.²¹⁶ A földreform során 1920 és 1929 között kisajátított és újraosztott 1 120 000 kat. hold azonban nem változtatott érdemben a korábbi birtokszerkezeten. 1925 és 1935 között megkétszereződött a 100 hold alatti paraszbirtokosok száma (840 000-ről 1 622 363 főre emelkedett). „A földreformnak a birtokmegoszlást érintő legmaradandóbb hatása éppen csak az, hogy a kisbirtok és a törpebirtok a múlthoz képest közelebb került egymáshoz. A paraszbirtokos fogalmának a földreformmal bekövetkező inflálódását jelzi, hogy a harmincas években a száz hold alatti birtokok egyharmada jutott az egyholdas vagy annál is kisebb (!) paraszti gazdaságokra, és további közel kétötödét tették ki az öt holdig terjedő birtokok, azaz: a paraszbirtokosoknak nem egészen a háromnegyede ahhoz az egymilliónál is népesebb félproletariátushoz tartozott, melyet a csak névleges önállóság és tényleges kétlakiság határozott meg gazdasági helyzetében.”²¹⁷

A korszak egyik kardinális problémája, az agrárválság a paraszti rétegek mindegyikét súlyosan érintette. A középbirtokos parasztcsaládok nehezen érték el a kispolgári, a gazdagparasztok pedig a középosztályi életnívót.²¹⁸ „E paraszti réteg körében az Alföldön a harmincas évek során az egy főre jutó jövedelem többnyire alatta maradt az 1500 pengőnek, s jövedelmi szempontból így az átlag gazdaparaszt a városi tisztviselő alsó csoportjaival említhető egy lapon. A középparaszti gazdaságok ugyanakkor alig jövedelmeztek többet a kisbirtokoknál, melyek tulajdonosai viszont gyakorta félproletár létlaki életformára kényszerültek. Igaz, a harmincas évek, különösen annak első fele a paraszti életforma legválságosabb időszaka, melyhez képest a húszas évek második felében vagy a háborús években valamivel kedvezőbbek a paraszbirtokosok jövedelmi viszonyai.”²¹⁹

²¹⁶ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 197.

²¹⁷ *ibid.* p. 198. A földreform bővebb ismertetéséhez lásd: Romsics: *A Horthy-korszak*. pp. 77-82.; pp. 126-127.; Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. pp. 86-87.

²¹⁸ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 200.

²¹⁹ *ibid.* p. 200.

2.3.4. Társadalmi mobilitás a Horthy-korszak évtizedeiben

Andorka Rudolf a következőképpen definiálja a társadalmi mobilitást: „*Társadalmi mobilitásnak nevezzük azt a jelenséget, amikor az egyén vagy a család társadalmi helyzete megváltozik, például parasztból munkás vagy munkásból értelmiségi lesz. Az említett két példa a foglalkozás alapján definiált társadalmi kategóriák közötti mozgásra vonatkozik. A társadalmi helyzetet azonban meghatározhatjuk a jövedelem, az iskolai végzettség, a kedvezőbb vagy kedvezőtlenebb lakóhely, az egyéni megbecsültség vagy a presztízs stb. alapján is, ebben az esetben az ilyen kategóriák közötti mozgást is mobilitásnak tekintjük.*”²²⁰ Harcsa István definíciója szerint „*társadalmi mobilitásnak nevezzük az egyén, illetve a család társadalmi helyzetének megváltozását. A társadalmi helyzet oly módon változhat meg, hogy az egyén, elhagyva a korábbi társadalmi rétegét, belép egy másik rétegbe; pl. a parasztságból a munkásságba kerül, vagy szakmunkásból önálló iparos, vállalkozó lesz. A réteg- vagy társadalmi csoportváltás többet jelent, mint a foglalkozási pozícióban bekövetkezett változás, hiszen a réteget váltó egyénnek, családnak mielőbb alkalmazkodnia kell az új rétegben honos értékekhez, kultúrához, életmódhoz. Ez az alkalmazkodás több-kevesebb időt vesz igénybe, ebből adódóan egy adott réteg »törzsökös«, tehát többgenerációs tagjai, valamint az újonnan bekerülők társadalmi arculata hosszú ideig jelentősen eltér.*”²²¹

Nyitott társadalomról beszélünk, ha a társadalom különböző rétegeiből származók között egyenlők a mobilitási esélyek. Amennyiben ezek eltérőek, a szóban forgó társadalom zártnak tekinthető. „*A nyitottság kapcsán kiemelt figyelmet érdemel az elitek mobilitása, körforgása, illetve az elitek cserélődésének mértéke. A modern »verseny-társadalmak« esetében többnyire az egyén teljesítőképességén múlik az elitekbe való bekerülés esélye. Tény azonban, hogy sehol sem valósul meg tisztán az egyéni teljesítőképéségen alapuló egyenlőség, hiszen a származásban, a családi háttér biztosította anyagi, kulturális és kapcsolati tőkében oly mértékű különbségek vannak – a potenciálisan azonos teljesítményre képes – egyének között, amelyek már eleve megnehezítik az esélyegyenlőség megvalósulását. Ha egy adott társadalomban az elitek újratermelődését alapvetően a származási háttér határozza meg, akkor – a verseny lehetőségének korlátozása miatt – az elitek zárttá válnak.*”²²²

²²⁰ Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006. p. 234.

²²¹ Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században II. kötet: Természeti környezet, népesség és társadalom, egyházak és felekezetek, gazdaság*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996. p. 228.

²²² *ibid.* p. 229.

Andorka a társadalmi mobilitást befolyásoló tényezők elméleteit két csoportra osztja: az egyik irányzat szerint a gazdasági-társadalmi-politikai rendszer a mobilitás nagyságának és irányának legfontosabb befolyásoló tényezője, a másik megközelítésmód szerint pedig elsődlegesen a strukturális adottságok (társadalmi-foglalkozási struktúra és változásai, demográfiai adottságok) határozzák meg. Andorka szerint a társadalmi rendszer és a strukturális adottságok hatása – eltérő mértékben ugyan – de egyszerre jelentkezik.²²³

A Horthy-korszak évtizedeire nagyfokú immobilitás volt jellemző.²²⁴ Az oktatásról, mint a mobilitás egyik fő csatornájáról Ormos a következőket írja: *„A jelentős oktatási és szociálpolitikai lépések ellenére a társadalom mobilitása minimális maradt. Nagyon szerencsés csillagzat alatt kellett születnie annak a falusi szegény gyereknek, aki az elemi iskolánál feljebb jutott. A kicsit tehetősebb falusiak a mezőgazdasági szakiskolákat célozták meg gyerekeik (döntően a fiúk) számára, míg a városi kispolgárok, kisiparosok, kereskedők stb. a különféle – ipari, kereskedelmi – szakiskolákba igyekeztek bejuttatni őket. A gimnáziumokban a jobb középosztály fiataljai voltak jelentős többségben, és őket csak messziről követték a kereskedő, a módosabb paraszt és jól kereső munkás (például nyomdász, mozdonyvezető) rétegekből kikerülők. Még kifejezettebb volt a középrétegek előnye az egyetemeken, ahol az iparos, kereskedő, paraszt és munkás származású fiatalok együttesen csak a hallgatók 24-25%-át tették ki. (Mindkét típusban a munkások voltak a leggyengébben képviselve; a gimnáziumokban 3, az egyetemeken kb. 2%-kal.) Az iskolázási feltételek megszabták a társadalmi emelkedés és a foglalkozás váltás feltételeit is, ami egyértelmű volt azzal, hogy az esetek óriási többségében kiki abban a társadalmi rétegben, csoportban maradt, amelybe beleszületett. A legreménytelenebb helyzetben a mezőgazdasági munkások és cselédek gyerekei voltak.”*²²⁵

Az egyes társadalmi rétegek átjárhatóságával kapcsolatban Bartha Róbert a következő megállapításokat teszi. A társadalom legzártabb rétegei a nagybirtokos arisztokrácia, a nagytőkés réteg és a parasztság voltak, mivel tagjaik több mint háromnegyede több generációra visszamenőleg a szóban forgó réteghez tartoztak. Az ipari munkásságnál is jelentős volt a réteg önrekrutációja. Ezzel szemben a köztisztviselők közé az értelmiségiek, iparosok és kereskedők leszármazottai, valamint a birtokos parasztok és munkáscsaládok gyermekei is bekerülhettek. A fegyveres testületek tisztí kara a köztisztviselők és középbirtokosok leszármazottai számára, valamint a paraszti, kisiparos és munkásszármazású személyeknek jelentett társadalmi

²²³ Andorka: *Bevezetés a szociológiába*. p. 247.

²²⁴ Andorka: *A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon*. p. 63.

²²⁵ Ormos: *Magyarország a két világháború között (1914-1945)*. p. 116.

felemelkedést. A parasztság számára ugyancsak mobilitási lehetőségként jelent meg a városi társadalom alsó rétegeibe történő bekerülés.²²⁶ Andorka adatai szerint egy értelmiségi pozíció elnyerésére egy értelmiségi családból származó férfinak negyvenszer akkora esélye volt, mint egy szakmunkáscsaládból származónak, és nagyjából százszor akkora, mint egy mezőgazdasági családból származónak.²²⁷

A nemzedékek közötti mobilitás tekintetében Andorka úgy fogalmaz, hogy „[...] a mozdulatlanság nyomja rá bélyegét a korszak társadalmi mobilitására. Különösen kicsi volt a mozgás a társadalom alapvető és nagy létszámú osztályai, rétegei – a parasztság, a munkásság, a szellemi réteg – között. Igen kevés munkásszármazású fiatal került a szellemi rétegbe, és viszonylag kevés parasztfiatal vált munkássá.”²²⁸

A szellemi foglalkozásúak rétege igen zárt volt: a réteg egyik felét az önrekrutáció adta, a másikat pedig az önálló iparosok és kereskedők, valamint a mezőgazdasági réteg (főként földbirtokosok) gyermekei.²²⁹ Az önálló iparosok és önálló kereskedők gyermekei egyaránt nagy számban képviselték magukat a magántisztviselők, írók és művészek között, az önálló iparosok fiai között azonban nagyobb számban fordultak elő tanárok és mérnökök, az önálló kereskedők fiai körében pedig orvosok és ügyvédek.²³⁰ Az önálló kiskereskedők rétege közelebb állt a szellemi réteghez, mint az önálló iparosoké: míg előbbieik gyermekei nagyobb eséllyel léptek elő szellemi foglalkozásúvá, addig utóbbiak leszármazottainak jelentős része deklasszálódott, vagyis munkás vagy paraszt lett.

A fizikai foglalkozásúak lánygyermekei körében jellemző volt a háztartási alkalmazottként történő elhelyezkedés, az altisztek gyermekei pedig jó eséllyel kerülhettek be a szellemi rétegbe. A nem mezőgazdasági munkásság több mint kétharmada származott más társadalmi rétegből: nagyrészt paraszt, mezőgazdasági munkás és önálló iparos szülők gyermekei voltak.²³¹ Az immobilitás a parasztságot jellemezte a legjobban.²³² Az iparban és szolgáltatásban dolgozó munkásság utánpótlását a kisiparosság, a parasztság és a mezőgazdasági munkásság adta.²³³

²²⁶ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században II. kötet.* p. 72.

²²⁷ Andorka: *Bevezetés a szociológiába.* p. 265.

²²⁸ Andorka: *A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon.* p. 57.

²²⁹ *ibid.* p. 59.

²³⁰ *ibid.* p. 60.

²³¹ *ibid.* p. 60.

²³² *ibid.* p. 63.

²³³ *ibid.* p. 249.

3. Filmtörténeti kontextus: a magyar film gyártástörténeti és műfaji jellemzői 1931 és 1944 között

3.1. Filmes intézményrendszer 1920 és 1944 között

Disszertációmban a háború előtti hangosfilmgyártás, vagyis a magyar filmtörténet 1931 és 1944 közé eső periódusát vizsgálom. Míg a filmes intézményrendszer szempontjából az 1920 és 1944 közötti időszak összefüggő korszakként vizsgálható, addig a konkrét filmek elemzésekor érdemes elkülöníteni az 1920 és 1930, valamint az 1931 és 1944 közé eső időszakot, mivel a hangosfilmgyártás 1931-es megindulása alapvetően új korszak kezdetét jelentette a magyar filmtörténetben: a hangosfilm megjelenése erős hatással volt a filmek formanyelvére, a filmforgalmazásra, valamint a kultúra és identitás filmen keresztül történő értelmezésére. A hangosfilmek elkészítése sokkal bonyolultabb és jelentősen drágább volt, mint a némafilmeké. Több felszerelés és nagyobb, jól képzett stáb szükségeltetett. A vetítőhelyeket új, a hangosfilmek lejátszására alkalmas, igen költséges technikai berendezéssel kellett ellátni.²³⁴

A korábbi kiemelkedő produktivitáshoz képest a húszas években jelentősen visszaesett a gyártott filmek száma, az évtized második felére pedig a hazai némafilmgyártás szinte teljesen leállt.²³⁵ Ahogy David S. Frey fogalmaz: „*A nagy gazdasági világválság előestéjén és a hangosfilm-éra kezdetén Magyarországon a hazai filmipar teljesen romba dőlt, és csupán kevés remény látszott a megmentésére. Magyarország egy elszegényedett, kicsi és gyenge, »nyelvi kihívásokkal küzdő« Közép-európai ország volt, melynek nyelvét hozzávetőlegesen 8,7 millió lakos beszélte. A hazai mozikban vetített filmek teljes egészében külföldi alkotások voltak, és a városi középosztályon kívül kevesen engedhették meg maguknak, hogy rendszeresen moziba járjanak. [...] A némafilm korszak végére a magyar filmkultúra gyakorlatilag tetszhalott állapotba került.*”²³⁶ A honi filmgyártás tehát gyakorlatilag megszűnt, a filmes szakemberek jelentős része külföldön dolgozott, igen nehéz helyzetben voltak a mozitulajdonosok és forgalmazók, a jegyeladások pedig már a hangosfilm megjelenését megelőzően meredeken csökkentek.²³⁷

²³⁴ Frey, David: *Jews, Nazis and the Cinema of Hungary. The Tragedy of Success, 1929-1944*. New York: Bloomsbury Publishing PLC, 2017. pp. 33-34.

²³⁵ 1914-ben 18, 1915-ben 26, 1916-ban 47, 1917-ben 75, 1918-ban 109, majd 1922-ben 4, 1923-ban 14, 1924-ben 7, 1925-ben 2, 1926-ban 3, 1927-ben 3, 1928-ban pedig csupán 1 film készült. Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 116., p. 224.

²³⁶ Frey: *Jews, Nazis and the Cinema of Hungary*. p. 33. [saját fordítás – L. G.]

²³⁷ *ibid.* pp. 38-39.

Záhonyi-Ábel Márk az 1920-at megelőző és az azt követően kialakuló filmgyártási struktúra közti fontos különbségként említi a filmek által közvetített tartalmak ellenőrzését. „Az első világháború kapcsán a hatalom egyik fontos tapasztalatává vált, hogy milyen jelentős hatása volt a propagandának, a nyilvánosságnak. Sokan gondolták úgy, hogy a háború elvesztésének, majd az azt követő forradalmaknak az volt az egyik fő oka, hogy a nyilvánosság különböző káros eszméknek engedett teret, és (sic!) közben nem védte eléggé a tekintélyt, illetve a hagyományos értékrendet. Az újonnan létrejövő autoriter politikai rendszer orvosolni kívánta ezt a problémát, és olyan intézkedéseket hozott, amelyek plurális, de tekintélyelvű nyilvánosságot eredményeztek, majd az 1938/1939-es lépések pedig »diktatórikusabb« kereteket teremtettek. A sokszínűség a versenyhelyzetből következett, azonban a hatalom rendészeti jogainál és gazdasági pozícióinál (pl.: a Hunnia Filmgyár egyeduralma a magyar filmgyártásban) fogva érvényesítette akaratát.”²³⁸

Az 1920-ban életbelépő szabályozások értelmében a különböző filmes alrendszerek (gyártás, forgalmazás, vetítés, cenzúra, érdekképviselés, szaksajtó) külön központi felügyelet alá kerültek, de ezek ellenőrzése nem egy kézben összpontosult (például a filmcenzúra és a mozik a belügyminiszterhez, a gyártás és forgalmazás a kultuszminiszterhez tartozott). Később, az 1935-ös filmtörvény (1935: XIV. tc.) révén az egységes filmpolitikai koncepció végrehajtása a belügyminiszter kezébe került, majd 1938 után a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumé (VKM) lett a vezető szerep. Záhonyi-Ábel Márk kiemeli, hogy az egyes minisztériumok irányító szerepének változásain keresztül végig lehet követni a *film mint kulturális jelenség* és a *film mint ipar* (gazdasági, rendészeti megközelítés) diskurzus változásait. A korszak egészét tekintve a belügyminisztérium dominanciája és érvelése érvényesült (vagyis a *mozgókép mint ipar* diskurzus).²³⁹

A trianoni döntés következtében a filmipar is nehéz helyzetbe került: a gazdaság rendkívül rossz állapota és az infláció mellett az országterület jelentős csökkenésének következtében Magyarország elvesztette moziparkja jelentős részét, és a hazai piacon ismét megjelentek azok az 1914 óta készült külföldi filmek, melyek a háborús évek alatt itthon nem kerültek bemutatásra. Mivel a magánszféra egyes szereplői ebben a helyzetben nem tudták biztosítani a filmgyártás állandóságát, szükségessé vált az állami beavatkozás növelése.²⁴⁰

²³⁸ Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. pp. 71-72.

²³⁹ *ibid.* pp. 72-73.

²⁴⁰ *ibid.* p. 78.

A húszas évek elején több olyan, a filmipart érintő rendeletet bocsátottak ki, „*amelyek a Horthy korszak filmpolitikai elképzeléseinek alapjait rögzítették (filmcenzúra, mozirevizió, Filmtanács).*”²⁴¹ Egy 1920-as rendelet értelmében a mozirevizió keretei között a belügyminiszter adta ki az új és vizsgálta felül a régi moziengedélyeket. A moziengedéllyel rendelkezők összetétele ennek értelmében jelentősen megváltozott: a korábbi (nagy részét zsidó származású) mozitulajdonosok helyett többek között hadiözvegyek, hadiárvák, hadirokkantak, egykori közszolgák és jogi személyek (például szervezetek) váltak mozitulajdonossá. A régi tulajdonosoknak kárpótlás nélkül kellett lemondaniuk vetítőhelyeikről. Komoly problémát jelentett, hogy az új tulajdonosok gyakorta híján voltak a vetítőhelyek üzemeltetéséhez szükséges tőkének és szaktudásnak. A kiadott rendeletek eleinte tiltották az engedélyek eladását, átruházását és bérbeadását vagy a korábbi tulajdonosok tőkéstársként való részvételét, 1923-tól azonban lehetővé vált a társulási szerződések megkötése.²⁴²

Az *Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB)* egy 1925-ös rendelet értelmében „[...] a saját működéséhez szükséges díjakon kívül a külföldi mozgóképek minden engedélyezett métere után 3000 korona pótdíjat szedett be, s ezekből létesült a Filmipari Alap. (Az idők során állandóan változott a méterdíj összege, de a korszak végéig folyamatosan létezett a külföldi filmek esetében.) Ezen kívül az összes engedélykérő köteles volt (amennyiben évente legalább 30 ezer külföldön gyártott méterrel kereskedett) minden 30 forgalomba hozott mozgóképe után egy darab átlagos hosszúságú mozgóképet belföldön legyártani. [...] A finanszírozási rendszer arra épült, hogy aki nem fizette be a pótdíjakat, az nem kapott engedélyeket az OMB-tól.”²⁴³ 1928-tól már 20 mozgóképforgalmazása esetén volt köteles az engedélykérő egy magyar mozgóképforgalmazásra, de ez kiváltható volt az alapidíjon felül további pótdíjak befizetésével, az elkészült és alkalmasnak talált magyar filmekre pedig a Filmipari Alap 8 ezer pengő támogatást adott.²⁴⁴ 1929-től a magyar filmek gyártási kötelezettségét felváltotta a *behozatali jegyek* indirekt gyártási struktúrája: „Az a gyártó, aki belföldön minimum 60 ezer pengő befektetéssel egy legalább 1500 méter hosszú, a Filmipari Alap által magyar filmként elfogadott mozgóképet gyártott, a Filmipari Alaptól 20 db behozatali jegyet kapott, amiket a gyártó saját használatra megtarthatott vagy tetszőleges áron értékesíthetett. Ugyanis ettől fogva az OMB csak akkor adta ki az egyes külföldi játékfilmek engedélykérő iratát, ha a kérelmező benyújtott mellé egy behozatali jegyet. Az elgondolás alapja az volt, hogy egyrészt a behozatali

²⁴¹ ibid. p. 71.

²⁴² ibid. pp. 94-95.

²⁴³ ibid. pp. 80-81.

²⁴⁴ ibid. p. 81.

jegyek magyar filmek gyártására ösztönzik a befektetőket, másrészt a behozatali jegyek számának módosításával szabályozni lehet a magyarországi játékfilmpiac összetételét [...]”.²⁴⁵

A húszas évek végén a gazdasági válság okozta visszaesés, valamint a hangosfilmtechnika terjedése bizonytalan helyzetet teremtett a filmgyártás területén, ezért 1930-tól a behozatali jegyek szabályozása is szigorodott: ettől kezdve közvetlenül a Filmipari Alap kereskedett velük.²⁴⁶ 1935-től a behozatali jegyek mellett létrejött egy párhuzamos filmtámogatási rendszer Kozma Miklós filmpolitikai koncepciójának részeként: a cenzúrajegyrendszer. Ettől kezdve cenzúrajegy bemutatása volt szükséges az 1200 méternél hosszabb játékfilmek bevizsgálásához. Az kaphatott cenzúrajegyet, aki a cenzúra által jóváhagyott magyar nyelvű játékfilmet készített. (1936-tól bevezették a *nagy* cenzúrajegy mellett az 1200 méternél rövidebb, külföldi játékfilmekre, ismeretterjesztő és oktatófilmekre a *kis* cenzúrajegyeket.) 1937-től már a Magyarországon, magyar nyelven gyártott, 1200 méternél rövidebb játékfilmek esetében is cenzúrajegyre volt szükség.²⁴⁷

1935-től a mozik műsoruk 10, majd 15%-ában, 1936 és 1940 között 20%-ában, 1940-ben 25%-ában, 1941-től pedig a műsoridő egyharmadában kötelesek voltak 1200 méternél hosszabb magyar nyelvű alkotásokat vetíteni (ezek fele részben lehettek idegen nyelvű, de szinkronizált filmek is, 1941-től azonban már teljes egészében Magyarországon, magyar nyelven készült alkotásnak kellett lenniük). Ezzel a szabályozással kívánták növelni a vidéki mozik látogatottságát.²⁴⁸

Az évtized végére gyártási válság bontakozott ki a magánszféra szerepvállalásának csökkenése miatt, ezért az állam növelte a filmgyártás támogatását, többek között a Filmipari Alap bevételein keresztül. Egyrészt kötelezték a mozitulajdonosokat az eladott jegyek után befolyt összeg 4%-ának befizetésére a „Horthy Miklós Nemzeti Repülő Alaphoz”, melynek 30%-át a Filmipari Alap kapta meg.²⁴⁹ Emellett 1939 nyarától lehetőség volt a külföldről behozott játékfilmek cenzúrajegyét 2000 pengő befizetésével megváltani, melyet „*részben [...] a kulturális vagy művészi szempontból jelentős és nagy költséggel gyártott játékfilmek jutalmazására [...]*” fordítottak.²⁵⁰ 1940-től a cenzúrajegyrendszert teljes egészében felváltotta a készpénzfizetési rendszer. „*Az új szisztéma értelmében az OMB a játékfilmek után befizetett*

²⁴⁵ ibid. p. 81.

²⁴⁶ ibid. p. 81.

²⁴⁷ ibid. pp. 82-83.

²⁴⁸ ibid. pp. 96-98.

²⁴⁹ ibid. p. 84.

²⁵⁰ ibid. p. 84.

összegek (2000 pengő filmenként) 90%-át a magyar játékfilmek támogatására, 10%-át pedig a magyar játékfilmek jutalmazására fordította, a kis cenzúrajegyek helyett befizetett összegek (15 pengő 25 méterenként) pedig teljes egészében a rövidfilmek támogatását célozták.” Ebből az összegből jutalmazták a kulturális vagy művészi szempontból jelentős és nagy költségvetéssel készült filmeket (például *Zárt tárgyalás*; *A beszélő köntös* [Radványi Géza, 1941]; *Néma kolostor* [Rodriguez Endre, 1941]; *Emberek a havason*; *A harmincadik*).²⁵¹

A támogatási rendszer sajátosságait Záhonyi-Ábel Márk a következőképpen összegzi: „A Filmipari Alap kezelésében lévő behozatali jegyek 1929-ben közvetett ösztönzőként, majd 1930 és 1944 között már direkt eszközként jelentek meg a magyar filmgyártás erősítése céljából. Ezzel párhuzamosan alakult ki 1935 és 1940 között egy másik, indirekt struktúra, az OMB kezelésében lévő cenzúrajegyek rendszere, ami 1940 és 1944 között már szintén a direkt támogatás irányába módosult.”²⁵²

1920 és 1944 között Magyarországon két filmstúdió, a Hunnia Filmgyár Rt. és a Magyar Filmiroda Rt. (MFI) működött. Az 1929. január 1-től üzemelő Hunnia Filmgyár Rt.-t a húszas évek közepére tönkrement Corvin Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. zuglói gyártelepén, a Corvin berendezéseinek megvásárlásával hozta létre a Filmipari Alap (melynek vezérigazgatója a második világháború végéig Bingert János volt). A stúdiót 1930-31-ben a német Tobis-Klang hangrendszerrel tették hangosfilmek gyártására alkalmassá. Ennek köszönhetően 1931-ben megkezdődött, majd 1933-tól rendszeressé vált a hangosfilmek gyártása. Az MFI-t 1923-ban alapította a Magyar Távirati Iroda, célja a film- és fényképhírszolgálat ellátása volt. Az MFI Pulvály Károly hangfelvevőgép-szabadalmával készítette későbbi hangosfilmjeit. Noha eleinte a Hunnia kifejezetten játékfilmek, az MFI pedig híradók, dokumentum-, oktató- és propagandafilmek gyártására specializálódott, az 1930-as évek közepére olyan mértékben nőtt az évente gyártott játékfilmek száma, hogy az MFI is bekapcsolódott a játékfilmgyártásba: 1935-ben Kozma Miklós belügyminiszter lehetővé tette az MFI számára évi 7 játékfilm elkészítését (melyet rendszeresen túlléptek), ezzel megszüntetve a Hunnia monopolhelyzetét.²⁵³

Egy átlagos magyar játékfilm gyártási költsége a harmincas években 100-120 ezer, a második világháború éveiben pedig 250-300 ezer pengő volt.²⁵⁴ „A kis piac komoly sikerei sem jelentenek olyan finánciális húzóerőt, amely fedezhetné a kísérletezést. A gyártók ezért nemcsak

²⁵¹ ibid. pp. 84-85.

²⁵² ibid. p. 85.

²⁵³ ibid. pp. 85-86.

²⁵⁴ ibid. p. 87.

*a művészi kísérletezésről mondanak le, a szakmai kísérletezéstől is óvakodnak.*²⁵⁵ A korszakban meglehetősen sok cég foglalkozott filmgyártással: Nemeskürty István 92 céget sorol fel 1931 és 1944 között (ebből az összes magyar játékfilm kb. 10%-át egyfilmes gyártócégek készítették, és 26 cég készített ötnél több alkotást).²⁵⁶ A játékfilmek finanszírozására alakult ki a harmincas években az úgynevezett *konstrukciós rendszer*: „[...] mivel a gyártók egyedül nem rendelkeztek az általuk készíteni kívánt alkotások előállításához szükséges tőkével, ezért az összeget egy bonyolult hitelezési konstrukció formájában szerezték meg.”²⁵⁷ Az önrészen kívül ez az összeg mozik (kizárólagos bemutatási jogokért cserébe), filmlaboratóriumok (kópiák megrendeléséért) és magánbefektetők, például bankok által nyújtott hitelekkel állt össze, valamint a Hunnia és az MFI gyártási hitelezés címen rendelkezésre bocsátott műtermei segítségével.²⁵⁸

1938-39-ben a zsidótörvények okozta bizonytalan légkör és a magánbefektetők szerepvállalásának csökkenése miatt rövid időre gyártási válság alakult ki, de 1938 és 1941 között a területi visszacsatolások következtében nőtt a felvevőpiac, emellett pedig a háború folytán átalakult a nemzetközi filmkereskedelem (csökkent a hazai alkotások konkurenciája, új piacok jelentek meg [Balkán, Skandinávia]), melyek növekvő tendenciát eredményeztek a hazai filmgyártásban. 1940-től egységesítésre került a magyar filmek külföldi kereskedelme.²⁵⁹ A konjunktúra azonban nem tartott ki a háború végéig. „1942 után jelentősen átalakultak a filmgyártás gazdasági feltételei. Miközben a gyártási költségek négyszeresükre emelkedtek, a felvevőpiac nem tudta ezt ellensúlyozni a bevételi oldalon: a mozipark elemszáma nem növekedett eléggé, a mozik utolsó előadásait megszüntették, a hatóságilag rögzített helyárak pedig csak másfélszeresére drágultak.”²⁶⁰

A szakma összetételét nagyban befolyásolta a Színház és Filmművészeti Kamara felállítása, ezért 1939-et a szakirodalom gyakran belső korszakhatárként tartja számon. A Kamara az első zsidótörvény rendelkezéseinek szellemében kezdte meg működését 1939. január 1-én Kiss Ferenc színész elnöklésével. A Kamara célja a zsidónak minősített személyek magyar filmiparból történő kizárása volt. „A színészek, rendezők, ügyvezetők, ügykezelők és a művészi segédszemélyzet tagjai közül csak az tevékenykedhetett a színházi, ill. mozgóképes területen, aki tagja volt a kamarának, viszont az intézmény személyi állományának legfeljebb 20%-át

²⁵⁵ Balogh–Király: „Csak egy nap a világ...” p. 63.

²⁵⁶ Nemeskürty: *A meseautó utasai*. pp. 322-339.

²⁵⁷ Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. p. 87.

²⁵⁸ *ibid.* p. 87.

²⁵⁹ *ibid.* pp. 88-89.

²⁶⁰ *ibid.* p. 91.

*alkothatták a felekezeti alapon zsidónak minősített személyek.*²⁶¹ (Ekkor még csak a gyártásban és forgalmazásban dolgozókra vonatkozott a rendelkezés, a mozisokra nem.) Az 1939. május 5-én életbe lépett második zsidótörvény 6%-ra csökkentette és faji alapon határozta meg a zsidó személyek filmiparon belüli számarányát és a mozikra is kiterjesztette az intézkedés hatáskörét.²⁶² 1940-ben kártalanítás nélkül megszüntették a mozisok társulási szerződéseit, ezzel kiszorítva a filmgyártásból a zsidó tőkét.²⁶³ 1944. március 29-től, a német megszállást követően zsidónak minősített szakmabeli egyáltalán nem lehetett kamarai tag, vagyis nem dolgozhatott a filmgyártásban.²⁶⁴

3.2. Cenzúrendszer 1920 és 1944 között

3.2.1. Előcenzúra

A Horthy-korszak filmcenzúrája két részből, elő- és utócenzúrából állt. Előbbi a gyártási folyamat során nyilvánult meg, utóbbi a forgalmazás és bemutatás előtt álló művek vizsgálatát jelentette, mely feladat az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB) hatáskörébe tartozott. Noha előcenzúra (például a forgatókönyv, rendezés, szereplőválasztás ellenőrzése) formálisan csak 1939-től, az Országos Nemzeti Filmbizottság (ONFB) megalakulásától kezdve működött, azonban informális eszközök segítségével már '39-et megelőzően is volt rá lehetőség (hitelek megítélése, műtermi beosztás stb.).²⁶⁵ 1939-től magyar nyelvű film gyártása esetén a gyártani kívánt mű forgatókönyvét, költségvetését és szereposztását az ONFB-vel kellett engedélyeztetni. A film gyártását csak az engedély birtokában lehetett megkezdeni, a gyártást követően pedig az OMB kizárólag azt a filmet vizsgálta be, melyet korábban az ONFB elfogadott. A jóváhagyás négy lépcsőből állt: vázlat, majd forgatókönyv elbírálása, gyártási tanúsítvány kiadása, végül pedig az elkészült film jóváhagyása. A filmet ezt követően lehetett benyújtani az utócenzúra (OMB) elé.²⁶⁶ *„A felvázolt struktúrával kapcsolatban több dolog is megfogalmazható. A gyártandó magyar mozgóképekkel szemben kezdetektől fogva elvárásként jelentek meg a gazdasági szempontok, és 1939 után emellett a kulturális vonatkozások is egyre hangsúlyosabbá váltak a korábbiakhoz képest. Ugyanakkor a helyzetet több dolog is árnyalja. Az 1939-es rendelet az ONFB vizsgálati szempontjai közé »egyfelől művészi és minőségi«, »másfelől a nemzeti kultúra« szempontját sorolta. Eme megfogalmazás alapján mindhárom*

²⁶¹ ibid. pp. 100-101.

²⁶² ibid. pp. 100-101.

²⁶³ ibid. p. 77.

²⁶⁴ ibid. pp. 100-101.

²⁶⁵ ibid. p. 106.

²⁶⁶ ibid. pp. 108-110.

kulturális vonatkozás jelentős, mindhárom hivatkozási pontként szerepelhet, azonban a közöttük lévő kapcsolat nem kerül részletes levezetésre. [...] egy bizonyos korabeli beszédmódban a művészi megvalósítás minőségi kivitelezést jelentett. További megfigyelés, hogy a második világháború előre haladtával egyre erősebb és direkter ideológiai keret jelent meg, ami felveti azt a kérdést, hogy a művészi szempontok mennyire voltak érvényesíthetőek az ideológiai elvárások között.”²⁶⁷

3.2.2. Utócenúrá

Záhonyi-Ábel Márk az utócenúrával kapcsolatban kiemeli, hogy az elsősorban negatív filmcenúra volt, vagyis ahelyett, hogy a követendő elvárásokat fogalmazta volna meg, „szankciókkal sújtotta azt, ami az elképzeléseivel szembehelyezkedett [...]”²⁶⁸ A nyilvánosság számára csak igen korlátozott mértékben volt hozzáférhető a döntéshozatal folyamata és működés módja. Ennek ellensúlyozásaként jelent meg 1930-ban a *Döntvénytár (1920-1929)* névre keresztelt gyűjtemény, mely az 1920 és 1929 között betiltott mozgóképek határozataiból közöl példákat, a betiltások konkrét, részletes indoklásával. Ez egyrészt „elvi útmutatóul szolgált a határozathozatalban a cenzorok számára”²⁶⁹, másrészt a filmkészítők számára is fontos irányelveket tett hozzáférhetővé.

Az utócenúrá ellátó szerv, az OMB működését 1918-20-ban, majd 1924-25-ben szabályozták. Utóbbi, vagyis a másodgenerációs szabályozás egészen 1944-ig, a német megszállásig fennállt.²⁷⁰ „Az OMB jogkörének elsőgenerációs definiálása összhangban volt a korabeli háborús viszonyokkal. Egyrészt említhető, hogy a vizsgálati szempontok között kiemelt szerepet kapott az állambiztonság és a honvédelem érdekeinek védelme, másrészt a filmkereskedelem korlátai miatt a bizottság feladata akkor elsősorban a vetítések megítélése (engedélyezése) volt. Az évtized közepére viszont a filmexport és –import működése helyreállt, és immár ez is hatósági ellenőrzés alá került. [...] Annak háttérében, hogy a vizsgálati szempontok formálisan kibővültek a vallás és a nemzeti állam eszméjének védelmével, az állt, hogy a keresztény-nemzeti diskurzus pozícióját kívánták tovább erősíteni.”²⁷¹

Záhonyi-Ábel Márk az utócenúra legfontosabb tematikai irányelvei között említi a tekintélyelvűséget (államhatalom; igazságszolgáltatás; haderő; orvosok/tudósok ábrázolása), a

²⁶⁷ ibid. p. 110-111.

²⁶⁸ ibid. p. 339.

²⁶⁹ ibid. p. 232.

²⁷⁰ ibid. pp. 112-113. Az 1944 nyarától életbe lépő harmadgenerációs szabályozásokat ehelyütt azért nem tárgyalom, mert az általam vizsgált filmeket az már nem érintette.

²⁷¹ ibid. pp. 129-130.

magyar kultúra reprezentációját, a vallás, valamint a forradalmi tematika bemutatását, illetve a szexualitás témáját. Az elsőgenerációs szabályozás irányelvként határozta meg „a hatályos törvények és rendeletek tiszteletben tartását, az állambiztonság és a honvédelem érdekeinek figyelembe vételét, valamint a közrend, a közérkölciség, a jóízlés számon kérését jelölte ki, továbbá megteremtette az alaki okokból történő elutasítás kereteit is (cím, illetve magyarázó szövegek hiánya [...]).” Az 1924-25-től életbe lépő másodgenerációs szabályozás ezen felül kiemelte a nemzeti állam eszméje és a vallási érzület védelmét, tiltotta a hatóságok tekintélyének gyengítését és tilalom alá esett a magyar állam más állammal való viszonyának megsértése.²⁷²

3.3. Az 1931 és 1944 között készült filmek műfaji sajátosságai

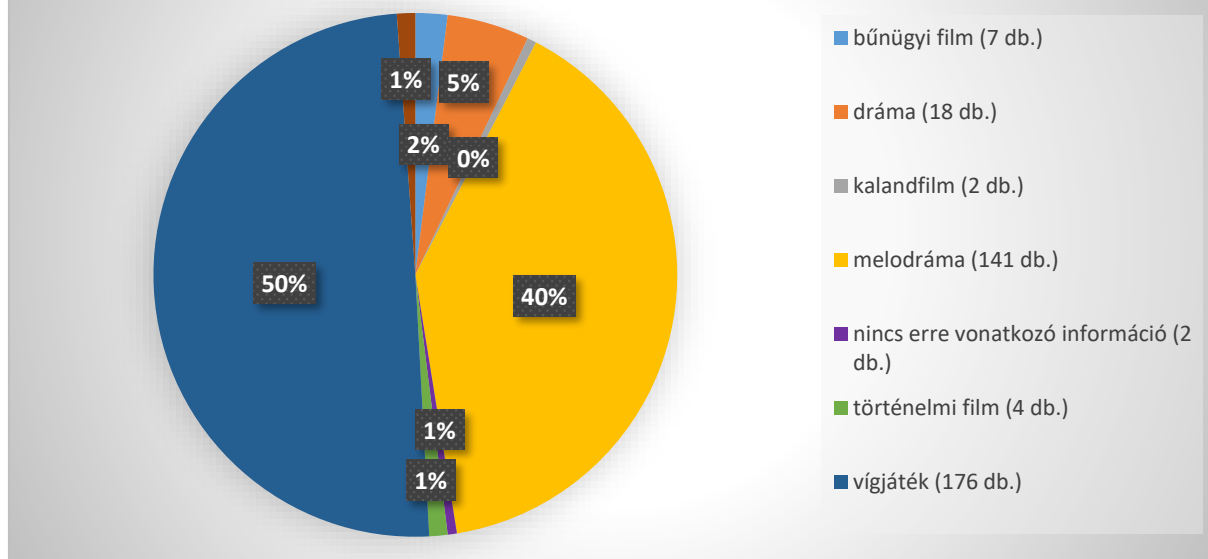
1931 és 1944 között zömében szórakoztató célú műfaji filmek készültek. Kifejezetten szerzői filmes attitűd csupán két rendezőre, Fejős Pálra és Szóts Istvánra volt jellemző (kettőjük nevéhez összesen három film kapcsolódik: az 1932-ben Fejős rendezésében készült *Itél a Balaton* és *Tavaszi zápor*, valamint Szóts *Emberek a havasonja*). A korszakban készült 354 nagyjátékfilm műfaji megoszlása a következő: 176 vígjáték, 141 melodráma,²⁷³ 18 dráma, 7 bűnügyi film,²⁷⁴ 4 történelmi film, 4 szkeccsfilm, 2 kalandfilm, 2 film esetében pedig nem lehet megállapítani a film pontos műfaját, mivel a film elveszett (Székely István: *Iza néni*, 1933; György István: *A bor*, 1933).

²⁷² *ibid.* p. 224.

²⁷³ A korszak melodramáira elsősorban a szerelmi tematika túlsúlya jellemző, az anyamelodramák (például *Tavaszi zápor*) és a gyerekmelodramák (például *Tomi, a megfagyott gyermek* [Balogh Béla, 1936]) ritkábbak. Ezekben a filmekben igen gyakori a bűntematika (még ha csak szőrmentén vagy kidolgozatlanul jelenik is meg, mint a *Bűnös vagyok* [Hamza D. Ákos, 1941], a *Jelmezbál* [Rodriguez Endre, 1942] vagy a *Zárt tárgyalás* esetében), valamint a féltékenység igen gyakori tematizálása (*Halálos tavasz* [Kalmár László, 1939], *Egy szív megáll* [Kalmár László, 1942], *Évforduló* [Gaál Béla, 1936]). Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról”. *Metropolis* 17 (2013) no. 4. pp. 24-26. A korszak melodramáiról bővebben lásd: Benke Attila: Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939-45 közötti magyar családi melodramákban. *Metropolis* 15 (2013) no. 2. pp. 28-49.; Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. pp. 8-32.

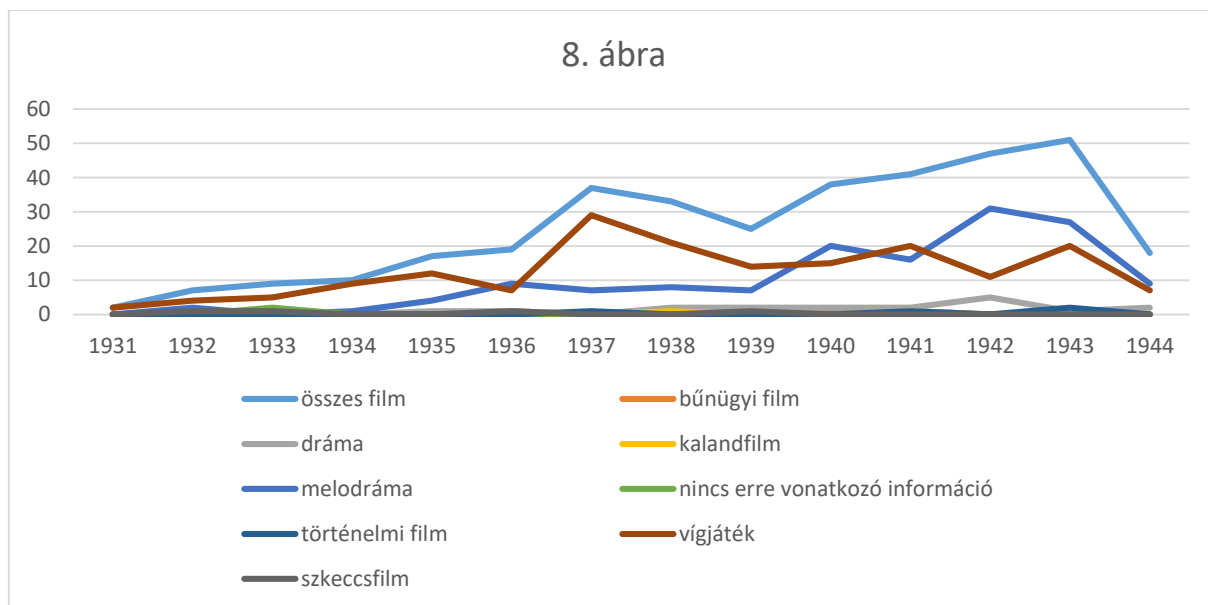
²⁷⁴ A korszakban igen ritka a bűnügyi tematikát hangsúlyosan a történet középpontjába állító film (például *Kísértetek vonata* [Lázár Lajos, 1933], *5 óra 40* [Tóth Endre, 1939], *Machita* [Rodriguez Endre, 1943]), bűnügyi elemek azonban gyakran megjelennek vígjátéki és melodramai keretek között. A korszak bűntematikáiról bővebben lásd: Lakatos Gabriella: A magyar félbűnfilm. Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között. *Metropolis* 15 (2013) no. 2. pp. 50-66.

7. ábra



A korszak műfaji térképét tehát egyértelműen a vígjáték és a melodráma műfaja dominálta: az elkészült filmek 90%-a ezen két műfaj valamelyikébe tartozott. Míg a harmincas évek első felében a vígjáték volt a leggyakoribb műfaj (1931 és 1939 között 159-ből 103 film), a negyvenes évek első felében már arányaiban jóval több melodráma készült (103 film), mint vígjáték (73 film). Míg a kevés számú bűnügyi film a korszak egészében nagyjából eloszlik, drámák jellemzően 1938 és 1944 között készültek (18-ből 16 film) (7-8. ábra).

8. ábra



1931 és 1944 között összesen 62 rendező készített nagyjátékfilmet. A korszak legtermékenyebb rendezői Ráthonyi Ákos, Martonffy Emil és Székely István voltak – ők 23 filmet rendeztek. 21 filmet rendezett Bánky Viktor és Gaál Béla, 17-et pedig Kalmár László és Vaszary János,

azonban az alkotók jelentős része csupán egy-két filmet készített (heten, köztük Apáthi Imre, Fejős Pál vagy Heinz Hille kettőt, tizenkilencen pedig egyet, például Szóts István vagy Bárdos Artúr). Csupán két női rendező volt a korszakban, akik szintén az egyfilmes alkotók táborát gyarapították (Balázs Mária és Tüdős Klára).

A korszak első három évét, vagyis az 1931 és 1933 közé eső periódust a szakirodalom „*az útkeresés időszaka*”-ként jellemzi.²⁷⁵ „*Ahhoz, hogy Magyarország életképes hangosfilmgyártó nemzetté váljon, a filmiparnak külföldi piacra és befektetésre volt szüksége. Kevés volt az esélye, hogy ennek híján a hazai befektetők kockára tennék a pénzüket egy olyan >>kipróbálatlan áru<< miatt, mint a magyar hangosfilm. Vagyis protekcionizmus helyett Magyarország a nyitott határok irányelvét és gyakorlatát alkalmazta: a nyelvi sokféleséget [...]* A filmipar vezetői támogatták a különféle társulásokat, beleértve a több nyelven készült filmeket, melyek nagyobb (angol, német, francia) felvevőpiaccal rendelkeztek.”²⁷⁶ Bár 1931 áprilisától a Hunnia Filmgyár már alkalmas volt hangosfilmek gyártására, „*1931 és 1933 között még akadozott a magyar hangosfilmek készítése, nem volt elég vállalkozó, aki magyar filmek gyártásával akarta kockáztatni a pénzét. Ezen időszak alatt számos külföldi cég dolgoztatott a Hunniában, ami jó lehetőséget nyújtott a magyar technikai stábnak, hogy kitanulja a hangosfilmek készítésének csínját-bínját. Az ekkor készült művek több mint fele többverziós film volt, vagyis egy időben forgattak le egy magyar és egy német vagy egy magyar és egy francia változatot, [...]*”²⁷⁷ Német-magyar többverziós filmként készült többek között a *Hyppolit, a lakáj* és *A vén gazember*, francia és magyar változatban pedig a *Repülő arany* (Székely István, 1932) és a *Tavaszi zápor*.

A korai éveket a műfaji sokszínűség jellemezte: egyaránt készültek vígjátékok (*Hyppolit, a lakáj*, Székely István: *Piri mindent tud*, 1932), melodramák (*Tavaszi zápor*, *Ítélt a Balaton*) és bűnügyi filmek (*Repülő arany*, *Kísértetek vonata*). Ezt követően azonban – vélhetően a komikus történetek sikere, valamint a melodramák és a bűnügyi filmek sikertelensége miatt – a vígjáték vált a harmincas évek vezérműfajává. Noha bizonyos sémák, történettípusok és tematikák rendre visszaköszönnék a korszak filmjeiben, eltérő trendek is megfigyelhetők.²⁷⁸ A

²⁷⁵ Lásd például: Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. p. 8.

²⁷⁶ Frey: *Jews, Nazis and the Cinema of Hungary*. p. 47. [saját fordítás – L. G.] Az amerikai cégekkel végül nem sikerült megállapodni. Ennek részleteiről lásd: *ibid.* p. 49.

²⁷⁷ Vajdovich: Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben. p. 8.

²⁷⁸ A korszak vígjátékainak jelentős részében a romantikus történeteszményelv, gyakori a társadalmi különbségekből fakadó szerelmi konfliktus, a házasság általi mobilizálódás, valamint a szerepjátékra és megtévesztésre (álidentitásra) épülő cselekményszövevény.

vígjáték műfaján belül több humortípus is megjelenik: *A kék bálványban* (Lázár Lajos, 1931) a romantikus történetesnél mellett a kabaréjellegű humor, a vizuális gegek, a jellemkomikum és a burleszk-esztétika is felfedezhető. *A Piri mindent tudot* az önreflexív humor jellemzi, az *Egy éj Velencében* (Cziffra Géza, 1933) operett-elemeket tartalmaz, a *Vica, a vadevezős* (Gaál Béla, 1933) pedig kerettörténetével direkt módon épít a kabaré hagyományra.²⁷⁹

A korszak vígjátékai között meghatározó trendként jelenik meg a szakirodalomban *meseautó-vígjátékként* vagy *meseautó-sémaként* emlegetett történettípus. Gaál Béla hatalmas sikert arató filmje után azokat a romantikus vígjátékokat nevezik *meseautó-vígjátéknak*, melyek a fővárosban, polgári környezetben játszódó történeteket mutatnak be, hőseit társadalmi szakadék és/vagy anyagi különbség választja el egymástól, és a történet fontos részét képezi a szerepjáték motívuma.²⁸⁰ (A *meseautó-vígjátékre* részletesebben a *Meseautó* elemzésekor fogok kitérni az 5. fejezetben). Ezen kritériumoknak megfelel többek között a *Címzett ismeretlen* (Gaál Béla, 1935), a *Pesti mese* (Gaál Béla, 1937) vagy a *Lovagias ügy*. A korszak romantikus vígjátékainak másik gyakori altípusa volt a screwball comedy: a nemek harca tematikára és a szerelmesek közti kezdeti ellenszenvre épülő romkom-séma, melyhez olyan filmeket sorolhatunk, mint az *Elnökkisasszony*, az *Édes ellenfél* (Martonffy Emil, 1941), a *Makrancos hölgy* (Martonffy Emil, 1943), vagy a *Sok hűhó Emmiért* (Szlatinay Sándor, 1940) (a screwball comedy műfaját ugyancsak az 5. fejezetben fogom részletesebben tárgyalni).

A korszak vígjátékaiban (főként a harmincas években) a romantikus és a komikus történetesnél rendszerint megoszlik a fő- és mellékszereplők között: míg a főszereplőkhöz kapcsolódik a romantikus konfliktus, a komikus karakterek jellemzően mellékszerepben jelennek meg (például Kabos Gyula és Gombaszögi Ella a *Meseautóban*). Ennek a felépítésnek az előzményei az operetthagyományra vezethetők vissza. „Az operettek történetvezetése általában két történeteszállra épül: a hősszerelmes pár mellett e darabokban mindig található egy komikus pár is, akik szintén szerelmesek egymásba, de darabbeli jelenlétük elsősorban humorforrásként szolgál. Míg a főszereplők története a szerelem lírai és drámai oldalát jeleníti meg, addig a komikuspárnál ez némileg háttérbe szorul a figurák és a jellemükből fakadó sajátos szituációk humora mögött. A két történeteszáll váltakozva jelenik meg a történetben, nem véletlenül jegyzik meg a filmtörténészek is a kor filmvígjátékaival kapcsolatban, hogy a komikus jelenetek nem mindig szervülnek eléggé a történettel, időnként olyan benyomást keltenek, mintha a film során

²⁷⁹ ibid. pp. 9-10.

²⁸⁰ ibid. pp. 11-12.

beiktatnának néhány kabaréjelenetet. Ez fakadhat a kor filmjének másik forrásából is, a kabarék hatásából.”²⁸¹

A vizsgált vígjátékok tehát jellemkomikumra, illetve verbális humorra épülnek. Mindkettő jobbra a mellékkarakterekhez kapcsolódik: jellemkomikumra épül Makáts úr karaktere (Gózon Gyula) a *Hyppolit, a lakájban* vagy Blazsek Mátyás fényképész karaktere (Szőke Szakáll) a *Barátságos arcot kérekben*.²⁸² A verbális humor „ritkán társul a főszereplőkhöz, ezeket a vicces beszólásokat a mellékszereplők vagy sokszor a történetben komoly szerepet nem betöltő epizódfigurák szájába adják. Itt érhető tetten legerősebben a magyar filmekben a kabaréahagyomány: a komikus mellékszereplők alakításai szinte rövid kabaréjelenetekként működnek, és sokszor nem is igazán kapcsolódnak a központi történetshöz. [...] Amíg azonban a magyar filmben az ilyen jellemkomikum és verbális humor az uralkodó, addig a történetvezetésben rejlő humorlehetőségeket nem használják ki, így a magyar filmvígjáték erősen színházaszerű marad.”²⁸³

A zsidótörvények filmiparban történő érvényesítése alapvetően átrajzolta a vígjátékok képét, mivel olyan színészek kényszerültek elhagyni a pályát, akik a harmincas évek alkotásainak meghatározó szereplői voltak (például Kabos Gyula, Gombaszögi Ella, Ráday Imre, Gózon Gyula). Ugyancsak fontos változás, hogy 1938-tól megjelennek a vígjátékokban a mániákus karakterek, illetve egyre gyakoribb, hogy maga a szerelmespár szolgáltatja a humorforrást is, vagyis a korábban kettéváló romantikus és komikus cselekményszál ugyanazon figurákban összpontosul (például *A hölgy egy kisé bogaras; Férfjet keresek* [Martonffy Emil, 1940]).²⁸⁴ A mániákus karakterekről Szalay-nál a következőt olvashatjuk: „*A magyar filmvígjáték kabosi korszakában kevés vígjátéki mániákust találunk. A középpontban a kisember áll, a kabosi ügyefogyottsággal, és a szerelmesek, akiket nem rögeszme, hanem a külső körülmények kényszerítenek a boldogtalanságba. E korszak rögeszméi egyszerű tévedések s nem emberi fogyatékoságok. Igazán nagy mániákus vagy komikus hibában szenvedő jellem nincs, vagy alig van ezekben a vígjátékokban. Az emberek nem mindig jók, de nem is igazán rosszak. Megszelídített szalonvígjátékba, szelíd, úri szalonba való mániákusok. A mániás figurák eleinte csak kabarészerű párbeszédekben, rövid betéjelenetekben sejlenek föl. Ezek a mechanisztikus jellemvonások azonban nem meritik ki a rögeszme fogalmát. A mánia, a rögeszme helyes elvből*

²⁸¹ Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben*. pp. 13-14.

²⁸² *ibid.* pp. 14-15.

²⁸³ *ibid.* p. 15.

²⁸⁴ *ibid.* pp. 15-16.

*bontakozik ki. A klasszikus vígjátéki mánia azonban átvált saját ellentétébe, s önmagára nézve is veszélyessé válik.*²⁸⁵

1942-44 között, noha csak kis számban, de megjelenik egy addig ismeretlen vígjátéktípus: a bohózat (Martonffy Emil: *Egy bolond százat csinál*, 1942; Hamua D. Ákos: *Egy szoknya, egy nadrág*, 1943; Balogh István: *Afrikai vőlegény*, 1944). „Az igazi bohózatok létrehoznak egy tévedésre, félreértésre épülő helyzetet, és azt újabb variációkkal megcsavarva egyre bonyolultabbá teszik. Az egyre nagyobb számú félreértés egyre nagyobb káoszt szül, így a film végére már a főszereplőkön kívül számos mellékszereplőt is érint, időnként a burleszkkal határos őrült jeleneteket teremtve.”²⁸⁶

²⁸⁵ Szalay: *A geg nyomában*. p. 278.

²⁸⁶ Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben*. p. 19.

4. Sikernarratívák az 1931 és 1944 között készült vígjátékokban

4.1. A siker vizsgálata

Mivel dolgozatom azt a kérdést vizsgálja, hogy az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékok hogyan ábrázolják a társadalmi és anyagi siker elérésének lehetőségeit, ezen a ponton relevánsnak tartom röviden kitérni a hálózatelméletre, ezen belül is Mark Granovetter tanulmányára a kapcsolathálózatokról és az erős és gyenge kötések erejéről, valamint Barabási Albert-László *A képlet. A siker egyetemes törvényei* című könyvére, melyben a siker törvényszerűségeit és a hálózatoknak a siker elérésében betöltött szerepét vizsgálja.²⁸⁷ Ezek után két olyan szakirodalmi munkát ismertetek, amelyek a kelet-európai társadalmak, ezen belül is Magyarország kapcsolatérzékenységét vizsgálják.

Angelusz Róbert és Tardos Róbert *Társadalmak rejtett hálózata* című könyvében a szociometriát úgy definiálják, mint „amelyet a szociálpszichológiai kutatások folyamán közösségek, kiscsoportok rejtett kapcsolatrendszerének feltárására dolgoztak ki.” A hálózatelmélet a szociometriai hagyományokra építve, nagyobb léptékben igyekeznek leírni a társadalmat átszövő hálózatrendszereket.²⁸⁸ A kapcsolathálózatokkal foglalkozik Mark Granovetter *A gyenge kötések ereje. A hálózatelmélet felülvizsgálata* című tanulmánya.²⁸⁹ A szerző erős kötésnek nevezi az emberek közt lévő rokoni, illetve baráti kapcsolatokat, gyenge kötésnek pedig a futó ismeretségeket és kevésbé mély ismerősi kapcsolatokat. Ezek működéséről a következőket írja: „Az elgondolás azt állítja, hogy kevésbé valószínű az ismerőseink (a >>gyenge kötések<<) társadalmi összefonódása, mint a közeli barátainké (>>erős kötések<<). Így az emberek csoportja akárhány egyénből és azok ismerőseiből áll is, egy alacsony sűrűségű hálózatot fog alkotni (olyat, amelyben a lehetséges kapcsolatok közül sok hiányzik), bár az ugyanezen egyénből és közeli barátaiából álló csoport szorosan kötött lesz (a lehetséges kapcsolatok többsége jelen van).

Az ezen érvelés által sugallt általános társadalmi struktúra képét egy bizonyos önkényesen kiválasztott egyén – nevezzük őt >>Ego<<-nak – helyzetének átgondolása révén vizsgálhatjuk meg. Az Egonak lesznek közvetlen barátai, akiknek többsége kapcsolatban van egymással – ez

²⁸⁷ A hálózatelmélet további vizsgálatához lásd: Barabási Albert-László: *Behálózva. A hálózatok új tudománya*. Budapest: Helikon Kiadó, 2003; Angelusz Róbert–Tardos Róbert: *Hálózatok, stílusok, struktúrák*. Második, szerkesztett kiadás. Budapest: ELTE Angelusz Róbert Társadalomtudományi Szakkollégium, 2012.

²⁸⁸ Angelusz Róbert–Tardos Róbert (eds.): *Társadalmak rejtett hálózata*. Budapest: Magyar Közvéleménykutató Intézet, 1991. p. 5.

²⁸⁹ Granovetter, Mark: *A gyenge kötések ereje. A hálózatelmélet felülvizsgálata*. In: Angelusz–Tardos (eds.): *Társadalmak rejtett hálózata*. pp. 371-372.

a társadalmi struktúra szorosan kötött »csomója«. Továbbá az Egonak lesznek ismerősei, akik közül kevesen ismerik egymást. Ezen ismerősei között azonban valószínűleg mindegyiknek lesznek a saját jogán közeli barátai, és ezért a társadalmi struktúrának az Egoétól eltérő, szorosan kötött csomójához kapcsolódnak. Tehát az Ego és az ismerősei közötti gyenge kötések nem csupán jelentéktelen ismerősi kapcsolattá válnak, hanem inkább lényeges hidat képeznek a közeli barátok két szorosan kötött csomója között.

Amennyiben az előző bekezdés állítása helyes, ezek a csomók valójában egyáltalán nem lennének egymással kapcsolatban, ha ezt a gyenge kötések nem támogatnák [...]. Ebből következik, hogy a kevés gyenge kötéssel bíró egyének a társadalmi rendszer távoli részeiből származó hírektől meg lesznek fosztva, és közeli barátaik provinciális híreire és nézeteire szorítkoznak. Ez nemcsak el fogja szigetelni őket a legújabb eszméktől és divatoktól, hanem kedvezőtlen helyzetbe juttatja őket a munkaerőpiacon is, ahol az előrejutás [...] függhet a megfelelő állás kínálatokról éppen megfelelő időben szerzett értesülésektől.”²⁹⁰

Granovetter elmélete szerint tehát a gyenge kötéseknek, vagyis a felületesebb ismerősöknek kiemelt szerepe van az egyének mobilitási lehetőségeiben, mivel az ilyen kapcsolatok révén nagyobb eséllyel jut potenciálisan új információkhoz (például egy álláslehetőség híre), mert ezen személyek a rokonoknál, közeli barátoknál nagyobb valószínűséggel mozognak az egyén által nem ismert személyek között. Valószínű, hogy az egyén és egy hozzá közel álló személy által ismert információk között nagyobb az átfedés, mint egy távolabbi ismerős, vagyis egy gyenge kötés esetében.²⁹¹

További állításként fogalmazza meg, hogy az alacsonyabb társadalmi csoportokban a gyenge kötések kisebb eséllyel funkcionálnak hídként, mivel a gyenge kötések itt jellemzően a barátok vagy rokonok ismerőseit jelentik, míg a magasabb társadalmi rétegekbe tartozók esetében a gyenge kötések nagyobb társadalmi távolságokat hidalhatnak át, vagyis azok jövedelemre/státuszra gyakorolt hatása pozitívabb, mint az alsóbb rétegek esetében.²⁹² Felveti ugyanakkor, hogy természetesen mind a gyenge, mind az erős kötéseknek megvan a maga erőssége: míg egy gyenge kötés a közeli ismerősi körön túlmutató plusz információszerzés szempontjából lehet hasznos, az erős kötések könnyebben elérhetőek, és a szorosabb személyes kapcsolat révén nagyobb mértékben motiválják a segítségnyújtást.²⁹³

²⁹⁰ ibid. pp. 371-372.

²⁹¹ ibid. p. 375.

²⁹² ibid. pp. 378-379.

²⁹³ ibid. p. 379.

Barabási *A képlet* című könyvében a következőképpen definiálja a sikert: „Az az elismerés, amit attól a közösségtől kapunk, ahová mi magunk is tartozunk. [...] az elismerésnek sok formája lehet. Lehet a szó hétköznapi értelmében vett megbecsülés, például egy munkatárs esetében; vagy az (sic!) népszerűség, ha mondjuk egy cégről vagy egy termékről van szó; művészeknél a kiállítások száma, a zenészeknek egy új album vagy a rengeteg eladott koncertjegy; a cégvezetők és kereskedők esetében a forgalom; a bankároknak a nyereség; a drámaíróknak a közönség; a tudósoknál a hivatkozások száma; a sportolók esetében az új rekordok. Egyszóval az a hatás, amit az ember tulajdonképpen el szeretne érni, bármilyen területen dolgozzék is. A siker felsorolt mércéiben egyvalami közös: mind a külvilággal állnak kapcsolatban, nem pedig valakinek a belső világával, azaz a siker kollektív, nem pedig individuális természetű.”²⁹⁴

Barabási kiemeli tehát, hogy a siker kollektív jelenség, a siker természetének megértéséhez pedig „elsősorban azokat a közösségi és szakmai kapcsolatrendszereket kell górcső alá vennünk, amelyekben az egyén teljesítményére adott kollektív reakció megjelenik.”²⁹⁵

Barabási a siker fogalmával a szakmai sikert azonosítja, amely némiképp eltér a jelen dolgozatban tárgyalt társadalmi és anyagi sikertől. Bár az általam vizsgált filmekben a társadalmi felemelkedés és az anyagi gyarapodás sok esetben a szakmai sikernek köszönhetően következik be, a későbbiekben látni fogjuk, hogy ez csak a lehetséges módozatok egyike. Továbbá Barabási a való életből vett példákkal illusztrálja, hogy különböző területeken (például sport, művészet, tudomány) a siker milyen törvényszerűségei mutathatók ki, milyen körülmények befolyásolják a siker elérését, tehát jelen dolgozattal ellentétben nem azt vizsgálja, hogy egy adott kultúrkörben a siker milyen reprezentációi jelennek meg az irodalmi, filmes stb. kánonban. Célja revidálni azt a nézetet, mely szerint „a szerencse, a lelkiismeretes munka vagy a tehetség valamilyen mágikus, ismeretlen arányú keveréke a kulcs a sikerhez. [...] a teljesítmény, noha tagadhatatlanul fontos, csak egy változó a sok közül a siker képletében.”²⁹⁶ Ezt a tézist big data típusú adatforrások segítségével támasztja alá.

Barabási különbséget tesz *teljesítmény* és *siker* között. „A siker soha nem rólad szól, de még csak nem is a teljesítményedről. A siker rólunk szól, és arról, hogy mi hogyan látjuk a teljesítményedet. [...] A sikernek ez a definíciója az »axióma«, vagyis a kiindulási pont, az alapvető premissza, amely az itt bemutatott sikerkutató alapját képezi. A teljesítmény – azaz, hogy te mit csinálsz, legyen az kerékpárversenyen elért eredmény vagy hogy hány kocsit adtál

²⁹⁴ Barabási Albert-László: *A képlet. A siker egyetemes törvényei*. Budapest: Libri Könyvkiadó, 2018. pp. 16-17.

²⁹⁵ *ibid.* p. 29.

²⁹⁶ *ibid.* pp. 19-20.

el vagy hogy milyen pontszámot értél el egy vizsgán –, egyértelműen egy olyan változó, amelyre van bizonyos rálátásod. [...]

*A siker viszont más kategória. A siker kollektív mérőszám, amely azt mutatja meg, hogy az emberek hogyan reagálnak a teljesítményünkre. Másképpen fogalmazva, ha mérni akarjuk a sikerünket, vagy arra vagyunk kíváncsiak, hogy végül milyen jutalomban részesülünk, nem vizsgálhatjuk önmagukban, minden mástól függetlenül a teljesítményünket és az eredményeinket. Sokkal inkább a környezetünket kell górcső alá vennünk, és arra összpontosítanunk, hogy a többi ember hogyan reagál a tevékenységeinkre. [...] Természetesen az elismerés függ a munkánk színvonalától [...] Csakhogy nem ez az egyetlen tényező, mint kiderült. [...]*²⁹⁷

Barabási a siker következő törvényszerűségeit különíti el:

- 1. törvény:** *„A teljesítmény vonzza a sikert. De ha a teljesítmény nem mérhető, a sikert a hálózatok határozzák meg.”*²⁹⁸ Azokon a területeken, ahol a teljesítmény mérhető (például a sportteljesítmény vagy az üzleti életben az eladások száma), a siker kulcsa a teljesítmény.²⁹⁹ Amennyiben ez nem mérhető egzakt módon, kiemelt fontosságúvá válnak a hálózatok. Például a művészetek területén, ahol nem áll rendelkezésre objektív mérce annak megállapítására, hogy mely műalkotás értékes, a múzeumok hálózatokként kapcsolódnak össze és a művek értékét ez a kapcsolati háló határozza meg.³⁰⁰ A sport és a művészetek területe a mérhető és a nem mérhető teljesítmény skálájának két végén helyezkedik el. A két véglet között található egyéb területeken a teljesítmény és a kapcsolati háló egyaránt számít, csak változó mértékben.³⁰¹
- 2. törvény:** *„A teljesítmény korlátos, a siker korlátlan.”*³⁰² Azokban az esetekben, amikor egy adott területen többen is elérik a teljesítőképesség felső határát, a teljesítmény mellett egyéb, véletlenszerű tényezők határozzák meg a sikert.³⁰³ Barabási példaként említi az *Erzsébet Királynő Zenei Versenyt (Queen Elisabeth Music Competition)*, amely már szabályrendszerével is arra törekszik, hogy minden résztvevő egyenlő feltételekkel induljon: minden versenyző ugyanazt a darabot adja elő, melyet kifejezetten erre az alkalomra komponáltak, az előadók sorrendje sorsolással dől el, a kottát mindenki

²⁹⁷ ibid. pp. 28-29.

²⁹⁸ ibid. p. 39.

²⁹⁹ ibid. pp. 46-47.; p. 64.

³⁰⁰ ibid. pp. 57-60; 67-70.

³⁰¹ ibid. p. 74.

³⁰² ibid. p. 75.

³⁰³ ibid. pp. 77-82.

ugyanakkor kapja meg és a bírók a megítélt pontszámon utólag már nem változtathatnak. Barabásiék vizsgálata szerint azonban ennek ellenére is felfedezhetők bizonyos szerencsefaktorok a verseny során: számít például, hogy ki hányadik nap lép fel, a fellépők adott napon belüli sorrendje, valamint az előadó neme.³⁰⁴

3. **törvény:** „*Alkalmasság * korábbi siker = jövőbeni siker.*”³⁰⁵ Eszerint akik sikeresek „*vagy sikeresnek tűnnek, vonzzák a további sikereket, függetlenül a teljesítményüktől.*” Ezt a jelenséget Barabási *preferenciális kapcsolódásnak* nevezi,³⁰⁶ melyet többek között J. K. Rowling esetével illusztrál. Rowling 2013-ban Robert Galbraith néven publikálta *Kakukkszó* című regényét, melyből az első héten 500 példány kelt el, és a kritika sem méltatta különösebben. Miután kiderült, hogy valójában a Harry Potter-sorozat írója a könyv szerzője, a könyv azonnal nemzetközi bestseller lett.³⁰⁷
4. **törvény:** „*Míg a csapat sikere a sokféleségben és az egyensúlyban rejlik, a babérokat mindig egyvalaki aratja le.*”³⁰⁸ Csapatmunka esetében a siker alapja a munkában részt vevő csapattagok sokfélesége és a köztük lévő egyensúly, ugyanakkor a csapatmunka annál sikeresebb, minél dominánsabb szerepet játszik benne egy vezető személy (aki minél inkább a szívében viseli a projekt sorsát).³⁰⁹ A preferenciális kapcsolódás elve határozza meg, hogy az elvégzett munkáért a csapaton belül ki kapja meg az elismerést.³¹⁰ Egy kutatócsoport esetében például annak fogják tulajdonítani az elért eredményeket, „*akinek a publikációi a legkövetkezősebben az adott kutatási területre koncentráltak.*”³¹¹
5. **törvény:** „*Ha kitartunk, a siker bármikor beüthet*”³¹² A nagy áttörés nem azért következik be nagyobb eséllyel fiatalabb korban, mert akkor nagyobb a kreativitás mértéke, hanem a nagyobb produktivitás miatt. A siker független az életkortól: minél többször próbálkozik valaki, annál nagyobb esélye van a siker elérésére.³¹³

4.2. Kelet-európai és magyar sikerfelfogás

Sik Endre *A kapcsolati tőke szociológiája* című könyvében különböző korszakokból vett magyar példákon keresztül elemzi a *kapcsolati tőke* működését. Sik a kapcsolati tőkét a

³⁰⁴ ibid. pp. 86-89.

³⁰⁵ ibid. p. 117.

³⁰⁶ ibid. p. 122.

³⁰⁷ ibid. pp. 141-142.

³⁰⁸ ibid. p. 165.

³⁰⁹ ibid. p. 176.

³¹⁰ ibid. p. 197.

³¹¹ ibid. p. 194.

³¹² ibid. p. 209.

³¹³ ibid. p. 220.

társadalmi tőke speciális fajtájának/alternatívájának tekinti. A társadalmi tőke fogalmának sikeressége és gyakori alkalmazása („a társadalmi tőke terjed, mint a bozóttűz”³¹⁴) ellenére kiemeli a fogalom aluldefiniáltságával és képlékenységével kapcsolatos problémákat.³¹⁵ Amellett, hogy a társadalmi tőkével foglalkozó munkák állításait jellemzően a téma klasszikusaira (Putnam, Coleman, Bourdieu)³¹⁶ alapozzák, véleménye szerint sokszor egymástól nagyon eltérő társadalmi tőke fogalmakat használnak, a definíciót gyakran a vizsgálat tárgyához igazítva.³¹⁷ További problémaként emeli ki, hogy nincs tisztázva a fogalom egyes elemeinek (például *hálózat, bizalom, norma, civil tevékenység*) pontos jelentése és egymáshoz való viszonya,³¹⁸ valamint a *társadalmi* jelző problematikuságát: „Szerintem a fő gond az, hogy a »társadalmi« jelző több sebből vérzik. Először is, ha azokat a jelenségeket nevezzük »társadalminak«, amelyeket a társadalmi tőke fogalom által szokás egybemosni, akkor azt feltételezzük, hogy e jelenséghalmaz körébe nem tartozó tőkék nem társadalmiak. Következésképpen nem társadalmi jelenség a fizikai, a pénz- és az emberi tőke. Márpedig a fizikai tőke beruházásainak (például egy gyár vagy egy fűró) is van társadalmi hatása, továbbá a pénznél és az emberi tőkénél »társadalmibb« jelenséget nehéz elképzelni.”³¹⁹

Sik a kapcsolati tőkét a következő szempontok szerint jellemzi: 1) elidegeníthetőség; 2) mérhetőség; 3) romlékonyság, megbízhatóság; 4) rugalmasság, helyettesíthetőség. Elidegeníthetőség szempontjából a kapcsolati tőke „megvehető (korrupció, klientúraépítés), elcsereélhető (kaláka), adományozható (segítés), örökölhető (intergenerációs kaláka, szülő üzlete)”. Mérhetőség szempontjából „csak becsülhető”, de léteznek kísérletek standard mérési technikák kifejlesztésére. Romlékonyság, megbízhatóság szempontjából „hosszú ideig tartós (rokonság, beleszületéssel, barátság örök), de vannak rövid távú formái is”. Rugalmasság és helyettesíthetőség szempontjából pedig léteznek kifejezetten egyetlen célra alkalmas formái (például szavazatszerzés) és univerzálisan felhasználhatók (testvéri kötelék).³²⁰ Kifejti továbbá, hogy „a kapcsolati tőke az elidegeníthetőség szemszögéből speciális esetnek tekinthető, mivel nem egyéni tulajdonban lévő erőforrásról van szó. Mivel a kapcsolat emberek közötti

³¹⁴ Sik: *A kapcsolati tőke szociológiája*. p. 13.

³¹⁵ *ibid.* pp. 9-19. A fogalom kritikájához lásd még: Némedi Dénes (ed.): *Modern szociológiai paradigmák*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2008. pp. 293-318.

³¹⁶ Coleman, James S.: Társadalmi tőke az emberi tőke termelésében. In: Lengyel György–Szántó Zoltán (eds.): *Tőkefajták. A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája*. Budapest: Aula Könyvkiadó, 1998. pp. 11-43.; Bourdieu, Pierre: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: Lengyel–Szántó (eds.): *Tőkefajták*. pp. 155-176.; Putnam, Robert D.: *Making Democracy Work*. Princeton: Princeton University Press, 1993.; Putnam, Robert D.: *Bowling Alone*. New York: Simon and Schuster, 2000.

³¹⁷ Sik: *A kapcsolati tőke szociológiája*. p. 9.

³¹⁸ *ibid.* p. 15.

³¹⁹ *ibid.* p. 18.

³²⁰ *ibid.* p. 30.

*hálózatokba van ágyazva, a kapcsolati tőkének nincs egyetlen és kizárólagos tulajdonosa, illetve valamilyen mértékben minden hálózattag birtokosa e közös tőkeállománynak.*³²¹

Esettanulmányain keresztül bemutatja, hogy bizonyos politikai, társadalmi körülmények között hogyan értékelődik fel a kapcsolati tőke jelentősége. A *Taxisblokád és Robin Hood* című fejezetben azt vizsgálja, hogy a taxisok kapcsolatorientált foglalkozási szubkultúrája hogyan befolyásolta az 1990-ben lezajlott taxisblokádot.³²² Azzal érvel, hogy többek között a taxisok hálózati és szubkulturális jellemzőivel magyarázható, hogy a csendes belenyugvás (tönkremenés), a munkaerőpiac újrafelosztása, sztrájk vagy különalku megkötése helyett a blokádot választották megoldásnak.³²³ A *szocializmus diszkrét (acél)hálója* című tanulmányában az Aczél György személyéhez kötődő kapcsolatháló működését vizsgálja („*A háló alkalmas metaforája egy láthatatlan, de mindent átfogó intézményrendszernek, amely (talán annak első időszakát leszámítva) átszötte a szocializmust, és működésében sok tőkeszerű elem volt megtalálható. Az (acél)háló a létező szocializmus nem létezőnek tekintett kapcsolati tőkéjének Aczél György személyében megtestesülő sajátos megjelenési formájára utal.*”³²⁴).

A *Kapcsolatérzékeny útfüggőség*³²⁵ című fejezetben pedig amellet érvel, hogy a magyar társadalom kapcsolatérzékeny, és ez a sajátossága az útfüggőség miatt a rendszerváltozást követően sem változott meg, hanem folyamatosan újratermeli önmagát.³²⁶ „[...] *a kapcsolati tőke felértékelt volta és az ebbe való beruházás után járó osztalék magas hozama nem tud csökkenni. [...] a kapcsolati tőke a kultúra igencsak militáns eleme, amennyiben képes a számára kedvező környezet fennmaradásának kikényszerítésére. Következésképpen, ha a rendszerváltás előtt nagy volt a kapcsolati tőke szerepe, akkor feltételezzük, hogy ez képes volt saját képére formálni a rendszerváltás folyamatait.*”³²⁷ Mint írja, a kapcsolati tőke valamilyen szinten jelen van minden politikai vagy gazdasági rendszerben, de ebből még nem következik, hogy ezen „[...] *kultúrák mindennapjaiban is oly módon lenne jelen a kapcsolati tőke, mint kis*

³²¹ ibid. p. 31.

³²² ibid. pp. 89-110.

³²³ ibid. p. 99.

³²⁴ ibid. p. 111.

³²⁵ Sik úgy definiálja az *útfüggőséget*, mint amikor olyan „*önfenntartó-öngerjesztő (intézményesedő) folyamatok jönnek létre, amelyek csökkentik az adott pályán mozgó társadalom számára az útról való letérés esélyét.*” ibid. p. 165.

³²⁶ Ugyancsak ebből a szempontból vizsgálja a rendszerváltás előtti és a rendszerváltást követő időszakot a szerző Czákó Ágnessel közösen írt tanulmánya: Czákó Ágnes–Sik Endre: A hálózati tőke szerepe Magyarországon a rendszerváltás előtt és után. 2000. no. 2. pp. 3-12.

³²⁷ Sik: *A kapcsolati tőke szociológiája*. p. 167.

*hazánkban, ahol nem nagyon juthat valaki jó álláshoz vagy különjövedelemhez másképp, mint ismerősökön keresztül.”*³²⁸

Hasított fa. A világrendszer-elmélettől a globális struktúraváltásokig című könyvének *Kistársadalom – kiskapuk* című fejezetében Böröcz József úgy jellemzi Kelet-Európát, ezen belül is a Kádár-korszak és a rendszerváltás Magyarországot, mint ahol kulcsfontosságú és a társadalmi lét nagy területére terjed ki az *informális* hálózatok szerepe.³²⁹ Az informalitás fogalmát a formális/informális fogalompár szembeállításával segítségével definiálja: „A szociológiában a »formális szervezet« fogalmát olyan csoportokra alkalmazzák, melyeknek működését explicit és kézzelfogható – általában szakemberek által megfogalmazott, rituálisan elfogadott, és többé-kevésbé minden érintett számára nyilvánosan hozzáférhető – szabályok és előírások fogják keretbe. A szabálykövető viselkedést formális magatartásnak nevezik; a társadalmi magatartások minden egyéb formája informális viselkedés.”³³⁰ Noha a nyugati társadalmaknak is fontos sajátossága az informalitás, a különbség ennek mértékében, valamint az erre való reflexióban fedezhető fel. „[...] a társadalmi lét még a »nyugat« szabályozott társadalmában is elképzelhetetlen anélkül, hogy tagjainak kényelmesen, megbízhatóan és könnyűszerrel rendelkezésükre ne állna az informális magatartásformák gazdag választéka. [...] Mármost, még ha az összevetés alapját tovább szűkítve a »nyugat«-nak csak a protestáns-puritán szeletét hasonlítjuk a világ többi részéhez, akkor is aligha juthatunk arra a következtetésre, hogy az előbbi kizárólag vagy akár csak túlnyomórészt formális, az utóbbi pedig csak/jobbára informális volna, hiszen mindegyik formális is, informális is. A fő eltérés inkább az, hogy a protestáns-puritán »nyugat« reflexív alanya úgy tekinti, a testiséghez, a világi élvezetekhez, az intim, elengedett emberi kapcsolatok összes egyéb megnyilvánulásához hasonlóan az informalitás különféle megnyilvánulásai miatt is lelkipurdalást, büntudatot kell éreznie. [...] Az informalitás mindenütt jelen van: szervezetszociológiai értelemben tényleg minden nagykapu mellett van (legalább) egy kiskapu.”³³¹

A közép-európai államokra jellemző informális mentalitást olyan tényezőkkel magyarázza, mint ezen államok „*hagyományos széttagoltsága, erőtlensége, legújabbkori történetének túlnyomó részét jellemző, tartós legitimációs válsága*”, ahol csak korlátozott számban alakultak ki azon intézmények, „*ahol a régió társadalmi modern történelmük utolsó száz-egynéhány éve során ki tudták volna kísérletezni, s meg tudták volna tanulni, miért s miként kellene alávetniük*

³²⁸ *ibid.* p. 184.

³²⁹ Böröcz: *Hasított fa.* pp. 293-294.

³³⁰ *ibid.* p. 294.

³³¹ *ibid.* pp. 295-296.

*magukat a formalitás normaszervezeteinek. A modern ipari kapitalizmus közép-európai története szinte kizárólag a kiskapukat nyitogató, informális mentalitást támasztja alá.*³³²

Hozzáteszi továbbá, hogy „*a magyar társadalom mai működés módjának megértéséhez kulcsfontosságú adalék, hogy csaknem egész modern történetét az informális hálózatok kreatív felhasználásán alapuló, kis méretű, tőkehiányos, munka- és informáliskapcsolat-intenzív szervezetek elképesztően alkalmazkodásra képes mintája uralta.*”³³³

4.3. Példák a társadalmi és anyagi siker magyar irodalmi reprezentációira

Ahogy a bevezetőben utaltam rá, noha dolgozatom keretét meghaladja a siker tágabb, a harmincas-negyvenes évek filmjein túlmutató, magyar kultúrtörténeti (színházi, irodalmi) feldolgozása, ehelyütt csupán néhány irodalmi és egy társadalomtörténeti példán keresztül szeretném érzékeltetni a téma tágabb kutatásában rejlő potenciált.

Mikszáth Kálmán műveiben visszatérő elem, hogy Magyarországon a kemény munka, kitartás, szorgalom és szakértelem helyett a siker kulcsa az ügyeskedés, illetve ugyancsak fontos szerepet kap a beházasodás segítségével elért társadalmi és anyagi siker, valamint a társadalmi rang, a születés által determinált lehetőségek és a nexus fontossága.³³⁴ *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című regény (1906-1907) központi témája az anyagi és társadalmi siker elérésének különböző módzatai (a regény 1937-es filmes feldolgozására a későbbiekben fogok kitérni).³³⁵ Míg Tóth Mihály a saját erejének és kitartásának köszönhetően meggazdagodó, egyszerű származású és szerény anyagi helyzetű fiatalemberből milliommossá váló self-made mant testesíti meg, a Noszty-család a valamikori családi rang és vagyon megkopott fénye mellett csalással és ügyeskedéssel próbál boldogulni. Mikszáth élesen szembeállítja az Amerikában és Magyarországon elért sikert: míg Amerikában származásra való tekintet nélkül érvényesülhet az, aki elég szorgalmas és kitartó, Magyarországon a rangok és címek kergetése és az ügyeskedés a siker elérésének kulcsa. Miután Tóth Mihály és legjobb barátja, Velkovics Gyuri megházasodnak, a következő leírás olvasható:

³³² *ibid.* p. 306.

³³³ *ibid.* p. 308.

³³⁴ „Mikszáth óta a szatíra tárgya az úri póz, mely már csak jogcím a terméketlen emberek és a kifáradt osztály számára, hogy fosztogassa az állampolgárt. Az úriemberi viselkedésforma – eredetileg a lovagi viselkedés eszménye – a svihákság kódjává vált, mint ama réteghez tartozást kifejező beazonosító jelzések rendszere, melynek tagjai együttes erővel eltartatják egymást az országgal és osztóznak a közpénzeken.” Balogh–Király: „*Csak egy nap a világ...*” p. 136.

³³⁵ A regény további elemzéséhez lásd: Milián Orsolya (ed.): „*A Noszty fiú esete Tóth Marival*”. *Tanulmányok*. Budapest–Szeged: Gondolat Kiadói Kör–Pompeji, 2008.

„Másképp mézeshónapot töltöttek együtt Párizsban, tervezgetve a két férj, hogy mihez fogjanak, s mulatozva a két asszonyka. Velkovics olyasfélét emlegetett, hogy hazaérve mindenekelőtt hozzálat a nemesség megszerzéséhez, ami könnyen kivihető, csak egypár befolyásos ágenst kell jól megkenni Bécsben. Hogy azt mondja, sokat beszélt ezekről és a megszerzés módjáról az apósa, és Zsuzsanna is szeretné.

- Szóval én nemességet keresek – hajtotta egyre Gyuri. – Magyarországon szükséges. És te mit szándékozol?

- Én meg olyan országot keresek, ahol a nemesség nem szükséges – felelte Miska, Amerikára gondolva, ahova gyermekkorra óta vágyott, utazási könyvek által fölpiszkált fantáziával.”³³⁶

Mikszáth három évvel később született, *Két választás Magyarországon* (1910) című regényének központi témája a csalások és ügyeskedések által elért politikai karrier. Fikciós hőse, a dzsentri származású Katánghy Menyhért egy kellő szakértelem, motiváció és szorgalom híján lévő fiatal, pályakezdő orvos, aki elhatározza, hogy diplomáját fürdőorvosként fogja kamatoztatni. „A fürdőorvosnak semmit se kell tudnia. Még a »mutassa a nyelvét« se föltétlenül szükséges, a diagnózist, ami a legnehezebb, nem kell megállapítani, fürdőre már kitalált betegséggel megy a páciens, a fürdőorvosnak csak a mellét kell meghallgatnia (vagy hall valamit, vagy nem), s aztán elrendelni, hogy melyik vízből igyék és mennyit, hány órát sétáljon naponkint stb.”³³⁷ Mivel azonban ezen a pályán sem megy egyik napról a másikra a hön áhított meggazdagodás, Katánghy a gyorsabb vagyonszerzés reményében eljártssza, hogy impozáns klientúrával rendelkező, befutott orvos, azt remélve, hogy a siker látszata hamarosan valódi pácienseket hoz majd számára.³³⁸ Napról napra fogaton járja a várost, mintha igen elfoglalt szaktekintély lenne, akit folyamatosan betegekhez hívnak. Tehát ahelyett, hogy tisztességes munkát végezne, a munka látszatának a fenntartásával próbál előre jutni. „Hiszen persze, svindli az ilyen eljárás, de lehet-e a mai időben megélni egy kis szélhámosság nélkül? A világ modern; a modernséget érteni kell: aki ostoba, az elpusztul, mint ahogy az elsárgult levél le hull a fáról. Így okoskodott a mi hőszünk, [...]”³³⁹

³³⁶ Mikszáth Kálmán: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000. p. 197.

³³⁷ Mikszáth Kálmán: *Két választás Magyarországon*. Budapest: Akkord Kiadó, 2004. p. 30.

³³⁸ A *Garszonlakás kiadó* című filmben a pályakezdő orvos, (Juhász József) és ügyvéd, (Pataky Jenő) klientúra híján napról napra bevétel nélkül tengődnek. Közösen bérelt rendelőjük 2-től 4-ig orvosi rendelőként, 4-től 6-ig pedig ügyvédi irodaként funkcionál, melyben a két fiatalember ismerősei baráti szívességből naphosszat üldögélnek abban a reményben, hogy az ál-klientúra majd valódi klienseket hoz. Balogh Béla filmje tehát ugyanazt a nehezen feloldható konfliktust dolgozza fel, mint amellyel karrierje kezdetén Mikszáth hőse is kénytelen szembenézni: az tud csak karriert csinálni, aki előbb hírnevet szerez, de karrier híján nehéz ismertté válni.

³³⁹ *ibid.* p. 32.

Karrierje azonban így sem indul be, és miután vagyonát is feléli, házasságra szánja el magát: feleségül veszi első és egyetlen betegét, Klára kisasszonyt, akiről azt hiszi, hogy gazdag és nagy vagyon várományosa. Az esküvőt követően azonban kiderül, hogy Katánghy-hoz hasonlóan Klára is hazudott: színjáték volt csupán a pazar élet és a rá váró örökség emlegetése, hogy Klára előnyös házasságot tudjon kötni.

Katánghy ezt követően politikai pályára lép: országgyűlési képviselőnek jelölteti magát. Megválasztásában Klára szélhámos nagybátyja, Király János főkortes jár közben: kihasználva, hogy a borontó kerületi hangadó urak ki nem állhatják, addig szidja előttük Katánghy-t, azt bizonygatva, hogy semmi esetre sem fogja hagyni, hogy a fiatalember nyerje meg a képviselői pozíciót, hogy dacból végül mindenki rá szavaz.

A hős politikai karrierje ezt követően egy felvidéki kis faluban, Körtvélyesen folytatódik, ahol most már ügyeskedések és átverések sorával saját maga üti ki a nyeregből riválisát. A csalásokkal terhelt közélet képét mélyíti az a tény is, hogy a háromezer lélekszámú városka nem is küldhetne képviselőt az országgyűlésre, mivel szavazóinak száma alig 300 fő. 150 évvel korábban azonban a város polgárai hamis pecsétet készítettek, mely szerint Mátyás király idején Körtvélyes királyi város volt, ezáltal pedig jogot formálhat az országgyűlésen való részvételre. Mikszáth nem csak hősét, de a Körtvélyesen őt megelőző képviselőket is mihaszna, semmirekellő embereknek állítja be: *„Képviselőivel emberemlékezet óta szerencsétlen volt a nemes város; de a várossal se voltak szerencsések a képviselői. Sohase választottak meg kétszer egy embert.*

Az utolsó hároméves országgyűlésen egy helyi ember képviselte a várost, de azt elejtették, mert, amint mondták, »mindig itthon lebzsel, ahelyett, hogy az orrát az országgyűlésen tartaná <<. Az első ötéves országgyűlésre tehát egy egészen idegen, ahogy mondani szokták: »importált << emberrel próbáltak szerencsét (a központi végrehajtó bizottságnak egy kreatúrájával), de ez ellen meg az volt a panasz, hogy »örökké az országgyűlésen könyököl és kártyázik a klubban, ahelyett, hogy néha-néha beszagolna Körtvélyesre is <<.

A vége az lett, hogy őt is elejtették és a következő országgyűlésre rábízták az egyén kiszemelését a körtvélyesi asszonyokra. Hadd lássák, milyen az ő izlésük. Der Mensch probiert. Hátha az asszonyok jobban eltalálnák.

El is dőlt a polgármesterné egyik uzsonnáján, hogy Szilánszky grófot kell megválasztani. Szilánszky gróf csinos, elegáns szőke ember, és a megyében nagy birtokai vannak. Meg is választották Szilánszky grófot, és ő valóban mesterileg kikerülte az elődei hibáját, se az

*országgyűlésen nem lebzsel, se Körtvélyesen, hanem Bécsben baccarázott a jockey-klubban, és az opera balerináival bomlott. Színét se látták öt évig se Körtvélyesen, se Budapesten.*³⁴⁰

Ugyancsak a politikai machinációk világa, valamint a rokoni kapcsolatokra és ismeretségre alapozott, egyéni kvalitások híján történő karrierépítés áll Móricz Zsigmond *Rokonok* (1932) című regényének középpontjában. A történet hőse Kopjáss Pista, Zsarátnok város kultúr tanácsnoka, akit a várost irányító hatalmasságok abban a reményben választanak meg főügyésszé, hogy az idealista és naiv férfit könnyűszerrel lehet majd irányítani. Pista azonban nyomozni kezd Zsarátnok hírhedt panamája, a részben városi vállalkozásban finanszírozott sertésstenyésztő körüli kétes ügyletek után. Mindeközben időről időre apró megalkuvásokra kényszerül, mígnem ő maga is a városi mutyik részesévé válik, és szégyenében öngyilkosságot kísérel meg.

A kapcsolati tőke, illetve a rokoni kapcsolatok, mint a siker felé vezető út elengedhetetlen kellei két szinten jelennek meg a regényben. A Pista „felett” álló hatalomgyakorlók világa egy nagy családként működik, ahová csak rokoni kapcsolatok révén lehet bekerülni: *„Ezek, ma is láttam, annyira egy húron pendülnek, és úgy össze vannak házasodva... Az alispán sógor itt, sógor ott s valamennyien sógorok valami titkos maffiában, ami még az én szemem előtt rejtve van...”*³⁴¹ – vonja le a főhős a következtetést. Pista „alatt”, vagyis az ő jóindulatának kiszolgáltatva pedig mindazon rokonok helyezkednek el, akik az újdonsült főügyész váratlan pozíciószerezéséből próbálnak profitálni. Sorra jelentkeznek a lecsúszott, elszegényedett rokonok abban a reményben, hogy Pista segítségével álláshoz vagy kölcsönhöz juthatnak, Pistának pedig komoly morális dilemmát okoz, hogy feladata-e segíteni minden rászoruló rokonán (és ha igen, milyen áron).

Bácskai Vera *„Csak saját erőmre és teljesítményemre utalva” A „self-made man”-ek világa* című tanulmánya viszont arra jó példa, hogy a Horthy-korszak közgondolkodásában is hangsúlyos szerepet kapott a saját erőből elért siker, a self-made man szerep. Bácskai tanulmánya Havel Lipót építkezési vállalkozó életútját dolgozza fel, melyben kiemelt hangsúlyt kap a self-made man narratíva, mivel Havel saját karrierjének alakulásában kiemelt jelentőséget tulajdonít egyéni képességeinek. *„A címben szereplő mondat idézet Havel Lipót építőmester családi naplójából, melyben többször is visszatérően leszögezi, hogy sikeres pályafutását, a*

³⁴⁰ ibid. p. 212.

³⁴¹ Móricz Zsigmond: *Rokonok*. Budapest: Akkord Kiadó, 2013. pp. 89-90. Ugyancsak a „család” szónak a „maffia” szinonimájaként történő használatára hívja fel a figyelmet Pápai Zsolt a *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) kapcsán. Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz. Formatörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2020. p. 144.

szegénységből jómódú, tiszteletreméltó polgárrá emelkedését ugyan elsősorban Isten segédelmének köszönheti, de nem kis szerepet tulajdonít – nem kevés öntudattal – saját szorgalmának, önképzésének, teljesítményének is. Ha csak a naplóíró pályáját ismernénk, azt mondhatnánk, hogy tipikus »self-made man« karriert futott be. Ám mivel igen részletesen ismerteti felmenőinek és oldalági rokonainak életútját is, a forrás alkalmas arra, hogy egy család különböző generációinak sorsát végigkövetve alaposabban megismerjük azt a mechanizmust, amellyel a régi polgárok igyekeztek az új tőkés viszonyokba minél sikeresebben beilleszkedni. Tesztelhető, hogy a mobilitás intézményes csatornái közül melyeket és milyen sikerrel tudtak felhasználni, s nyomon követhető az is, hogy az egyéni képességeknek, a szocializációnak, a véletlennek és a személyes sorscsapásoknak milyen szerepe volt a sikerekben és kudarokban.»³⁴²

Havel Lipót építőipari családba született: felmenői apai és anyagi ágon egyaránt kőművesek, kőművespallérok voltak.³⁴³ Havel 11 évesen félárvaságra jutott, őt és testvérét édesanyjuk ruha- és fehérnemű varrással tartotta el, miközben a rokonság anyagilag, kölcsönökkel támogatta őket, és segítette a fiúkat taníttatásukban és elhelyezkedésükben. A nehéz anyagi körülmények miatt Havel csak négy elemi iskolai osztályt végzett, majd feltehetően családi kapcsolatok révén inasként Wechselmann Ignác építőmesterhez került.³⁴⁴ Bácskai érvelése szerint Havelben inasévei alatt erősödött meg az a felfogás, miszerint előrejutását döntően egyéni kvalitásainak köszönheti: „Inasévei kezdetén egy gyermekes csíny miatt főnöke csaknem kirúgta, majd egy éven át nagy ellenszenvvel figyelte tevékenységét. Ez még nagyobb szorgalomra és pontosabb munkára sarkallta, ezen erényeit főnöke is kénytelen volt elismerni, és inasévei végére annyira megkedvelte, hogy kedvencévé vált. Lipót naplójában az esetből két morális következtetést vont le:

- 1. A tetterős embert a sorscsapás sem rendítheti meg, ha nem hagyja el magát, hanem mindent megtesz azért, hogy a szerencsétlenség következményeit elhárítsa, vagy legalábbis enyhítse.*
- 2. Wechselmann vállalkozásában befutott karrierjét kizárólag saját erejéből és teljesítményeivel alapozta meg, mert ha felvételében lehetett is szerepe az üzletvezetői posztot*

³⁴² Bácskai Vera: „Csak saját erőmre és teljesítményemre utalva” A „self-made man”-ek világa. *Aetas* (2001) no. 3-4. p. 159.

³⁴³ *ibid.* p. 160.

³⁴⁴ *ibid.* p. 163.

*betöltő unokafivérének, a rokonnak szóló kedvezést saját ostobasága semmissé tette, s a főnök jóindulatát saját erőből szerezte vissza.*³⁴⁵

Wechselmann cégénél Havel meredeken feléfelé ívelő karriert futott be: előbb kőművessegédként, majd irodai beosztásban dolgozott, emellett építkezéseken vállalt segédpalléri feladatokat. 22 évesen már üzletvezetővé nevezték ki, később pedig csendestárs lett.³⁴⁶ Wechselmann visszavonulását követően Havel megszerezte az építőmesteri engedélyt és 1886-ban saját céget alapított.³⁴⁷

Karrierjének alakulásában azonban, ahogy Bácskai is kiemeli, saját teljesítménye mellett értelemszerűen egyéb tényezők is közrejátszottak: *„Naplóírónk mindenesetre leszögezi, hogy gyors előrehaladásában anyja gondoskodása mellett elsőrendű szerepe volt főnökének, aki nemcsak üzleti tevékenységét, hanem magánügyeit is gondos figyelemmel kísérte, és mindkét vonatkozásban atyai tanácsokkal látta el. Wechselmann kapcsolatai révén és segítségével ismerkedett meg feleségével, Fuchs Etelkával (szül. 1859).*

*Ha anyagi helyzetének megalapozását és a cégben elfoglalt magas pozícióját elsősorban személyes tulajdonságainak, részben a véletlennek (hogy éppen Wechselmannhoz került) és a rokoni szolidaritásnak köszönhetette, a társadalmi befogadást és elismerést, egy jómódú polgárhoz illő környezet és anyagi kultúra megteremtését házasságával alapozta meg. Azaz a mobilitás intézményes csatornája, a házasságkötés megerősítette és tovább emelte saját teljesítményeivel megalapozott pozícióját.*³⁴⁸

4.4. A siker filmes reprezentációja

Andorka Rudolf *A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon* című könyvét a következő gondolattal vezeti be: *„Valamennyien már kisgyermekkorunkban találkoztunk a társadalmi mobilitás jelenségével, hiszen mindnyájan hallottunk vagy olvastunk olyan népmeséket, amelyekben a szegény ember fia az aranyszörű bárány segítségével megneveltette a búskomor királyleányt, ezért ennek kezét és vele a fél királyságot elnyerte, vagy amelyekben a rossz fonólányt szerencsés fordulatok következtében feleségül veszi a király. Az indoeurópai mesék egyik leggyakoribb motívuma az érdemeken vagy szerencsén alapuló gyors társadalmi felemelkedés a szegénységből a gazdagságba, legtöbbször a királyi trónra.*³⁴⁹ Julie Levinson

³⁴⁵ ibid. p. 163.

³⁴⁶ ibid. p. 163.

³⁴⁷ ibid. p. 164.

³⁴⁸ ibid. pp. 163-164.

³⁴⁹ Andorka: *A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon*. p. 7.

The American Success Myth on Film című könyvében pedig a következő gondolatokkal vezet be az amerikai sikermítosz filmes reprezentációjának vizsgálatát: „*Régi, de különböző megjelenési formáiban is örökösen visszatérő, magával ragadó történet: a szegény fiú gazdag és sikeres lesz. A titkárnő feleségül megy főnökéhez, így a gépírókisasszonyok közül a gazdagok köreibbe kerül. Az egyszerű származású, de elszánt fiatalember ötletét mindenki örültségnek tartja, végül mégis sikeres vállalkozó lesz. Az újonnan érkezett emigráns, kihasználva az Újvilág által kínált lehetőségeket, karriert csinál önfejű iparmágnásként. Ezek a klasszikus, bár közhelyes sikertörténetek már azelőtt mélyen a kulturális tudatba vésődtek, hogy Hollywood adaptálni kezdte őket.*”³⁵⁰

A különböző kulturális termékekben és művészeti formákban tehát a siker, az egyéni boldogulás témája mély beágyazottsággal rendelkezik. A társadalmi és anyagi siker elérése a műfaji filmek esetében is alapvető, sokat ismételt és sokféleképpen feldolgozott téma, hiszen a siker olyan, az emberi életet alapvetően meghatározó tényező, amely jó eséllyel nagy érdeklődésre tarthat számot a közönség részéről. Ráadásul a siker témája igen változatos módokon jelenik meg a populáris filmkultúrában és nem korlátozódik egyetlen műfajra: tematizálása egyaránt megvalósulhat vígjátéki (romantikus vígjáték, szatíra), kalandfilmes (például western, kalózfilm) vagy akár bűnügyi filmes keretek között (például a thrillerekben).

4.4.1. Kitekintés: az amerikai sikermítosz

Az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékok sikerábrázolásának vizsgálata előtt fontos röviden kitérni az amerikai sikermítosz filmes reprezentációjára. Felmerülhet a kérdés, hogy miért pont az amerikai sikerfelfogást, illetve a hollywoodi filmeket választom viszonyítási pontként?

Sipos Balázs *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban* című tanulmányában a nőiesség jelentéseinek vizsgálatakor hangsúlyozza, hogy a 20. század első felében az amerikanizálódás erősen hatott Magyarországon is. „*A 20. század első fele ugyanis a globalitás (másként: a globalizáció megalapozásának) kora volt, amikor már világtársadalomról beszélhetünk, és amikor távoli országokból származó életminták, normák alakították át (Raffayt ismételve) »szokásaink, társadalmi életünk, erkölcsünk, célkitűzéseink.*»³⁵¹ Sipos úgy érvel, hogy a huszadik század elején a világszinten jellemző

³⁵⁰ Levinson, Julie: *The American Success Myth on Film*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2012. p. 1. [saját fordítás – L. G.]

³⁵¹ Sipos Balázs: *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban*. Egy nőtörténeti szempontú médiatörténeti vizsgálat. *Századok*, 148. évf. 1. sz. (2014) p. 21.

amerikanizálódás Magyarországot is elérte, és már a Horthy-korszak évtizedeiben számos szerző reflektált a jelenségre az *amerikanizálódás* és *amerikanizmus* fogalmak használatával (például Csekonics Erzsébet, Illés Endre, Babits Mihály).³⁵²

A vizsgált korszakban tehát az amerikai életmód és kultúra, ezen belül is az amerikai filmek erősen hatottak a magyar filmek formanyelvére és tematikai sajátosságaira. A Horthy-korszak filmkultúráját vizsgáló szakirodalom több helyen megemlíti az amerikai filmkultúrának a korszak magyar filmjeire gyakorolt hatását. Nemeskürty István például a *Hat hét boldogság* és *A hölgy egy kissé bogaras* című filmekben véli felfedezni Frank Capra filmjeinek hatását,³⁵³ valamint a Shirley Temple-filmek hazai variánsaként aposztrofálja az *Édes mostohát* (Balogh Béla, 1935) és a *Háromszázezer pengő az utcánt* (Balogh Béla, 1937).³⁵⁴ A Balogh Gyöngyi-Király Jenő szerzőpáros a következő megfigyeléseket teszi: „*A magyar kormány az oroszhoz és némethez hasonlóan támogatja a filmgyártást, a létrejött filmkultúra azonban, amelyet nálunk a politika inkább támogat mint befolyásol, nem az előbbieket, sokkal inkább az amerikai rokona.*”³⁵⁵ „*E filmkultúra leírható mint különböző stílárius kortendenciák harci terepe, befolyási zónája, amelyeknek más filmgyártásoktól eltérően a mi filmkultúránkban egyike sem győzött. Az egyik a naturalizmus és a »Kammerspiel« német tradíciója, melyet a gondos miliőábrázolás, a »nagyon is emberi dolgok« iránti vonzalom és a groteszk poentírozás hajlama jellemez, a másik az amerikai glamúrfilm, a minden féktől és gátlástól mentes vágygondolkodás megnyilvánulása. (A két előbbit hol közvetítő, hol együttesen tagadó francia hatás olyan szerzők esetében lép fel, akik magasabb művészi színvonalra vágyanak, de a »romantikáról« sem szeretnék lemondani.) A naturalizmus az alkotók »művészi« törekvéseinek megnyilvánulásaképp lép fel, míg a kor közönsége glamúrfilmeket kíván. [...] A művészi ambíciókat befolyásoló német naturalizmus mellett a francia film költői realizmusa is növekvő hatást gyakorol, s közben a glamúrfilm igénye mindvégig változatlan és erős. A realista, naturalista és a glamúrfilmi stílus vonzása egyszerre hat, befolyásolja, fékezik egymást. Így a magyar film a miliő feltárásában is óvatos, a vágygondolkodásban is mértéktartó, egyiket sem csinálja végig, de mindaddig termékeny és tetszetős*

³⁵² ibid. pp. 21-22. Az Amerikáról a magyar tömegkultúrában kialakult kép vizsgálatáról bővebben lásd: Vörös Károly: Az USA képe a XIX. század magyar tömegkultúrájában. *Magyar Tudomány* (95) no. 3. pp. 189-202.

³⁵³ Nemeskürty: *A meseautó utasai*. p. 42; Nemeskürty (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*. p. 156.

³⁵⁴ ibid. p. 106.; p. 208.

³⁵⁵ Balogh-Király: „*Csak egy nap a világ...*” p. 22.

kompromisszumokat talál, amíg a fejleményeket a mozinézők igényei és nem a hivatalnoki ész és a hatalmi gondolkodás külső beavatkozásai diktálják.”³⁵⁶

Megfigyeléseiket kifejezetten a filmvígjátékokra összpontosítva megállapítják, hogy azokban az amerikai hatás érvényesül leginkább (ellentétben a színházkultúrával, melyet leginkább a bécsi és párizsi hatás befolyásol).³⁵⁷ Kiemelik továbbá, hogy a gyártás területén is párhuzamok fedezhetők fel a hollywoodi és magyar filmek között: *„A magyar filmstílust a rendező személyiségének háttérbe húzódása jellemzi. A magyar filmrendező státusza a gyártási folyamatban az amerikai s nem az orosz, német, francia vagy olasz filmrendezőével rokon. A kor rendezői Hollywoodba vágytak és »az amerikai rendezési szokásokat, sőt divatokat követték.«*³⁵⁸ *A rendezők nem prezentálják magukat sztárokként. A klasszikus tömegfilmrendező filmje mögé rejtőző szerénységét Korda Sándor normaként fogalmazza meg a hangosfilm kezdetei idején.*”³⁵⁹

David Frey a német és amerikai filmgyártás befolyását emeli ki: a harmincas évek elején „[...] a náci Németország fanatizmusa és Hollywood fantáziavilága közé szorulva egy szegény, újkeletű filmipar igyekszik letenni a kézjegyét. [...] A filmes világ üstjében összekeveredett zsidók és nemzet viszonya; Magyarország helye a náci Németország által propagált »Új világrendben«; a Közép-európai államok közti meggyötört viszony; Hollywood Európára gyakorolt kiemelkedő hatása; valamint a kapitalizmus, városi modernitás és populista politika.”³⁶⁰ „[...] a harmincas évek első pár évét leszámítva a hollywoodi filmek uralták a moziműsorokat, és a magyar közönség a harmincas években – a világ egyéb részeihez hasonlóan – oda volt az amerikai mozgóképekért.”³⁶¹

Indokoltnak tartom továbbá az amerikai sikermítossszal való összehasonlítást azért is, mert a siker eléréséről, illetve a mobilitási stratégiákról szóló történetek – legyen szó irodalmi alkotásokról vagy filmekről – gyakran használják viszonyítási pontként az Amerikában elért sikert a magyarországi boldogulási lehetőségekkel szemben. Ezt az állítást szemlélteti a következő fejezet.

³⁵⁶ ibid. pp. 50-51.

³⁵⁷ ibid. p. 69.

³⁵⁸ Nemeskürty (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig.* p. 105. Idézi: Balogh–Király: *„Csak egy nap a világ...”* p. 65.

³⁵⁹ ibid. p. 65.

³⁶⁰ Frey: *Jews, Nazis and the Cinema of Hungary.* p. 2. [saját fordítás – L. G.]

³⁶¹ ibid. p. 14. [saját fordítás – L. G.]

4.4.1.1. Az Amerikában elért siker története

A Noszty fiú esete Tóth Marival című regényből vett, korábban már ismertetett példát érdemes ismét felidézni. Az iparos családból származó Tóth Mihály és barátja, Velkovics Gyuri fiatalemberként eltérő mobilitási stratégiát választanak. Velkovics a nemesség, tehát a rang által biztosított boldogulás mellett dönt, melynek megszerzésében elsősorban kapcsolati tőkéjét kamatoztatja. „[...] hazamentek Pozsonyba, ahol Velkovics csakugyan megszerezte a nemességet, lobodi előnévvel, a perszonális Szerencsy István révén, kinél a Kohlbrunn [Velkovics Gyuri apósa – L. G.] nővére, Ludmilla, szakácsné volt, egy kis jószágot vásárolt közben Trencsénben, de minthogy nem értett a gazdálkodáshoz, csakhamar ellovazta a maga százezer forintját, amikor aztán közbelépett Kohlbrunn papa, s rákényszeríté, hogy a felesége megmaradt hozományával valami üzlethez fogjon. Kézzel-lábbal tiltakozott ez ellen az újdonsült nemes, így nem illik, úgy nem illik a címert megfertőzni, de kényszerhelyzetbe jutott, s minthogy semmihez sem értett a világon, csak a prémekkel való bánáshoz, amit apjánál, a szécsényi szűcsnél látott, egy prémáru üzletet nyitott Pozsonyban, mely azonban nem nagyon virágzott, a gazdag diétai követek többnyire Bécsben vásárolván szeretőiknek a muffokat és a cobolyprémes felöltőket, de mindenesetre legillőbb foglalkozás volt Velkovicshoz, mert a tigrisek, medvék, kékrókák és más nemesebb állatok bőre egyáltalában nem vethetett árnyékot a kutyabőrre.”³⁶² Barátjával ellentétben Tóth Mihály az egyéni kvalitásoknak köszönhető érvényesülés stratégiáját választja, és találékonyságának, valamint jó üzleti érzékének köszönhetően Amerikában igazi self-made man karriert fut be: az Újvilágban hiánycikknek számító sós kifli forgalmazásába kezd, amely akkora sikert arat – elsősorban a kocsmárosok és serfőzők körében –, hogy húsz évvel később milliomusként (huszonhárom bolt tulajdonosaként) tér vissza Magyarországra.

Lesznai Anna *Kezdetben volt a kert* című családregénye az 1860-as és az 1920-as évek közé eső időszakot öleli fel. A történet során többször megjelenik az Amerikában elért siker, az „amerikás magyarok” témája: ezek jellemzően olyan alsó rétegbeli mellékkarakterek, akik a mobilizálódás reményében az Újvilágban próbálnak szerencsét. Az amerikai érvényesülési lehetőségek bemutatásának jó példája az a jelenet, melyben a regény egyik főhőse, a lecsúszófélben lévő arisztokrata család utolsó sarja, Cserháthy Józsi felkeresi a családját képviselő ügyvédi irodát.

³⁶² Mikszáth: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. p. 198.

„Két városi ruhás amerikai paraszt nyitott be az irodába. Sandstein [az ügyvéd – L. G.] felugrott, hogy bekísérje őket a szomszédos helyiségbe. – Rögtön végzek velük – exkuzálta magát –, méltóztassék addig rágyújtani. – Egy doboz finom pántlikás havannát helyezett az asztalra.

De nem végzett rögtön, sőt jó húsz percet időzött a paraszttal a másik szobában. Beszélgetésük behallott, de Józsi nem értette, miről tárgyalnak. Annyi biztos, Sandstein úr hangja velük szemben is szolgálatkészen és behízsgálóan csengett. [...]

Sandstein ezer bocsánatot kért, de semmiképp sem rázhatta le a két amerikaiat. Az egyik az a híres, gazdag Zsincsák, aki néhány esztendeje megvásárolta a Divényi birtokot, most meg éppen a Cserháthy uradalom egyik félreeső része után érdeklődik. Hiszen csakis ezért merészelte a méltóságos úrfit megvártni, mert az uradalom érdekében tárgyalt. – Ez az Amerika – tette hozzá Sandstein – csodát mivel a paraszttal, felnyílik a rosszabbik szemük! – Nagyon nevetett saját mondásán.

- Hogy érti ezt, ügyvéd úr.

- Hát kérem, egyenrangúnak képzelik magukat a tanult úriemberrel. A modoruk, az persze otromba maradt. Ha meg éppen a nevüket kell aláírni, nem fog a kezük a tollon. Hanem a gyerekeiket iskoláztatják odaát. Például a Zsincsák lány, az, kérem, perfekt kisasszony.”³⁶³

Ha az Amerikában elért siker filmes reprezentációját nézzük, megállapíthatjuk, hogy amerikai magyarok csak ritkán jelennek meg főszerepben az 1931 és 1944 között készült nagyjátékfilmekben. Ebben vélhetően közrejátszott az a tény, hogy a korszak cenzurális szabályozásának egyik alapvető követelménye volt a nemzeti érdekek védelme, a külföldön, Amerikában elért siker pedig sugallhatta azt, hogy a honi gazdasági és társadalmi viszonyok rosszak és igazságtalanok.³⁶⁴

Epizódszereplőhöz kapcsolódó (esetenként a történetben ténylegesen meg sem jelenő, azt csupán áttételesen befolyásoló személy által elért) külföldi siker jelenik meg a *Kölcsönkért férjek* (Bánky Viktor, 1941) című filmben, melyben az Amerikába elszármazott nagybácsi ezer

³⁶³ Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966. I. kötet. p. 659.

³⁶⁴ Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság ezen logikát követve utasította el például az *Amerikai farm* című külföldi film magyarországi bemutatását: „A bemutatott képszalag egyes feliratainak nemcsak megtévesztőek, hanem arra is alkalmasak, hogy kivándorlásra csábítsanak, vagyis Amerikát úgy tüntessék fel, ahol kevés fáradsággal és munkával bő gyümölcsöz lehet jutni.” A m. kir. belügyminiszternek 166.024/1929. B.M. számú körrendelete. Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság elvi jelentőségű határozatainak gyűjteményének kiadása. *Belügyi Közlöny* (1930) no. 53. p. 809.

dollár hozománnyal támogatja meg a főszereplő Kelecsényi nővéreket abban az esetben, ha valamelyikük férjhez megy,³⁶⁵ a *Pesti mese* szegény hősnője pedig amerikai nagybátyjától három és fél millió pengőnek megfelelő összeget örököl. A történet egyik esetben sem szolgál bővebb információval arra nézvést, hogy a gazdag amerikai rokon hogyan szerezte vagyonát. A *Címzett ismeretlenben* az amerikai sikertörténet csupán kitaláció: a gazdag főhős, Pali (Ráday Imre) azzal teszi próbára a szegény postáskisasszony, Teri (Ágay Irén) szerelmét, hogy elhiteti a lánnyal: egy harminc éve Amerikába kivándorolt, mára milliárdos vagyonnal rendelkező magyar házaspár örökbe szeretné őt fogadni. Az *Európa nem válaszolban* az egykori némafilmsztárról, Gloria Kingről (Titkos Ilona), „minden vampok királynőjéről” derül ki, hogy a valódi neve Veronika, és egykor nincstelenként vándorolt ki az Újvilágba. A *Nosztty-fiú esete Tóth Marival* (Székely István, 1937) filmes adaptációjában, a regénnyel ellentétben a self-made man Tóth Mihály csupán mellékszerepben jelenik meg, ráadásul Amerikában befutott karrierjéről szinte egyáltalán nem esik szó. Ehelyett a történet kifejezetten a dszentri Nosztty-családra és a Nosztty Feri és Tóth Mari közt kialakuló románcra fókuszál.

Amennyiben az amerikai karrier valamelyik főszereplőhöz kötődik, akkor az a végkifejletben végül nem realizálódik, vagy ha mégis, akkor azt a narratíva nem a honi boldogulási lehetőségek ellenpéldájaként jeleníti meg. Amerikai emigráns főhőst szerepeltet az első magyar hangosfilm, *A két bálvány*. A film eleji inzert szerint „Lóránt György báró gazdag magyar földbirtokos az óhazában minden vagyonát elvesztette és Péterrel, hü (sic!) inasával kivándorolt Amerikába. Mindketten beálltak pincérnek egy éjjeli mulatóba, ahol azonban mint vendég megjelenik György báró nagybátyja, akit a báró vonakodik kiszolgálni és így (sic!) Péterrel együtt a bárót kidobják állásából. Fizetésüket megkapván György báró és Péter mint vendégek foglalnak helyet, ahol nemsokára megjelenik nagybátyjával és gazdag udvarlójával a bájos Mary, egy gazdag amerikai lány.” Lóránt (Jávor Pál) azonban nem használja ki az Újvilág nyújtotta lehetőségeket: állása elvesztését követően első dolga, hogy sorsjegyet vesz, melyen farmot nyer. Később derül csak ki, hogy a szóban forgó farm igen rossz állapotban van, ráadásul Lóránt csak a farm egyhatod részének tulajdonjogát kapta meg, tehát őt másik nyertessel kell osztoznia az elhanyagolt földdarabon. A farmra történő megérkezést követően hősünk szinte teljes passzivitásba süllyed. Semmilyen erőfeszítést nem tesz helyzete javítása érdekében, és csak a szerencsének, illetve egy előnyös házassági lehetőségnek köszönhetően nyeri vissza korábbi társadalmi és anyagi státuszát: nagy örökséghez jut ugyanis az a személy,

³⁶⁵ A *Családunk szégyenében* (Martonffy Emil, 1942) hasonló az alaphelyzet, mint a *Kölcsönkért férjekben*, de itt a külföldre (Mexikóba) elszármazott Klári néni (Vaszary Piri) támogatja pénzküldeménnyel egykori szerelmét (Mály Gerő) gyermekei felnevelésében.

aki miatt Lóránt elvesztette vagyonát, melyből visszafizeti Lórántnak a tartozását, majd ezt követően a hős elnyeri a gazdag amerikai milliomos lány, Mary (Radó Nelli) kezét. *A kék bálvány* tehát egyáltalán nem ábrázolja az amerikai érvényesülési lehetőségeket: a hős a történet végén a magyar sikertörténetekre jellemző stratégiák (szerencse és házasság) segítségével mobilizálódik.

Az *Elnökkisasszony* főhőse egy tehetséges, ámde összeköttetések híján munkanélküliként tengődő mérnök, Török István, aki egy szerencsés félreértésnek köszönhetően kap állást a Várkonyi Textilműveknél. A gyár elnöke, Zsuzsa azonban megpróbálja ellehetetleníteni a hős szakmai érvényesülését, ezért a hősnőbe titkon szerelmes Török úgy dönt, hogy a textilipart megreformálni hivatott találmányát eladja egy amerikai gyárosnak, ő maga pedig New Yorkban folytatja karrierjét.³⁶⁶ Végül az amerikai karrier helyett mégis Zsuzsát választja és Magyarországon marad. Bár a film kendőzetlenül mutatja be a diplomás munkanélküliség problémáját, a film narratívája úgy épül fel, hogy a hős nem a hazai érvényesülés lehetetlensége miatt dönt az emigráció mellett, hanem magánéleti problémái miatt: amikor ugyanis felmerül az amerikai karrier lehetősége, Töröknek már biztos állása van a Várkonyi Textilműveknél, melyről csupán szerelmi csalódása miatt akar lemondani.

A *Borcsa Amerikában* (Keleti Márton, 1938) című filmben egy amerikai menedzser (Góth Sándor) Budapestről vidékre utazik, hogy showműsorába magyaros revüszámot keressen, így akad rá Gyümölcs Zsiga csizmadiára (Mály Gerő) és nevelt lányára, Borcsára (Dajka Margit), akiket magával visz Amerikába. Borcsát féltékeny szerelme, Szalai Pista (Hámory Imre) egészen Amerikáig követi, ahol a fiatalok duettje hatalmas sikert arat. Az amerikai karriert visszautasítva azonban Borcsa, Pista és Zsiga úgy döntenek, hogy visszatérnek Magyarországra. A film narratívája az amerikai karriert a hősök számára teljesen véletlenül kínáló, esetleges lehetőségként mutatja be. A semmilyen szórakoztatóipari gyakorlattal nem rendelkező falusi karakterek indokolatlan módon csöppennek bele az amerikai show businessbe, és a cselekmény ugyanilyen következetlen módon vonja ki őket belőle, amikor az első fellépést követően a hősök rögtön a hazatérés mellett döntenek, így az egész inkább egy valószerűtlen kalandnak tűnik, semmint a magyarországi boldogulási lehetőségekkel szemben megjelenő pozitív alternatívának. Ugyancsak a művészvilágban és a szórakoztatóiparban játszódik az *Egy asszony visszanéz* (Radványi Géza, 1941), melynek hősnője, Ágnes (Tasnády-Fekete Mária) színpadi karrierjét feladva szeretőjével, az ugyancsak színész Miklóssal (Jávor

³⁶⁶ A történet egy későbbi pontján kiderült, hogy „az amerikai” valójában egy húsz évvel korábban Magyarországról kivándorolt honfitárs.

Pál) Amerikába költözik, hogy Hollywoodban Agatha Kelly-ként folytassa karrierjét, magára hagyva férjét (Somlay Artúr) és kislányukat. A külföldi karrier azonban itt sem a hazai ellenpontjaként jelenik meg, mivel Ágnes már Magyarországon is sikeres színésznő volt.

Érdeemes továbbá említést tenni a *Cifra nyomorúság*ról, melynek hőse ugyan nem Amerikában, hanem Egyiptomban csinál karriert, de nyíltan ábrázolja azt a problémát, hogy megfelelő státusz és összeköttetések nélkül Magyarországon nagyon nehéz karriert csinálni. A film mérnök hőse (Vértess Lajost) magántanárként dolgozik, mert képtelen a végzettségének megfelelő állást találni. Mivel társadalmi és anyagi helyzete miatt nem elég jó parti a dúsgazdag Felicin Félix (Góth Sándor) lánya számára, Felicin a külföldi karrierépítést javasolja számára: „Aki kitüntetéssel végezte az egyetemet, az egy kis szorgalommal karriert csinálhat. [...] Pár év alatt ott pénzt fog szerezni, aztán szépen visszajön és csinál egy jó pártit. És akkor aztán benne van az egyenesben. Ha itt marad, szegény barátom, soha semmi se lesz ám magából. Hát ki adja egy állástalan mérnökhöz a leányát, nem igaz?”

4.4.1.2. A klasszikus hollywoodi ideológia alapelemei

A klasszikus hollywoodi ideológia alapelemeit döntően befolyásolta a harmincas évek elején életbe lépett cenzúrarendszer, mely 1930 és 1934 között még csak részlegesen, majd 1934 nyarától szigorúan került érvényesítésre.³⁶⁷ A cenzúragyűjtemény, az úgynevezett *Hays-kódex* 1930-as megszületését „megelőzően helyi szinten állami és városi cenzúrabizottságok döntötték el, hogy melyik film kaphat vetítési engedélyt. Civil, egyházi és nőszervezetek éveken keresztül lobbiztak egy központilag szabályozott cenzúra életre hívása mellett, mivel úgy vélték, hogy a mozgóképek erkölcsi színvonala negatívan befolyásolja a közönséget. Bár a filmipar tagjai értelemszerűen elleneztek a cenzúrát, tárgyalási pozíciójuk jelentősen meggyengült, amikor a húszas évek végére a stúdiók pénzügyileg kiszolgáltatott helyzetbe kerültek. A hangosfilmre való átállás iszonyú mennyiségű tőkét emésztett fel, amit a stúdiók jobbra banki kölcsönökből finanszíroztak, a gazdasági válság következtében pedig még inkább kiszolgáltatottá váltak a pénzemberek felé. Félő volt, hogy a cenzúra-párti szervezetek által gerjesztett Hollywood-ellenes légkör és az elfogadhatatlan erkölcsiségűnek ítélt filmek bojkottja miatt a bankok nem akarnak majd egy olyan iparba pénzt fektetni, amelyet a központi szabályozás hiánya miatt bizonytalan légkör leng körül.”³⁶⁸

³⁶⁷ Pápai: *Hollywoodi Reneszánsz*. pp. 137-138.

³⁶⁸ Lakatos Gabriella: Szeretni bolondulásig. Cenzúra és műfajiság viszonyának szemléltetése a klasszikus hollywoodi screwball comedy-n keresztül. In: Dr. Kárpáti György (ed.): *Filmanatómia: A vígjáték*. Budapest: KMH Print Kft., 2018. p. 80.

Bár a Hays-kódex megszületésének időpontja 1930. március 31, ez a dátum csupán a cenzúragyűjtemény névleges alkalmazásának kezdete, „[...] *ugyanis nem volt egyértelmű konszenzus a stúdiók és a betartásért felelős szervezeti egység, a Hays Office között azt illetően, hogy a Kódex rugalmas, általános irányelv vagy kötelező jellegű előírás. Az elkövetkező négy év, vagyis az 1930 és 1934 közé eső időszak, amely a pre-code korszak nevet viseli, a filmkészítők és a cenzorok ádáz harcáról szól.*”³⁶⁹ Thomas Doherty a következőképpen jellemzi a pre-code korszak filmjeit: „*A pre-code korszak magával ragadó, rendhagyó időszak volt az amerikai mozgóképek történetében: a cenzúra laza volt és Hollywood ezt messzemenően ki is használta. Az 1934 júliusa után készült filmekkel ellentétben a pre-code korszak filmjei nem ragaszkodtak a szabályozás szigorú betartásához a szexet, bűnt, erőszakot és morális tartalmakat illetően. Az 1934-et megelőző filmek féktelenebbek, buják, szubverzívek és sok esetben bizarrak voltak: külsőre olyanok, mint a hollywoodi filmek, de erkölcsi vonatkozásban annyira zavarba ejtőek, mintha egy párhuzamos univerzumban készültek volna.*”³⁷⁰

Ezt a rövid, átmeneti periódust követően a cenzúra szigorú, betű szerinti alkalmazása 1934 nyarán vette kezdetét. „*Az új rendszer lényege az elő- és utócenzúra ötvözése volt: előbb a forgatókönyvet, utóbb a kész filmet is be kellett mutatni a PCA-nek (Production Code Administration). A kifogástalannak ítélt film ezután kapta meg a vetítést engedélyező pecsétet, mely nélkül egy mozgóképek sem kerülhetett a mozik műsorára. Az 1934-től 1968-ig tartó időszakot nevezik post-code korszaknak, mely a Hay-kódex hatályon kívül helyezéséig tartott.*”³⁷¹ A cenzúragyűjtemény szabályozta a filmes tartalmakat (például erőszakábrázolás, szexualitás, vallás, illegális kábítószerkereskedelem), táncjeleneteket, jelmezeket, helyszíneket, feliratokat, filmcímekeket, valamint a filmek reklámkampányait.³⁷² A Hays-kódex „[...] *a tematikai és ideológiai elvárások részleges gyűjteménye volt, és lényegében a WASP-ideológia (White Anglo-Saxon Protestant) filmekbe adaptálását jelentette.*”³⁷³

Pápai Zsolt a klasszikus hollywoodi filmek értékorientációjának jellemzésekor Robin Wood *Ideology, Genre, Auteur* című tanulmányát ismerteti, melyben Wood tizenkét pontban összegzi

³⁶⁹ *ibid.* p. 80.

³⁷⁰ Doherty, Thomas: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999. p. 2.

³⁷¹ Lakatos: Szeretni bolondulásig. p. 84.

³⁷² *ibid.* p. 84.

³⁷³ Pápai: *Hollywoodi Reneszánsz*. p. 138. A hollywoodi cenzúrendszer részletesebb vizsgálatával kapcsolatban lásd: Lakatos: Szeretni bolondulásig. pp. 78-84.; Black, Gregory D.: *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge University Press, 1996.; Doherty: *Pre-Code Hollywood*.; Greene, Jane M.: A Proper Dash of Spice: Screwball Comedy and the Production Code. *Journal of Film and Video* 63 (2011) no. 3. pp. 45-63.; Vaughn, Stephen: Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code. *The Journal of American History* 77 (1990) no. 1. pp. 39-65.

a hollywoodi ideológia legfontosabb alapelemeit. Ezek 1) a kapitalista értékek tisztelete; 2) a munka etikája; 3) a heteroszexuális monogámia által legalizált házasság és család; 4) a természet kitüntetett fontossága (amelynek része a vadon betörése, beleértve az őslakosok – az indiánok leigázását); 5) a technológiai fejlődés és a civilizálódás értékessége; 6) anyagi siker(esség) és vagyon; 7) az előző ponttal éppenséggel ellentmondásban álló „rózsabimbó-szindróma”, vagyis hogy a pénz nem feltétlenül eredményez boldogságot, olykor egyenesen a boldogság akadályaként jelenik meg; 8) Amerika, mint a lehetőségek hazája; 9) a kihívásokra kész, potens *ideális férfi*; 10) a feleségként vagy anyaként megjelenő *ideális nő*; 11) a letelepedett férj/apa, vagyis az „*árnyékférfi*”; 12) az érzéki és kalandra kész „*árnyéknő*”.³⁷⁴ A felsorolt jellemzők némelyike a mai napig a hollywoodi filmek sarokköve (például a munka etikája vagy a kapitalista értékek tisztelete), mások mára meggyengültek (például a kizárólag heteroszexuális monogámia által legalizált házasság), illetve megint mások kikoptak a filmekből (például az indiánok reprezentációja gyökeresen megváltozott).

Pápai Zsolt szerint a hollywoodi filmek értékvilágát alapvetően meghatározza egyén és közösség kapcsolata, egyik vagy másik (legtöbbször mindkettő) sikeressége: „*Az ideológia ebben az értelemben az egyén és a közösség, valamint a hozzájuk kapcsolt értékek, hitek, viselkedésmódok, morális készletének reprezentációját jelenti. A hollywoodi ideológia akkor érvényesül, ha az egyén és/vagy a közösség realizálja céljait, az egyén és a közösség megőrzi/megerősíti integritását (identitását), valamint az egyén realizálja közösséghez tartozását és/vagy a közösség realizálja a közösségiségét (utóbbin azt értve, hogy megerősödik létében). Ha a cél vagy annak teljesítése hiányzik, ha az egyén és közösség állapotában és/vagy viszonyában zavarok támadnak, netán egyén vagy közösség integritása (identitása) megbomlik, akkor a klasszikus hollywoodi ideológia alapjai sérülnek.*”³⁷⁵

4.4.1.3. Az amerikai sikermítosz jellemzői

A siker filmes reprezentációjának vizsgálatához példaként Julie Levinson korábban már említett, *The American Success Myth on Film* című könyvét fogom röviden ismertetni.³⁷⁶

³⁷⁴ Wood, Robin: Ideology, Genre, Auteur. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 61. Idézi: Pápai: *Hollywoodi Reneszánsz*. pp. 138-139.

³⁷⁵ Pápai: *Hollywoodi Reneszánsz*. p. 139.

³⁷⁶ Az amerikai sikermítosz vizsgálatával bőséges szakirodalom foglalkozik. A teljesség igénye nélkül lásd: Weiss, Richard: *The American Myth of Success. From Horatio Alger to Norman Vincent Peale*. New York: Basic Books, 1969.; Boozer, Jack: *Career Movies. American Business and the Success Mystique*. Austin: University of Texas Press, 2002.; Banta, Martha: *Failure and Success in America. A Literary Debate*. Princeton: Princeton University Press, 1978.; Burns, Rex: *Success in America. The Yeoman Dream and the Industrial Revolution*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1976.; Cawelti, John G.: *Apostles of the Self-Made Man. Changing Concepts of Success in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1965.; Decker, Jeffrey Louis: *Made in America*.

Levinson könyvének központi témája az amerikai sikermítosz filmes reprezentációja. Jelen dolgozattal ellentétben Levinson nem szűkíti vizsgálatát a hollywoodi filmgyártás valamely kiemelt korszakára vagy prominens műfajára: a filmes sikerábrázolás általános bemutatására vállalkozik és könyvét olyan nagyobb témák köré strukturálja, mint a szakmai és magánéleti siker kapcsolata, a nagyvállalati közegben játszódó történetek, a nők és középkorú férfiak sikertörténetei, valamint a munkanélküliség ábrázolása.

Levinson első lépésként az amerikai sikermítosz eredetét ismerteti, mely a 18. század óta az amerikai kultúra egyik legmeghatározóbb mesternarratívája. Az amerikai sikermítosz *„hétköznapi fiatalemberekről szól, akik egyéni akaratuknak és kezdeményezőképességüknek köszönhetően felülkerekednek az alacsony származásuk okozta hátrányokon, valamint a sikerük elé gördülő további akadályokon. A mítosz tagadja a veleszületett korlátok, társadalmi és egyéb akadályok fontosságát (vagy legalábbis csekély jelentőséget tulajdonít ezen körülményeknek), miközben kielégíti azt a reményteli hiedelmet, hogy amennyiben az egyén hű marad vágyaihoz, megkapja jogos jutalmát. [...] Személyes döntéseink, nem pedig társadalmi státuszunk vagy helyzetünk határozza meg identitásunkat és sorsunkat.”*³⁷⁷

Robert K. Merton pedig a következőt írja az amerikai sikermítosz kulturális beágyazottságáról: *„Mikor azt állítjuk, hogy a pénzbeli siker mint cél gyökeret vert az amerikai kultúrában, csak annyit mondunk, hogy az amerikaiakra mindenhol olyan előírások záporoznak, melyek jognak vagy gyakran kötelességnek állítják be, hogy ezt a célt, még ismételt frusztrációk fenyegetése ellenére is, el kell érni. A társadalom magas presztízsű képviselői tovább erősítik ezt a kulturális hangsúlyt. A család, az iskola és a munkahely – e legfontosabb tényezők, melyek az amerikaiak személyiségstruktúráját kialakítják és céljaikat megszabják – egymással versengve végzik az erőteljes figyelmeztetést, amelyre azért van szükség, hogy az egyén zavartalanul hihessen egy célban, amelyet sohasem érhetne el, ha a kielégülés be nem váltott ígérete motiválná. [...] Az embereket arra szoktatják, hogy még beteljesületlenül maradt törekvéseiket se adják fel. Ebben középponti jelentőségűek a siker kulturális prototípusai, azok*

Self-Styled Success from Horatio Alger to Oprah Winfrey. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.; Kilmer, Paulette D.: *The Fear of Sinking. The American Success Formula in the Gilded Age.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1996.; Wyllie, Irvin G.: *The Self-Made Man in America. The Myth of Rags to Riches.* New York: The Free Press, 1954.; Warhol, Andy–De Salvo, Donna–Fairbrother, Trevor–Miller, J.: *Success is a Job in New York. The Early Art and Business of Andy Warhol.* Grey Art Gallery & Study Ctr, 1989.; Franklin, Benjamin: *A gazdagodás útja.* Budapest: Franklin-Társulat, 1914.; Adams, James Truslow: *Amerika eposza. Az Egyesült Államok története.* Budapest: Athenaeum, 1935.

³⁷⁷ Levinson: *The American Success Myth on Film.* p. 2. [saját fordítás – L. G.]

az eleven dokumentumok, amelyek tanúsítják, hogy az amerikai álm megvalósítható, s ehhez csak az kell, hogy a (sic!) emberben meglegyenek a szükséges képességek.”³⁷⁸

Az amerikai sikermítosz alapeleme tehát a társadalmi mobilitás ígérete, melyet az egyén a veleszületett korlátai (például alacsony társadalmi helyzete, rossz anyagi körülményei) ellenére is képes elérni. A mítosz további fontos vonása az egyéni vállalkozó szellem kultusza, a kemény munka által megvalósuló siker, és az egyén erőfeszítéseinek jutalmaként megjelenő fogyasztói javak.³⁷⁹ Levinson ezt követően bemutatja, hogy az amerikai sikermítosz hogyan lett a hollywoodi filmek egyik alaptémája, majd a későbbiekben a mítosz érvényességét az egyes alkotások hogyan vették időről időre revízió alá.³⁸⁰ „Az amerikai sikermítosz és megtestesítője, a self-made man, már jóval a mozi megszületése előtt az amerikai gondolkodás részét képezte. A huszadik század elejére a mesés meggazdagodásról szóló történetek, a tette kész amerikai, az önmagunkra támaszkodás alapelve, az egyéni vállalkozószellem doktrínája és a teljesítményelvű társadalomba vetett hit már jó ideje a populáris képzelőerő alapvetései közé tartoztak. A sikertörténetek azon üzenete, mely szerint az egyén független a múltjától, társadalmi identitásától és gazdasági körülményeitől, már az amerikai énkép része volt, mire a filmek bekapcsolódtak a mítosz továbbépítésébe.”³⁸¹

Bár a paradigmaticus sikernarratíva már a 19. század közepére testet öltött, értékrend tekintetében a századforduló idejére jelentős változásokon ment keresztül, előtérbe helyezve a sikermítosz belső ellentmondásait.³⁸² Az eredeti sikerfelfogást azonban már a polgárháborút követő, gyorsan iparosodó és nagymértékben versenyszellemű időszak is próbára tette.³⁸³ „Az utópikus társadalom eszméje, ahol a siker bárki számára elérhető, aki keményen megdolgozik érte, kevésbé volt életszerű a késő 19. századi ipari kapitalizmus idején. [...] Ahogy a népesség elkezdett a városi térségekbe koncentrálni, úgy nőttek az osztály- és etnikai különbségek és váltak egyre kevésbé áthidalhatóvá. Az Amerikát a lehetőségek hazájaként leíró eszme teret engedett egy kevésbé jóhiszemű vízióknak: a kemény, versenyszellemtől fűtött urbánus kultúrának. Az 1800-as évek végén a leegyszerűsített, jóindulatú – [Benjamin – L. G.] Franklin és [Horatio – L. G.] Alger által képviselt³⁸⁴ – verziók mellett új sikernarratíva-típus jelent meg. Narratív és ideológiai szempontból a korábbi sikermítosz folytatása volt (az önrendelkezés és

³⁷⁸ Merton.: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra.* p. 219.

³⁷⁹ Levinson: *The American Success Myth on Film.* p. 143.

³⁸⁰ *ibid.* p. 1.

³⁸¹ *ibid.* pp. 11-12. [saját fordítás – L. G.]

³⁸² *ibid.* p. 12.

³⁸³ *ibid.* p. 15.

³⁸⁴ Levinson itt Benjamin Franklin *A gazdagodás útja* és Horatio Alger regényire utal.

az egyéni felemelkedés hangsúlyozásával), ugyanakkor a siker elsődleges kritériumaként már a gazdagságot jelölte meg, emellett pedig azt sugallta, hogy a szociáldarwinista világban csak a legalkalmasabbak képesek életben maradni és sikeressé válni.”³⁸⁵ A revideált mítosz szerint tehát a sikert csak azon kevesek érhetik el, akik leleményességük és könyörtelenségük folytán képesek kiemelkedni a nyüzsgő, a társadalom csúcsára aspiráló tömegből. Ez a korszerűsített siker-értelmezés a későbbiekben az agresszív, városi gengszter karakterében ölt majd testet a filmvászonon.³⁸⁶ „Az amerikai kultúra arra tanít minket, hogy velünk született jogunknak és végzetünknek tekintsük, hogy a csúcsra érjünk. De kulturális termékeink – mindenekelőtt a filmek – a sikert egyszerre ábrázolják áldásként és átokként, vagyis óvatosságra intenek: ne másszunk túl gyorsan túl magasra, nehogy a siker az arcunkba robbanjon. Az amerikai sikermítosz tehát egyszerre tölt be lelkesítő és figyelmeztető funkciót [...]”³⁸⁷

Levinson Chuck Kleinhans gondolatait idézi, aki szerint az egyéni sikertörténetek célja az abbéli meggyőződés fenntartása, hogy a siker bárki számára elérhető. „>>Azzal, hogy a mítosz megjutalmazza a kemény munkát, egyrészt eltereli az emberek figyelmét a siker eléréséért folytatott küzdelem során felbukkanó intézményi akadályokról, másrészt arról, hogy a siker piramisának csúcsán helyet foglaló kisszámú gazdagokkal és hatalmasokkal szemben a piramis alján a sikertelenek óriási tömege foglal helyet. A vagyon, oktatási előnyök és összeköttetés híján levőknek – vagyis az amerikai társadalom hatalmas tömegeinek – a mítosz azt ígéri, hogy az ambíciózus személyiség, az eltökéltség, a kitartás, a mértékletesség és a kemény munka végül meghozza gyümölcsét. << A hitet, mely szerint a nagy siker bárki számára elérhető, aki azt kiérdemli, széles körben elterjedt (non-fikciós vagy fikciós) történetek tartják fenn, melyek célja annak szemléltetése, hogy a mobilitás főként az egyéni teljesítőképesség függvénye.”³⁸⁸ Az amerikai sikernarratíva tehát „garantálja, hogy a kemény munka és a jellemesség társadalmi felemelkedést és boldogságot eredményez, függetlenül a társadalmi, gazdasági vagy

³⁸⁵ Levinson: *The American Success Myth on Film*. pp. 15-16. [saját fordítás – L. G.]

³⁸⁶ *ibid.* p. 16.

³⁸⁷ *ibid.* p. 20. [saját fordítás – L. G.] [...]”A robbanás-hasonlat az amerikai sikermítosz árnyoldalát legpregnansabban bemutató műfaj, a gengszterfilm egyik emblemikus darabjára, az 1949-es *White Heat* (Raoul Walsh, 1949) utal. A film zárata egy vegyi üzemben játszódik, ahol a történet antihőse, Codie Jarrett (James Cagney) egy több emelet nagyságú tartály tetejére menekül az őt üldöző rendőrök elől. „Megcsináltam, Mama, a világ tetején vagyok!” – üvölti Jarrett, majd a tartály felrobban alatta. A túl gyorsan, túl magasra aspiráló gengszter elkerülhetetlen sorsát a rendőrök egyike (Edmond O’Brian) a következő szavakkal összegzi: „Feljutott a világ csúcsára, és az végül az arcába robbant.” A fordítás eredetije: „Made it, Ma’! Top of the World”; „He finally got to the top of the world and it blew right up in his face.”

³⁸⁸ Kleinhans, Chuck: *Working-Class Film Heroes. Junior Johnson, Evel Knieval and the Film Audience*. In: Steven, Peter (ed.): *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter Cinema*. New York: Praeger Publishers, 1985. p. 66. Idézi: Levinson: *The American Success Myth on Film*. pp. 21-22. [saját fordítás – L. G.]

*rendszerszintű akadályoktól.*³⁸⁹ Merton szerint az amerikai sikermítosz három axióma elfogadását követeli meg: „mindenkinek ugyanazokért a nagyra vágyó célokért kell küzdenie, hiszen ezek mindenki számára elérhetőek; másodsor, a jelenleg elszenvedett látszólagos kudarc csupán egy állomás a végső siker felé vezető úton; és harmadszor, az az igazi kudarc, ha valakiben alábbhagy vagy megszűnik a becsvágy.” A felsorolt axiómák a társadalmi struktúra kritikáját az egyén kritikájává alakítják (amennyiben az egyén kudarcot vall a siker elérésében), hozzájárulnak a társadalomszerkezet fenntartásához, az alsóbb rétegekhez tartozókat arra ösztönzik, hogy a társadalom felsőbb rétegéhez tartozókkal azonosuljanak, végül pedig állandó nyomást gyakorolnak, hogy a társadalom tagjai változatlanul azonosuljanak a „*a nagyra vágyás kulturális parancsával*”.³⁹⁰

4.4.1.4. Az amerikai sikermítosz kritikája: *It's a Wonderful Life* (1946)

Levinson hosszabb elemzést szentel többek között az *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946) című filmnek. Capra látszólag optimista filmje valójában az amerikai sikermítosz kritikája, amelyben a magánéleti és a szakmai siker egymást kizáró tényezők. „*Ellentétben az olyan filmekkel, [...] ahol a családi élet és az ezzel járó kötelezettségek nem hátráltatják vagy gátolják a hőst a siker elérésében (vagy ha igen, akkor könnyen kiiktathatóak [...]), itt a központi karakter egy kétségbeesett pillanatában felfedi azon érzését, mely szerint családja inkább hátráltatja, semmint erőt ad neki.*”³⁹¹

Véleményem szerint az *It's a Wonderful Life* egyenesen az amerikai sikermítosz antitézise, hiszen a főhős – lett legyen bármilyen kitartó, elhivatott, tehetséges – képtelen sikeressé válni. George Bailey (James Stewart) gyerekkori vágyálma, hogy elhagyva kicsiny szülővárosát, Bedford Fallst, világot lásson és híres építész legyen. Álmai azonban sosem válnak valóra, mivel időről időre olyan élethelyzetbe kerül, amikor választania kell a saját vágyai és céljai, illetve a családja, szerettei, vagy a tágabban vett kisközösség érdekei között. Édesapja (Samuel S. Hinds) váratlan halálát követően George kénytelen ideiglenesen átvenni a családi vállalkozás vezetését, különben az a várost irányító szívtelen vállalkozó, Mr. Potter (Lionel Barrymore) kezei közé kerül – így tehát George lemond arról, hogy főiskolára menjen. Amikor szeretett öccse, Harry (Todd Karns) kutatói állást kap – noha megállapodásuk szerint a főiskola elvégzése után ő venné át George-tól a családi vállalkozás vezetését –, a főhős Harry érdekében ismét lemond saját ambícióiról. Szerelme, Mary (Donna Reed) miatt visszautasítja gyerekkori

³⁸⁹ Levinson: *The American Success Myth on Film*. p. 23. [saját fordítás – L. G.]

³⁹⁰ Merton: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. p. 219.

³⁹¹ Levinson: *The American Success Myth on Film*. p. 33. [saját fordítás – L. G.]

barátja, Sam (Frank Albertson) üzleti ajánlatát. Noha a szójababból gyártott műanyag ötlete eredetileg George-tól származik, megvalósításából mégis Sam gazdagodik meg. George és Mary házasságkötése napján kirobban a gazdasági válság, így a fiatalok a családi vállalkozás megmentése érdekében feláldozzák a nászútra szánt pénzüket – azt a pénzt, melynek segítségével George életében először hagyná el szülővárosát. A történet hőse tehát minden esetben a morálisan helyes döntést hozza meg: feláldozza egyéni érdekeit a család és a közösség jóléte érdekében, ennek eredményeképpen azonban karriercéljait sosem képes realizálni, nem lesz belőle sikeres, a szakmájában elismert ember.

Bár szerető feleség, gyerekek és barátok veszik körül, a helyi közösség pedig sokra becsüli és nagyra tartja – a kapzsi és szívtelen Mr. Potterrel ellentétben Bailey-ék vállalkozása szegények számára is megfizethető kölcsön fejében épít otthonokat –, George végtelenül boldogtalan, amiért élete megrekedt a kisvárosi névtelenségben. A dramaturgia külön hangsúlyozza George tehetetlenségét abban az epizódban, amikor bemutatja, hogy a második világháború éveiben az egyes karakterek hogyan veszik ki részüket a háborús erőfeszítésekből: George édesanyja (Beulah Bondi) a Vöröskeresztnél dolgozik, Mary a United Service Organizations-nél, Sam a háborús gazdaság folytán elképesztő vagyonra tesz szert, George egykori főnöke (H. B. Warner) és nagybátyja (Thomas Mitchell) háborús kötvényeket árul, Harry pedig háborús hősként megkapja a legmagasabb fokozatú katonai kitüntetést, a Medal of Honort. Mivel George gyerekkorában a jeges patakba ugrik, hogy megmentse öccsét a vízbefúlástól, melynek következtében a fél fülére megsüketül, ezért a háborúban sem kap lehetőséget arra, hogy kitűnjön: a családi vállalkozás vezetése mellett olyan prózai feladatokat lát el csupán, mint az éjszakai elsötétítések felügyelete.

A film tragikus fordulata akkor következik be, amikor George széllel bélelt nagybátyja elveszíti a vállalkozás pénzét, így a család egyik pillanatról a másikra a tönk szélére kerül. Miután az üzleti ellenlábás Mr. Potter éleslátóan megjegyzi, hogy George-nak semmije sincsen az 500 dollár értékű életbiztosításán kívül, tehát „*holtan többet ér, mint élve*”, George végső elkeseredésében öngyilkosságra szánja el magát. A történet ezen a ponton meseszerű fordulatot vesz: az égiek angyalt küldenek George-hoz, aki előbb megakadályozza az elkeseredett férfit az öngyilkosság elkövetésében, majd megmutatja neki, hogy a közösség élete mennyivel rosszabb lenne, ha George sohasem született volna meg. Bár a történet látszólag boldog véget ér (a kisváros lakói közös erővel előteremtik az elveszett pénzt, valamint George barátja, Sam is a bajba jutott család segítségére siet), a befejezés igencsak ambivalens. A zárókép azt sugallja, hogy George eztán boldog emberként fog élni, mert szerető feleség, gyerekek, rokonok

és barátok veszik körül. Mindez azonban éles ellentétben áll mindazzal, amit a főhős személyes preferenciáiról a megelőző két óra tíz perc során megtudtunk: számára ugyanis a boldogságot és megelégedettséget karrierambícióinak beteljesítése jelentette volna, amelyben – bármilyen kitartóan küzdött is – csúfos kudarcot vallott. A családalapításról és a család körében megélt boldogságról ráadásul azt megelőzően a film igen ambivalens képet fest, az ezzel kapcsolatos jelenetek egytől-egyig igen nyomasztóak. Engedve édesanyja noszogatásának George meglátogatja Mary-t, a lányt, aki gyerekkora óta rajong érte. George távolságtartóan és lekezelően viselkedik Mary-vel, majd közli, hogy nem akar megházasodni és nem akar családot alapítani, a jelenet végén mégis szenvedélyesen megölelik egymást, és az azt követő jelenetben összeházasodnak. A hollywoodi filmeknek a család szentségét közvetítő ideológiáját azonban valószínűleg az a jelenet ássa alá leginkább, amikor szenteste kiderül, hogy a vállalkozás pénze eltűnt, George pedig teljesen összetörve tér haza otthonába. A karácsonyi készülődésben boldogan elmerülő, szorgalmas feleség és az izgatott gyerekek lármája azonban annyira irritálja a frusztrált, megkeseredett hőst, hogy egy ponton megkérdezi a feleségétől: *„Szerinted ez egy boldog család? Minek nekünk ez a sok gyerek?”*

4.5. Sikernarratívák az 1931 és 1944 között készült magyar játékfilmekben

A szociológiai szakirodalom megkülönbözteti az *intragenerációs* és az *intergenerációs* mobilitást. Az intragenerációs mobilitás azt vizsgálja, hogy az egyén társadalmi státusza hogyan változik meg a pályakezdekori helyzetéhez képest, míg az intergenerációs mobilitás a nemzedékek (például apa és fia) közti társadalmi mobilitást írja le.³⁹² Disszertációmban az anyagi siker mellett az 1931 és 1944 között készült vígjátékok főszereplőjéhez kapcsolódó intragenerációs társadalmi mobilitást vizsgálom, vagyis azokat a történeteket, melyekben a főhős a film zárlatában magasabb társadalmi pozíciót foglal el, mint a történet elején.

Kutatásom kiindulópontja az a megfigyelés volt, hogy a korszak vígjátékaiban a siker kevés esetben a kemény munka, kitartás, szorgalom és szakértelem eredménye, ehelyett a főhős társadalmi vagy anyagi sikerét egyéb, sok esetben az egyén kvalitásaitól teljesen független tényezők szavatolják. Megfigyelésem alátámasztásához először is megvizsgáltam, hogy pontosan milyen dramaturgiai sémák idézik elő a főhős társadalmi vagy anyagi sikerét.

Természetesen a siker a filmek jelentős részében nem vezethető vissza csupán egyetlen tényezőre. A társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás gyakran több, a dramaturgiát kisebb vagy nagyobb mértékben befolyásoló esemény, karaktertulajdonság vagy a hőstől

³⁹² Andorka: *A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon*. pp. 24-25.

független külső körülmény összhatásaként következik be. Ezzel együtt általában ki lehet emelni egy olyan tényezőt, amely a dramaturgia szempontjából a leghangsúlyosabb, tehát döntő mértékben befolyásolja a hős társadalmi vagy anyagi sikerét. Mivel kiinduló megfigyelésem alátámasztásához szükségem volt annak számszerűsítésére, hogy az egyes dramaturgiai sémák milyen gyakorisággal jelennek meg a vizsgált filmekben, ezért minden főszereplő esetében a siker elérésében leginkább meghatározó körülményt emeltem ki, legyen az cselekményelem, mint az *álidentitás*, karakterek közti reláció, mint a *rokon kapcsolat*, vagy karaktertulajdonság, mint az *egyéni kompetencia*.

Annak szemléltetésére, hogy a filmek történetében a siker elérésének többféle alternatívája is megjelenhet egyszerre, vizsgáljuk meg *A régi nyár* (Podmaniczky Félix, 1941), *A hölgy egy kisé bogaras* és az *Álomkeringő* (Podmaniczky Félix, 1942) című filmeket. *A régi nyár* a társadalmi és anyagi siker három alternatíváját is bemutatja: az (érdek)házasságot, az örökséget és az egyéni kvalitásokat (mint kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem). A cselekmény két generáció egymást átszövő szerelmi konfliktusaira épül. A film kezdőjelenetében Tamássy Péter (Rajnay Gábor) udvarolni tanítja félszeg fiát, Miklóst (Szilassy László). Apa és fia között a következő párbeszéd hangzik el:

- „*Úgy ragyog a két szeme, mint a legragyogóbb csillag... és a kis piros cseresznyepiros kis szája... gyönyörű fitos kis orra. Bevallom: én szeretem magát. [...] Na látod? Hát így kell udvarolni. Érted?*
- *Értem...*
- *Na jó, jó, hát tudom, tudom. Te dolgozni akarsz, hogy újra a miénk legyen az a föld, amit most csak bérlünk. De tudod-e, hogy mennyivel több földet lehet szerezni egy jó házassággal?*
- *Én már csak ilyen vagyok: jobban szeretek dolgozni, mint nőszülni.*
- *Na ne érts félre, én csak azt akarom, hogy az én fiamra ne mondják azt, hogy mamlasz. Az én fiam tudjon udvarolni. Na, csináld szépen utánam úgy, ahogy én mutattam, Mikikém, na, csináld.”*

Hogy megtanítsa fiát a nagybetűs életre, Péter Budapestre utazik Miklóssal. Miklós a vonaton megismerkedik Évával (Simor Erzs), és a két fiatal között rövid idő alatt szerelem szövődik. Bár a szerelmesek erről nem tudnak, Péter és Éva édesanyja, Mária (Honthy Hanna) valamikor ugyancsak szerették egymást, de Péter – családi nyomásra – végül más nőt vett feleségül.

Az anyagi gyarapodás és társadalmi előrelépés egyik stratégiája a kemény munkával, szakértelemmel és szorgalommal elért siker. A fent idézett párbeszédéből kiderül: Miklós a két keze munkájával szeretné visszaszerezni a családi birtokot. A fiú a szakszerű gazdálkodás elhivatott híve: budapesti tartózkodása alatt előszeretettel látogatja a Mezőgazdasági Múzeumot, és az egyik jelenetben a folyószabályozás, a helyes kúrendszer, a fogasolás és a trágyázás fontosságára okítja Évát. Apja azonban a társadalmi előrelépés és anyagi gyarapodás másfajta módszerében hisz: a jól megválasztott házasságban. A film előrehaladtával Miklós kezdeti ambíciója és a munkába vetett hite folyamatosan jelentőségét veszti, a történet pedig a fiatalok közti frigy ígéretével ér véget. *A régi nyár* narratívájában az érdekházasság és az örökség sikerstratégiája szorosan összefonódik: amennyiben Miklós megnősül, a nagybátyjától 1000 hold hozományt kap. Így tehát Miklós esetében az örökséget jelöltem meg az anyagi siker elérésének leghangsúlyosabb okaként, Éva pedig elsősorban a Miklóssal kötött házasságának köszönhetően kerül jobb társadalmi és anyagi helyzetbe.

A hölgy egy kissé bogaras hősnőjének (Tolnay Klári) minden vágya, hogy állást kapjon, megfelelő összeköttetések híján azonban sehol sem hajlandók őt alkalmazni. „*Még odáig sem jutok el, hogy valakinek megmondhassam, hogy mennyire szeretnék dolgozni*” – panaszkodik Bimbi elkeseredetten. Főbárolója szeretne valahogyan segíteni rajta, ezért felajánlja, hogy vegye kölcsönbe az előző lakó által hátrahagyott ajánlóleveleket – azt a kulcsfontosságú információt azonban elhallgatja a lány elől, hogy korábbi albárolóját jelenleg a Lipótmezőn kezelik. Bimbi szerencsét próbál a Tormássy Műveknél, de mivel az ajánlólevelet nem olvasta el, nem tudja, hogy a melegszívű ajánlás a leendő munkaadót óva inti: „*Be kell vallanom, a lány egy kissé... bogaras, de ha nem ingerlik – ez fel se fog tűnni senkinek.*”

Azért, hogy állást kapjon, a hősnő vállalja, hogy sajátjaként nyújtja be másvalaki ajánlólevelét, tehát hazudik a valódi kilétéről, így az állást az identitásával való ügyeskedésnek köszönhetően kapja meg. Bár új munkahelyén eleinte mindenki távolságtartón viselkedik vele (mivel úgy tudják, hogy bolond), alkalmazásának köszönhetően megismerkedik a gyár vezérigazgatójának (Gózon Gyula) fiával, Péterrel (Ráday Imre), akivel egymásba szeretnek, és a film végén egybekelnek.

Azokban az esetekben, amikor a hős vagy hősnő többször ér el anyagi vagy társadalmi sikert a történet során, azt az okot jelöltem meg fő tényezőnek, amelyik a látványosabb és nagyobb volumenű előrelépést váltotta ki. Ebben az esetben a Péterrel kötött házasság nagyobb társadalmi és anyagi sikert jelent a lány számára, mint az, hogy munkanélküli státuszát maga

mögött hagyva alkalmazásba került a Tormássy Műveknél. Itt tehát a házasságot, nem pedig az áloidetitást jelöltem meg a siker elsődleges kiváltó okaként.

Turi Gábor (Sárdy János), az *Álomkeringő* hőse világhírű operaénekes. Rajongói, a szakma és szűkebb környezete is értetlenül fogadja, amikor Gábor karrierje csúcán váratlanul visszavonul, ugyanis csak abban az esetben örökölheti meg ősei hatalmas birtokát, ha lemond színpadi karrierjéről (az örökhagyó nagybácsi véleménye szerint „*a föld egész embert követel*”). A nagybácsi másik leszármazottja, Bruckner ügyvéd (Csortos Gyula) azonban azt szeretné, ha lányára, Ágnesre (Zsilley Margit) szállna a tekintélyes örökség. Bruckner magát írónak kiadva felajánl Gábornak egy nagyszerű főszerepet, eközben lánya álnéven megismerkedik Gáborral és ráveszi, hogy énekeljen neki valamit. Bruckner és Gábor impresszáriója, Doretti (Latabár Kálmán) titokban gramofonfelvételt készít az éneklő fiatalemberről, és később úgy mutatják meg neki a felvételt, mintha azon a Gábor által visszautasított szerepre időközben felkért kiváló énekes, Paul Müller (Mihályi Ernő) énekelne. Azt remélik, hogy ezzel felpiszkálják Gábor hiúságát, és amennyiben a fiatalember igent mond a szerepre, az örökség automatikusan Ágnesre száll.

Mivel Gábor továbbra is hajthatatlan, Bruckner újabb hazugságot eszel ki: közli Gáborral, hogy Ágnes Paul Müller menyasszonya. A lány iránt gyengéd érzelmeket tápláló Gábot annyira felkavarja a hír, hogy úgy dönt, mégis eljátssza az *Álomkeringő* főszerepét. Az előadást követően azonban Ágnes bevallja, hogy csúnyán kijátszották, és Gábor javára lemond az örökségről. Gábor megbocsát Ágnesnek, és a film a fiatalok kibékülésével ér véget.

Az *Álomkeringő* hősnőjének esetében a társadalmi és anyagi siker elérésének három alternatíváját mutatja be a film: az örökséget, az áloidetitást és a házasságot. Ahhoz, hogy Gábor közelébe férközzenek és fondorlatosan kijátsszák őt a vagyonából, Ágnes és az édesapja szerepjátékra kényszerülnek. Miután tervük sikerrel jár, az örökség Ágnesre száll. Tehát ha ezen a ponton érne véget a történet, akkor a siker kiváltó oka az örökség lenne. Ágnes azonban lelkiismereti okokból lemond a birtokról, amely így ismét Gábor tulajdonába kerül. Bár a házasság ténye nincs kimondva, a fiatalok filmvégi egymásra találása értelemszerűen magában hordozza az esküvő ígérését. Ebben az esetben tehát a társadalmi és anyagi siker realizálásának elsődleges okaként a házasságot jelöltem meg.

4.5.1. A sikernarratívák típusai, jellemzőik

Andorka Rudolf a társadalmi mobilitás hét fő csatornáját különbözteti meg:

- hadsereg,
- egyház,
- iskola,
- politikai pártok és kormányhivatalok,
- tudományos és irodalmi-művészeti intézmények,
- meggazdagodásra szolgáló szervezetek,
- valamint a „fölfelé” házasodás.³⁹³

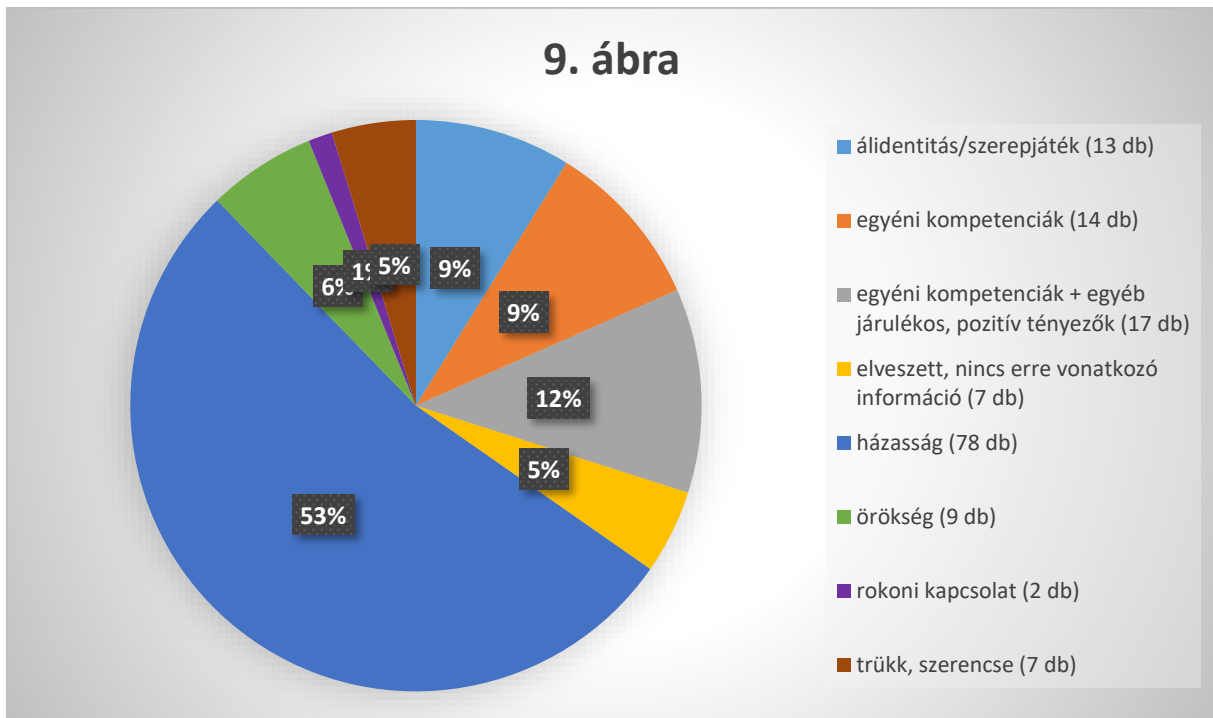
Az 1931 és 1944 között készült vígjátékokban a társadalmi és anyagi siker elérésének következő módozatai jelennek meg (9. ábra):

- 1) házasság
- 2) álidentitás, szerepjáték
- 3) trükk, szerencse
- 4) egyéni kompetenciák és egyéb járulékos, pozitív tényezők
- 5) örökség
- 6) rokoni kapcsolat
- 7) egyéni kompetenciák

Mint látható, az Andorka által felsorolt mobilitási csatornák közül csupán a házassági mobilitás tematizálódik a korszak játékfilmjeiben.

³⁹³ ibid. p. 14.

9. ábra



A sikernarratívák leggyakoribb előmozdítója a házasság: a vizsgált filmek több mint felében (53%), 78 esetben a főhős egy szerencsésen megválasztott házastárs segítségével nyer bebocsátást egy magasabb társadalmi osztályba, vagy kerül korábbi anyagi helyzetéhez képest jómódúbb státuszba. Az esetek 68%-ában a házasság folytán nő kerül magasabb társadalmi pozícióba vagy jobb anyagi helyzetbe, de szép számmal találunk olyan példákat is, amelyben férfi (Martonffy Emil: *Márciusi mese*, 1934; *A Noszty-fiú esete Tóth Marival; Pesti mese*).

Az álidentitás vagy szerepjáték-motívum a sikernarratívák 9%-ának az alapja (13 főszereplő). Bizonyos esetekben a főhős a saját érvényesülése érdekében vesz fel új identitást (*Egy lány elindul*), vagy a környezete másvalakinek hiszi, mint aki valójában, és a szerencsés félreértés folyamán valósul meg a társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás (Ráthonyi Ákos: *Kádár kontra Kerekes*, 1941).

9 esetben (a vizsgált filmek 6%-ában) a társadalmi vagy anyagi siker örökség formájában realizálódik (*Pesti mese*; Székely István: *Segítség, örökölttem!*, 1937). 7 esetben a főhős valamilyen trükk folyamán kerül magasabb társadalmi státuszba vagy jobb anyagi helyzetbe a film végére, ez a vizsgált esetek 5%-át jelenti.

2 esetben (a filmek 1%-ában) a karakter az elért siker tekintetében teljesen passzív marad, csupán azért válik részesévé, mert egy felfelé mobilizálódó karakterhez rokoni kapcsolat fűzi (*Piri mindent tud*; György István: *A nagymama*, 1935).

17 esetben, vagyis a sikernarratívák 11%-ában a történet során hangsúlyt kap az a tény, hogy a hős a saját kompetenciái (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem) révén is kiérdemelné a sikert, ám döntően mégsem emiatt, hanem olyan, az egyén kompetenciáin kívül eső tényezők miatt következik be, mint trükk, szerencse, nexus, házasság vagy az identitással való ügyeskedés (*Elnökkisasszony*; *A miniszter barátja*; *A kegyelmes úr rokona*).

A vizsgált 148 karakter között csupán 14 olyan hőst találunk (ez a vizsgált karakterek 9%-át jelenti), aki elsősorban és hangsúlyosan a saját kompetenciáinak (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem) köszönheti az elért társadalmi vagy anyagi sikert (Gaál Béla: *Helyet az öregeknek*, 1934; *Fűszer és csemege*; Martonffy Emil: *Pepita kabát*; 1940). (10. ábra)

10. ábra

	FILM CÍME	ÉV	KARAKTER	FOGLALKOZÁS	SIKER-NARRATÍVA
1.	<i>A kék bálvány</i>	1931	Lóránt György	földbirtokos	házasság
2.	<i>A vén gazember</i>	1932	Borly László	katona	házasság
3.	<i>A vén gazember</i>	1932	Inokay Mária	eltartott gyerek	örökség
4.	<i>Filléres gyors</i>	1932	„fiatal asszony”	nincs inf.	nincs inf.
5.	<i>Filléres gyors</i>	1932	„fiatal férj”	nincs inf.	nincs inf.
6.	<i>Piri mindent tud</i>	1932	Bognár Béla	szórakoztatóipari munkás	rokoni kapcsolat
7.	<i>Piri mindent tud</i>	1932	Piri	szórakoztatóipari munkás	álidentitás, szerepjáték
8.	<i>Egy éj Velencében</i>	1933	Ellen Harriman	eltartott gyerek	házasság

9.	<i>Egy éj Velencében</i>	1933	Antonio Grivelli	nincs inf.	házasság
10.	<i>Az új rokon</i>	1934	Kitty	nincs inf.	házasság
11.	<i>Lila akác</i>	1934	Tóth Mancsi	szórakoztatóipari munkás	egyéni kompetenciák
12.	<i>Emmy</i>	1934	Korponay László	katona	házasság
13.	<i>Helyet az öregeknek</i>	1934	Polgár Feri	gyárigazgató /tulajdonos	egyéni kompetenciák
14.	<i>Helyet az öregeknek</i>	1934	Polgár Viktor	gyárigazgató /tulajdonos	egyéni kompetenciák
16.	<i>Ida regénye</i>	1934	Balogh János	mérnök	házasság
17.	<i>Márciusi mese</i>	1934	Matyika (nő)	eltartott gyerek	házasság
18.	<i>Márciusi mese</i>	1934	Balla Győző	mérnök	házasság
19.	<i>Meseautó</i>	1934	Kovács Vera	hivatalnok	házasság
20.	<i>Rotschild leánya</i>	1934	Sátori Tamás	újságíró	nincs inf.
21.	<i>A csúnya lány</i>	1935	Pál Éva	hivatalnok	házasság
22.	<i>A királyné huszárja</i>	1935	Nagy Marika	szórakoztatóipari munkás	házasság
23.	<i>A nagymama</i>	1935	Márta	diák	rokoni kapcsolat
24.	<i>Az okos mama</i>	1935	Tatár Éva	szórakoztatóipari munkás	házasság
25.	<i>Barátságos arcot kérek</i>	1935	Blazsek Éva	kereskedő, vállalkozó	házasság
26.	<i>Címzett ismeretlen</i>	1935	Szabó Teri	hivatalnok	házasság
27.	<i>Elnökkisasszony</i>	1935	Török István	mérnök	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
28.	<i>Ez a villa eladó</i>	1935	Teri	munkanélküli	házasság
29.	<i>Köszönöm, hogy elgázolt</i>	1935	Galambos Panni	eltartott gyerek	házasság

30.	<i>Dunaparti randevú</i>	1936	Bodó István	művész	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
31.	<i>Három sárkány</i>	1936	Tatár Anna	szórakoztatóipari munkás	házasság
32.	<i>Havi 200 fix</i>	1936	Kórody Gábor	mérnök	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
33.	<i>Havi 200 fix</i>	1936	Szabó Magda	eltartott gyerek	házasság
34.	<i>Pókháló</i>	1936	Fonyódi Miklós	szórakoztatóipari munkás	házasság
35.	<i>Tisztelet a kivételnek</i>	1936	Kántor Vera	eltartott gyerek	házasság
36.	<i>120-as tempó</i>	1937	Leviczky Tibor	hivatalnok	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
37.	<i>A harapós férj</i>	1937	Erzsi	hivatalnok	házasság
38.	<i>A kölcsönkért kastély</i>	1937	Gruber Mary	eltartott gyerek	házasság
39.	<i>A kölcsönkért kastély</i>	1937	Koltay Bálint	eltartott gyerek	trükk, szerencse
40.	<i>A Noszty-fiú esete Tóth Marival</i>	1937	Noszty Feri	katona	házasság
41.	<i>Marika</i>	1937	Marika	eltartott gyerek	házasság
42.	<i>Az én lányom nem olyan</i>	1937	Dr. Kalocsay Sándor	hivatalnok	örökség
43.	<i>Az én lányom nem olyan</i>	1937	Hubay Gitta	eltartott gyerek	örökség
44.	<i>Családi pótlék</i>	1937	Kovács Péter	hivatalnok	trükk, szerencse
45.	<i>Egy lány elindul</i>	1937	Gara Janka	munkás	álidentitás, szerepjáték
46.	<i>Egy lány elindul</i>	1937	Lomb Brigi (férfi)	eltartott gyerek	egyéni kompetenciák

47.	<i>Fizessen, nagysád!</i>	1937	Szilágyi Péter	gyárigazgató /tulajdonos	házasság
48.	<i>Háromszázezer pengő az utcán</i>	1937	Klárka	kereskedő, vállalkozó	házasság
49.	<i>Hetenként egyszer láthatom</i>	1937	Bozóky Feri	művész	házasság
50.	<i>Lovagias ügy</i>	1937	Virág Erzsi „Baba”	eltartott gyerek	házasság
51.	<i>Maga lesz a férjem</i>	1937	Balogh Margit	eltartott gyerek	házasság
52.	<i>Mai lányok</i>	1937	Hanzély Zsuzsi	kereskedő, vállalkozó	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
53.	<i>Mai lányok</i>	1937	Németh Péter	mérnök	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
54.	<i>A férfi mind örült</i>	1937	Sóváry Gábor	művész	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
55.	<i>Mámi</i>	1937	Horváth Ilonka	háztartási alkalmazott	házasság
56.	<i>Pesti mese</i>	1937	Kis Klári „Copfos”	szolgáltatóipari alkalmazott	örökség
57.	<i>Pesti mese</i>	1937	Kubik	szolgáltatóipari alkalmazott	házasság
58.	<i>Segítség, örököltem!</i>	1937	Bartha Zsóka	pedagógus	örökség
59.	<i>Segítség, örököltem!</i>	1937	István báró	földbirtokos	házasság
60.	<i>Sportszerelem</i>	1937	Radován Micike	hivatalnok	házasság
61.	<i>Sportszerelem</i>	1937	Sáray György	sportoló	házasság
62.	<i>Úrilány szobát keres</i>	1937	Székely Klári	diák	házasság

63.	<i>A hölgy egy kisé bogaras</i>	1938	Takács Klári „Bimbi”	hivatalnok	házasság
64.	<i>A leányvári boszorkány</i>	1938	Cseróczy Béla	diák	házasság
65.	<i>Süt a nap</i>	1938	Sáríka	eltartott gyerek	házasság
66.	<i>Süt a nap</i>	1938	Sámson Mihály	paraszt	egyéni kompetenciák
67.	<i>Borcsa Amerikában</i>	1938	Borcsa	szórakoztatóipari munkás	egyéni kompetenciák
68.	<i>Borcsa Amerikában</i>	1938	Szalay Pista	munkás	egyéni kompetenciák
69.	<i>Cifra nyomorúság</i>	1938	Felicin Lili	szolgáltatóipari alkalmazott	házasság
70.	<i>Cifra nyomorúság</i>	1938	Nagy István	mérnök	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
71.	<i>Te csak pipálj, Ladányi</i>	1938	Ladányi Katica	eltartott gyerek	egyéni kompetenciák
72.	<i>Nincsenek véletlenek</i>	1938	Ács Klári	háztartási alkalmazott	házasság
73.	<i>Péntek Rézi</i>	1938	Dr. Gerleszegi Gerle Géza	orvos	trükk, szerencse
74.	<i>Péntek Rézi</i>	1938	Péntek Rézi	diák	házasság
75.	<i>Pillanatnyi pénzzavar</i>	1938	Tímár Vera	hivatalnok	házasság
76.	<i>Rozmaring</i>	1938	Kevy István	földbirtokos	házasság
77.	<i>Tizenhárom kislány mosolyog az égre</i>	1938	Kiss Piri	szolgáltatóipari alkalmazott	házasság
78.	<i>Fehérvári huszárok</i>	1938	Ónody István	katona	nincs inf.
79.	<i>Vadrózsa</i>	1938	Mária	hivatalnok	házasság
80.	<i>Varjú a toronyórán</i>	1938	Domokos Lenke	diák	házasság

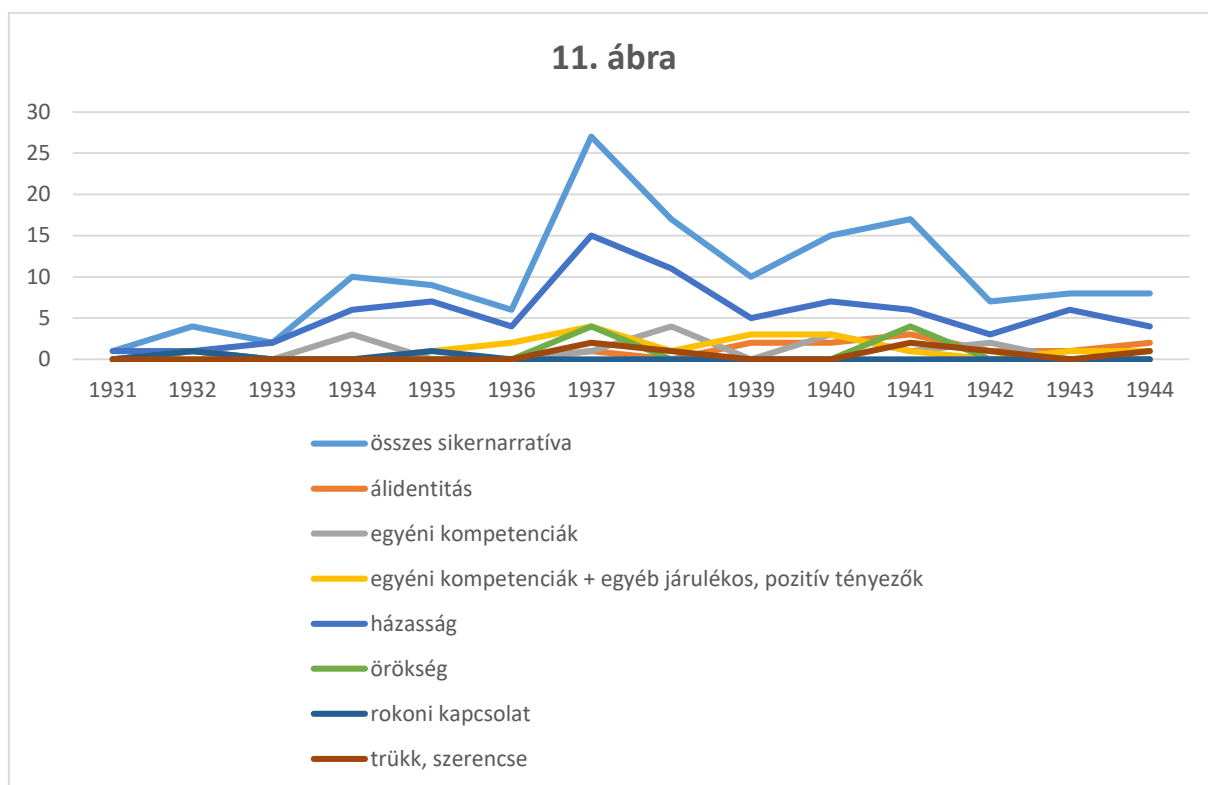
81.	<i>A miniszter barátja</i>	1939	Kovács János	mérnök	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
82.	<i>A miniszter barátja</i>	1939	Manci	szolgáltatóipari alkalmazott	házasság
83.	<i>Az utolsó Werezkey</i>	1939	Werezkey Erzsé	hivatalnok	házasság
84.	<i>Férjet keresek</i>	1939	Kató	eltartott gyerek	házasság
85.	<i>Garszonlakás kiadó</i>	1939	Dr. Bodnár Sándor	jogász	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
86.	<i>Garszonlakás kiadó</i>	1939	Dr. Kádár András	orvos	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
87.	<i>Garszonlakás kiadó</i>	1939	Piri	szolgáltatóipari alkalmazott	házasság
88.	<i>Pénz áll a házhoz</i>	1939	Molnár Lajos	szolgáltatóipari alkalmazott	álidentitás, szerepjáték
89.	<i>Mátyás rendet csinál</i>	1939	Bálint János	nincs inf.	nincs inf.
90.	<i>Áll a bál</i>	1939	Balogh András	hivatalnok	házasság
91.	<i>Álomsárkány</i>	1939	Péter	diák	nincs inf.
92.	<i>Szervusz, Péter</i>	1939	Tamás Endre	munkanélküli	álidentitás, szerepjáték
93.	<i>Zavaros éjszaka</i>	1940	Lendvay Gábor	újságíró	nincs inf.
94.	<i>Igen vagy nem?</i>	1940	Klári	nincs inf.	házasság
95.	<i>A szerelem nem szégyen</i>	1940	Suzanne	munkanélküli	házasság
96.	<i>A szerelem nem szégyen</i>	1940	Kátay Kázmér	munkanélküli	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők

97.	<i>Balkezes angyal</i>	1940	Klári	szolgáltatóipari alkalmazott	álidentitás, szerepjáték
98.	<i>Balkezes angyal</i>	1940	Palotay Miklós	eltartott gyerek	álidentitás, szerepjáték
99.	<i>Cserebere</i>	1940	Kerekes István	munkanélküli	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
100.	<i>Pepita kabát</i>	1940	Szepesy János	művész	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
101.	<i>Pepita kabát</i>	1940	Takács Teri	eltartott gyerek	egyéni kompetenciák
102.	<i>Eladó birtok</i>	1940	Borcsányi Erzs	eltartott gyerek	házasság
103.	<i>Fűszer és csemege</i>	1940	Málcsi Márton	szolgáltatóipari alkalmazott	egyéni kompetenciák
104.	<i>Gyurkovics fiúk</i>	1940	Gyurkovics Géza	katona	házasság
105.	<i>Gyurkovics fiúk</i>	1940	Gyurkovics Milán	hivatalnok	egyéni kompetenciák
106.	<i>Hétszilvafa</i>	1940	Szabó Éva	eltartott gyerek	házasság
107.	<i>Hétszilvafa</i>	1940	ifj. Bereczky Tamás	nincs inf.	házasság
108.	<i>Sok hűhó Emmiért</i>	1940	Málnásy Gábor	földbirtokos	házasság
109.	<i>A kegyelmes úr rokona</i>	1941	Klára	eltartott gyerek	házasság
110.	<i>A kegyelmes úr rokona</i>	1941	Szávay Gábor	mérnök	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
111.	<i>Az ördög nem alszik</i>	1941	Péter	nincs inf.	örökség
112.	<i>Az ördög nem alszik</i>	1941	Éva	nincs inf.	örökség
113.	<i>Behajtani tilos!</i>	1941	Gilicze Antal	szolgáltatóipari alkalmazott	egyéni kompetenciák

114.	<i>Behajtani tilos!</i>	1941	Juliska	szolgáltatóipari alkalmazott	házasság
115.	<i>Édes ellenfél</i>	1941	Kovács Mancsi	hivatalnok	házasság
116.	<i>Gentryfészek</i>	1941	II. Völcsöky Pál	bűnöző	trükk, szerencse
117.	<i>Bob herceg</i>	1941	Annie	eltartott gyerek	házasság
118.	<i>Bob herceg</i>	1941	Igor	politikus	örökség
119.	<i>A régi nyár</i>	1941	Páldy Éva	eltartott gyerek	házasság
120.	<i>A régi nyár</i>	1941	Tamássy Miklós	földbirtokos	örökség
121.	<i>Kádár kontra Kerekes</i>	1941	Kádár Erzsi	jogász	álidentitás, szerepjáték
122.	<i>Kölcsönkért férjek</i>	1941	Kelecsényi Erzsike	nincs inf.	trükk, szerencse
123.	<i>Egy tál lencse</i>	1941	Horváth Margit	munkanélküli	álidentitás, szerepjáték
124.	<i>Leányvásár</i>	1941	Dr. Haday Péter	jogász	álidentitás, szerepjáték
125.	<i>Régi keringő</i>	1941	Tavaszi Erzsi	szórakoztatóipari munkás	házasság
126.	<i>Egér a palotában</i>	1942	Bárány Sándor	pedagógus	házasság
127.	<i>Álomkeringő</i>	1942	Bruckner Ágnes	eltartott gyerek	házasság
128.	<i>Heten, mint a gonoszok</i>	1942	Pázmándy Pál	művész	egyéni kompetenciák
129.	<i>Heten, mint a gonoszok</i>	1942	Pázmándy Péter	művész	egyéni kompetenciák
130.	<i>Pista tekintetes úr</i>	1942	Baracs Pista	földbirtokos	házasság
131.	<i>Egy bolond százat csinál</i>	1942	Dömötör	szolgáltatóipari alkalmazott	álidentitás, szerepjáték
132.	<i>Egy bolond százat csinál</i>	1942	gróf Rod-Igor Szu-Arezew	földbirtokos	trükk, szerencse
133.	<i>A „28-as”</i>	1943	Iván	művész	házasság

134.	<i>Ágrólszakadt úrilány</i>	1943	Dr. Koltay Ádám	nincs inf.	házasság
135.	<i>Jómadár</i>	1943	Ádám Sári	eltartott gyerek	házasság
136.	<i>Házassággal kezdődik</i>	1943	Péter	nincs inf.	házasság
137.	<i>Makacs Kata</i>	1943	Szabó Péter	mérnök	házasság
138.	<i>Orient Express</i>	1943	Török Rozi	eltartott gyerek	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
139.	<i>Zenélő malom</i>	1943	Berzéky Miklós	mérnök	álidentitás, szerepjáték
140.	<i>Zenélő malom</i>	1943	Rétfalvy Márta	eltartott gyerek	házasság
141.	<i>A három galamb</i>	1944	Primusz Mancsi	eltartott gyerek	házasság
142.	<i>A három galamb</i>	1944	Primusz Stefi	eltartott gyerek	házasság
143.	<i>A három galamb</i>	1944	Primusz Ica	eltartott gyerek	házasság
144.	<i>Afrikai vőlegény</i>	1944	Mancsi	szolgáltatóipari alkalmazott	álidentitás, szerepjáték
145.	<i>Afrikai vőlegény</i>	1944	Kökény Tóbiás	munanéküli	álidentitás, szerepjáték
146.	<i>Makkhetes</i>	1944	Péter	művész	trükk, szerencse
147.	<i>Makkhetes</i>	1944	Kövi Katalin	eltartott gyerek	házasság
148.	<i>Boldoggá teszlek</i>	1944	Szász Miklós	mérnök	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők

A 11. ábra az egyes sikertípusok időbeli megoszlását mutatja.



A leggyakoribb sikernarratíva-típus, a házassági mobilitás nagyjából egyenletes mértékben van jelen az egész korszakban. Az álidentitás segítségével elért siker gyakrabban jelenik meg a háborús években (de ekkor is csak évente maximum 3 főszereplőnél), és a többi típus sem tűnik úgy, mintha valamiféle trendet vagy szabályszerűséget követne (az egyéni kompetenciákon alapuló siker például 1934-ben 3, 1937-ben 1, 1938-ban ismét 4, 1940-ben 3, 1941-ben 1, 1942-ben pedig 2 főszereplő esetében jelenik meg). Nem gondolom tehát, hogy helytálló Szalay azon megfigyelése, mely szerint „*A harmincas években az egzisztenciateremtés fő eszköze a jó házasság. A negyvenes években a szerencse, a kitartó buzgalom segít.*”³⁹⁴ Érdemes ugyanakkor megjegyezni, hogy Szalay nem pontosítja, hogy megfigyelését csak a főszereplőkhöz kötődő sikernarratívákra alapozza, vagy mellékkarakterekre is.

Azt a jelenséget, hogy a társadalmi és anyagi siker ritkán érhető el az egyéni kvalitások (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem) révén, nem csak a filmek cselekménye tükrözi, de több esetben maguk a történet szereplői is direkt módon reflektálnak rá. A *Dolgozat* címeként használt mottó („*Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni*”) a *Cserebere* (Cserépy László, 1940) című filmben hangzik el. Hasonló gondolat fogalmazódik meg *A kölcsönkért 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

³⁹⁴ Szalay: *A geg nyomában*. p. 209.

(Tolnay Klári). Amikor Bálint azzal érvel, hogy szegény ember nem vehet feleségül szegény lányt, Bálint felveti, munkával fogja eltartani leendő feleségét. Apja erre keserűen azt válaszolja: „*És azt hiszed, hogy abból meg lehet élni?*”

A *Meseautóban* a hősnő, Kovács Vera (Perczel Zita) édesapja (Gózon Gyula) azzal dicsekszik Szűcsnek, a sofőr álruhájába bújt bankvezérigazgatónak (Törzs Jenő), hogy a lánya alkalmazásba került a budapesti Központi Bankban: „*Hát az igaz, hogy a lányom tegnap óta állásban van. Igen, fölvtették havi 80 pengővel a Központi Bankba.*” „*Az nagyon jó hely*” – feleli erre zavartan Szűcs. „*A fene, aki megeszi, kérem. Nem egy ilyen kis hivatalnoklány. Az igazgatóuraknak, akik lopnak meg csalnak. Hát nem igaz?*” – lamentál Kovács úr.

A *120-as tempó* története kifejezetten azt a kérdést járja körül, hogy a sikert az egyéni kvalitások vagy az olyan külső, az egyéntől független tényezők befolyásolják, mint a szerencse vagy a véletlen. A történet elején ez a kérdés egy párbeszéd formájában artikulálódik, melyben Hornik doktor (Köpeczy-Boócz Lajos) azon véleményének ad hangot, miszerint barátja, a milliomos bankelnök, Turner Kornél (Mihályffy Béla) szakmai sikerét elsősorban a szerencsének köszönheti:

„- *Csak ne panaszkodjál. Te mindent elértél. Szerencsés fickó vagy.*

- *Milyen szerencséről beszélsz?*

- *Hát ami az életeden végigkísért.*

- *Nekem csak szerencsém volt?*

- *Na nem, hát azt nem lehet mondani. Ami igaz, az igaz: a véletlen is közrejátszott.*

- *Nincs véletlen. Ezt a lemaradt emberek találták ki a saját vigasztalásukra. Csak tehetség van.*

- *Mondd, Konrád (Sic!), hát nem voltál te harminc éves korodig éppen olyan tehetséges, mint ma? És cégvezető lehetnél, ha nem volnának véletlenek. Hát magad mesélted. Az akkori vezérigazgatódat le akarta lőni egy elbocsátott tisztviselő. Berohantál és lefogtad az illetőt.*

- *Kötelességem volt. Ezzel megakadályoztam egy tragédiát.*

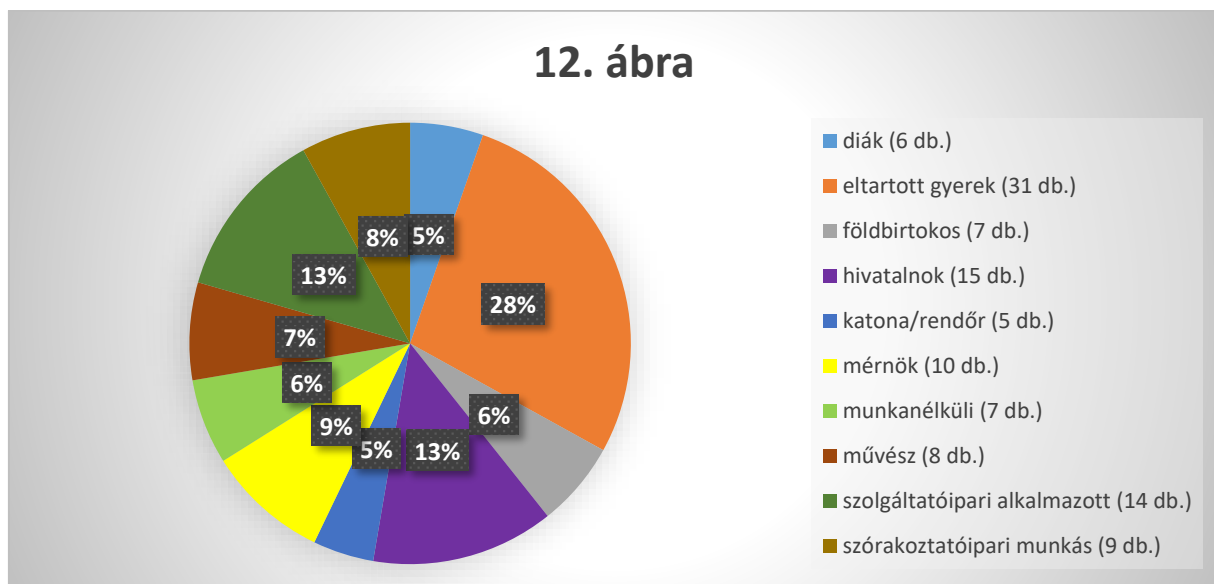
- *És elindítottál egy karriert. A magadét.”*

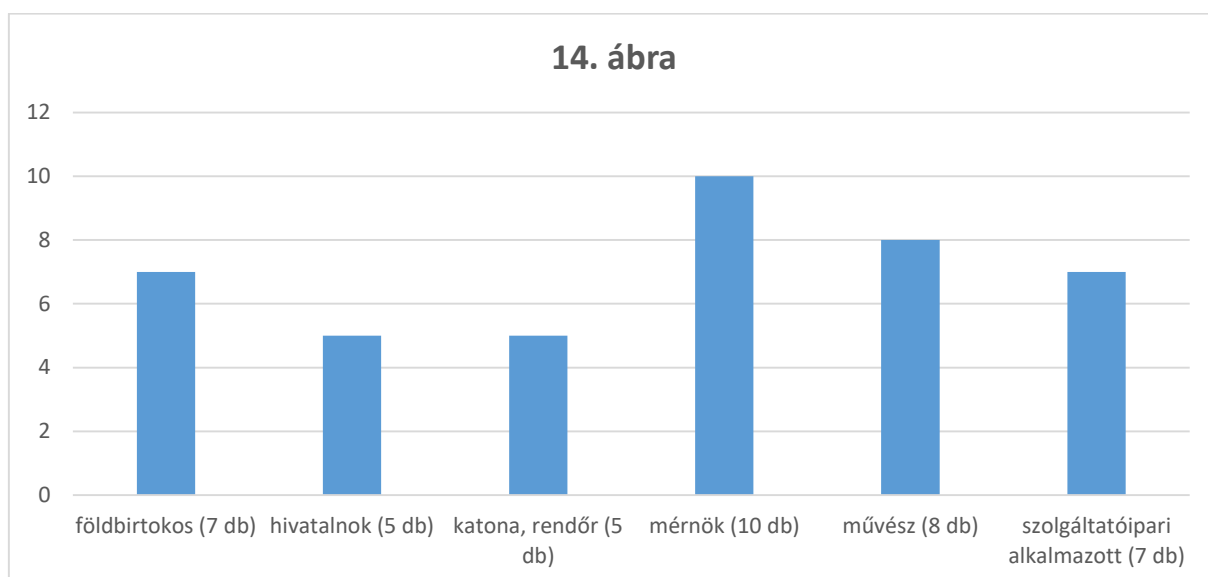
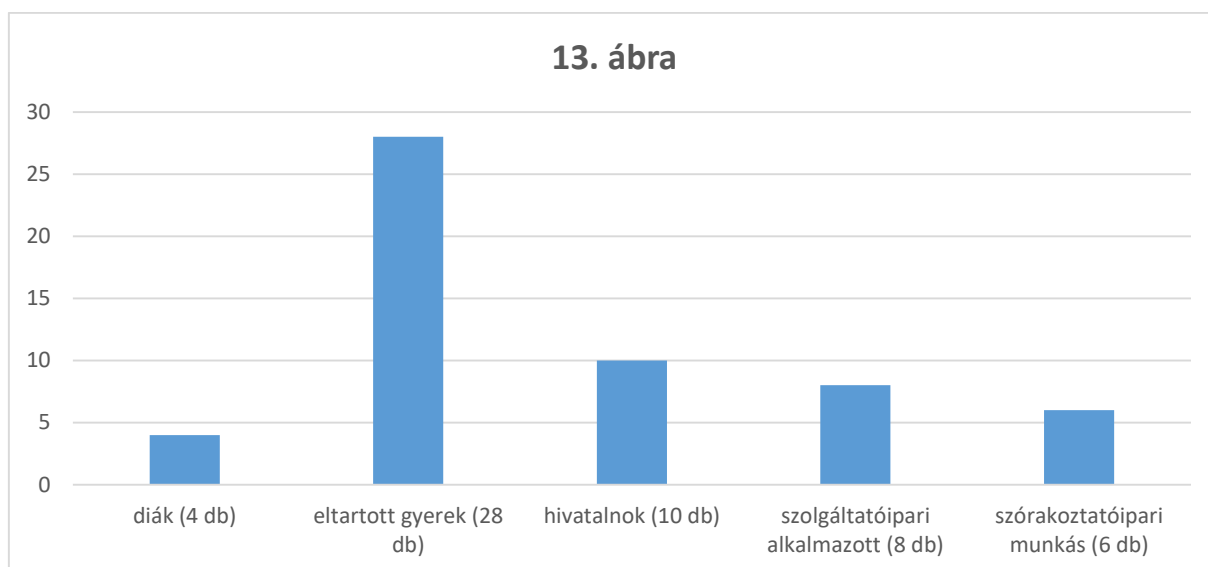
A történet főhőse Leviczky Tibor (Básti Lajos), Turner bankjának egyik alkalmazottja, aki egy nagyszámú leépítés miatt az elbocsátandók listájára kerül. A kétségbeesett Tibor mindenáron beszélni akar az igazgatóval, és amikor felettese közli vele, hogy a szolgálati utat nem lehet

megkerülni, az agilis fiatalember elhatározza, hogy otthonában keresi fel Turnert. A ház előtt azonban Tibort elgázolja Turner lánya, Marianne (Muráti Lili). A fiatalember így Marianne társaságában jelenik meg Turner otthonában, ahol az igazgató egy félreértésnek köszönhetően azt hiszi, hogy Leviczky édesapja az ő régi jóbarátja, aki „nagytudású úriember és kitűnő jogász”, tehát Tibor „rég, előkelő család gyermeke.” Mivel híre megy a bankban, hogy Tibor Turner protezsáltja, mégsem bocsátják el őt.

Nem sokkal ezután egy újabb félreértés következményeként Tibor felettesei azt hiszik, hogy a fiatalember nagybátyja egy amerikai vállalat, a Transatlantic Trust elnöke (a nagybácsi valójában sofőrként dolgozik a vállalatnál). A személyes ismeretség miatt Tibort bízzák meg, hogy utazzon Amerikába és a bank nevében kössön üzletet az amerikai vállalattal. A sikeres üzletet követően Tibor hazatér Magyarországra, és miután minden félreértést tisztáz, elnyeri Marianne kezét.

Tibor karrierje Hornik doktor véleményét látszik alátámasztani: ha ugyanis a véletlen nem hozza úgy, hogy Tibort pont Marianne gázolja el, akkor a Turnerrel való személyes ismeretség híján semmi sem mentette volna meg az elbocsátástól, és az amerikai úttal sem tudta volna bizonyítani tehetségét, ugyanis a vezetőség csupán a vélt rokoni kapcsolat miatt küldte őt Amerikába.





A 12. ábrán a vígjátéki sikernarratívák főhőseinek tíz leggyakoribb foglalkozása látható, a 13-14. ábrán pedig nemek szerint az 5 leggyakoribb foglalkozástípus (13. ábra: 5 leggyakoribb foglalkozástípus a női főszereplőknél; 14. ábra: 5 leggyakoribb foglalkozástípus a férfi főszereplőknél). A karakterek jelentős része (28%-a, vagyis 31 főszereplő) *eltartott gyerek*. Az adatbázisban *eltartott gyerekként* nem csak a 18. életévüket még be nem töltött szereplőket kategorizáltuk: ezt a foglalkozás-megjelölést használtuk abban az esetben is, amikor a szóban forgó karakter már nagykorú, ám továbbra is a szüleivel él és/vagy azok anyagi támogatását élvezzi, tehát saját bevételforrással, munkahellyel nem rendelkezik. Ez a kategória jellemző a romantikus vígjátékokra, ahol a fiatal felnőttek életének házasságkötés előtti, a párkeresés, udvarlás és párválasztás időszakát mutatja be a film. A 31 főszereplő közül 28 nő és csupán 3 férfi. A nők esetében ez az időszak jellemzően a férjhezmenetelig tart (például *Egy éj Velencében*; *Köszönöm, hogy elgázolt* [Martonffy Emil, 1935]; *A kölcsönkért kastély*), így nem

meglepő módon erős korrelációt mutat a nők esetében az eltartott gyerek státusz és a beházasodással elért társadalmi vagy anyagi siker: a 28 eltartott gyerekként megjelenő hösnő közül 23 házasság folytán ér el társadalmi vagy anyagi sikert.

Az eltartott gyerekként definiált három férfi főhős esetében jellemzően a motivátlanság, lustaság vagy céltalanság az oka annak, hogy felnőttkorukban is a szüleik tartják el őket. További közös pont, hogy mindhárom esetben anyagi gondokkal küszködő földbirtokos család gyermekeiről van szó, és a család (főként az édesapa) nehezményezi a fiú léha, dologtalan életmódját. A *Balkezes angyal* (Ráthonyi Ákos, 1940) hőse Palotay Miklós (Jávor Pál), egy eladósodott vidéki földbirtokos család egyetlen gyermeke. A történet során nem derül ki, hogy Miklósnak van-e bármilyen végzettsége vagy foglalkozása, de feszült viszony jellemzi az édesapjával (Boray Lajos) való kapcsolatát, mivel Miklós ideje nagy részét a fővárosban tölti és színésznőknek udvarol, miközben árverezés fenyegeti a család birtokát. Az *Egy lány elindul* hőse, Brigi (Páger Antal) felelőtlen fiatalember, aki folyamatosan lumpol és öngyilkossággal fenyegetőzik, mert az édesapja (Csortos Gyula) nem hajlandó kifizetni az adósságait – pedig a család a felelőtlen gazdálkodás miatt hamarosan tönkre fog menni. A *kölcsönkért kastély* némiképp kilóg a sorból: Koltay Gábor perben áll rokonaival, mivel kitagadták 15.000 hold örökségből, mert nem a család által kiszemelt menyasszonyt, hanem egy színésznőt vett feleségül. Gábor és fia, Bálint foglalkozásáról a játékidő során semmilyen információ nem derül ki, de hangsúlyos elem, hogy a történet kezdetén napról napra élnek. Ez az apa-fiú kapcsolat a Mikszáth-féle dzsentrí életszemléletet idézi: itt ugyanis az apa nem arra biztatja fiát, hogy dolgozzon, hanem arra, hogy kössön minél előbb érdekházasságot. A korábban már rövidebb terjedelemben idézett párbeszéd akkor hangzik el, amikor a Gábor által Bálint számára kiszemelt gazdag lányról (Tolnay Klári) azt a hírt kapják, hogy szegény:

- *„Te megőrültél vagy részeg vagy. Hát nem hallod, hogy mit mondok? Egy fillérük sincs. Neked azzal a lánnyal nem szabad többé találkoznod!*
- *Holnap meg fogom kérni a kezét.*
- *Te bolond kölyök, te! Hát hogy veheti el egy koldus fia egy koldus lányát? Miből fogtok megélni?*
- *Apám, te most nem fogsz hinni a fülednek: én dolgozni fogok.*
- *És azt hiszed, abból meg lehet élni?*
- *Azt hiszem. Sőt, azt hiszem, hogy igazán boldogan csak ebből lehet megélni. És fáradtan és büszkén haza akarom neki vinni, amit kerestem.*
- *Hát ha le nem mondasz erről az örültségről, nem vagy a fiam többé.*

- *Akkor nem leszek a fiad, de az ő férje leszek.*”

A hivatalnoki pálya a második leggyakoribb foglalkozás (15 esetből 10 nő és 5 férfi), ezt követi a szolgáltatóipari alkalmazott (14 esetből 8 nő és 6 férfi). A szolgáltatóipari alkalmazottként dolgozó férfi főhősök között találunk drogista segédet (*A miniszter barátja*), utazási irodai alkalmazottat (Balogh Béla: *Pérez áll a házhoz*, 1939), eladót (*Fűszer és csemege; Pesti mese*), sofőrt (*Behajtani tilos!*) és főpincért (*Egy bolond százat csinál*), a nők között pedig eladót (*Pesti mese; Ráthonyi Ákos: Tizenhárom kislány mosolyog az égre*, 1938; *Balkezes angyal*), manikűröst (*A miniszter barátja*), kozmetikust (*Garszonlakás kiadó; Afrikai vőlegény*) és varrónőt (*Behajtani tilos!*). A sikernarratívák mérnök foglalkozású főhősei mind férfiak (10 főszereplő). Ezt követik a szórakoztatóipari munkások (9 főszereplő) és a művészek (8 főszereplő). A művészek egy kivétellel (György István: *A királyné huszára*, 1935) mind férfiak, akik között találunk író (Dunaparti randevű), festőt (Szlatinay Sándor: *Hetenként egyszer láthatom*, 1937; Gertler Viktor: *A férfi mind örült*, 1937; *Heten, mint a gonoszok*; Bánky Viktor: *Makkhetes*, 1944) és zeneszerzőt (*Pepita kabát; Heten, mint a gonoszok; A „28-as”*). A szórakoztatóipari munkások között szerepel színész és színésznő (*Piri mindent tud; Martonffy Emil: Az okos mama*, 1935; *Három sárkány*; Balázs Mária: *Pókháló*, 1936; Bánky Viktor: *Régi keringő*, 1941), táncosnő (*Lila akác*) és varieté előadó (*Borcsa Amerikában*).

4.5.2. Self-made-manek másodhegedűs szerepben

Self-made manek, vagyis a társadalmi státuszukból, anyagi helyzetükből vagy alacsony iskoláztságukból fakadó hátrányokat legyőzve, önerőből látványos karriert befutó hősök a vizsgált korszak vígjátékaiban főszereplőként nemigen jelennek meg (kivéteklént a *Hyppolit, a lakáj* Schneider Mátyását [Kabos Gyula], a *Helyet az öregeknek testvérpárját* [Dénes György; Verebes Ernő] és a *Fűszer és csemege* főhősét [Jávorszky Pál] lehet említeni). Mellékszerepben időnként találkozhatunk velük, de a narratíva ebben az esetben sem a siker elérésére koncentrál: ezek az epizódszereplők sikeres, „beérkezett”, már a karrierjük csúcán lévő férfiak, akik jellemzően az ipar/gazdaság valamely területén jutottak a szakmai ranglétra alsó fokáról vezérigazgatói/tulajdonosi pozícióba. Balogh Gyöngyi és Király Jenő kiemelik, hogy a korszak filmjei klasszikus self-made manek helyett a deklasszált hősök korábbi társadalmi helyzetük visszanyeréséért folytatott küzdelmét jelenítik meg. „*Filmjeink a komédiát vagy melodrámat látens tragédiákkal szeretnek fokozni. Tipikus hősük dupla képlet: a feltörekvő self made man egyúttal melankolikus aurával átromantizált lecsúszott úr. A társadalmi helyzet visszanyeréséért küzdő feltörekvő lecsúszottal szemben a »sima« feltörekvő az első időkben*

többnyire komikus hősként szorul másodvonalba. Könnyű lenne ezt kultúránk sznobizmusával magyarázni, ha a filmek nem épp a sznobot gúnyolnák leginkább. Érthető, hogy a metamorfózis-kapacitás tesz érdekes emberré s jelöl ki a hősszerepre. De miért a deklasszáció negatív metamorfózisa? A harmincas években, melyeket igénybe vesz Trianon következményeinek lelki feldolgozása, ez a döntő élmény, a népszerű téma, s csak miután kitárgyalták és kimerítették, a negyvenes évek felé haladva nő a self made man tiszta, nem elődeklasszált típusának idealizálása iránti hajlandóság.”³⁹⁵

A mellékszerepben megjelenő self-made manek közös tulajdonsága, hogy életmódjuk az elért sikerek és státusz dacára sem változik, attitűdjük továbbra is az egyszerű, kétékezi munkás identitásának felel meg. Ezt a sajátosságot emeli ki Weis István a pénzarisztokrácia fiatalabb generációjával kapcsolatban, „*akiknek körében nem ritka jelenség az amerikai kapitalista típus, vagyis az az ember, aki nagy vagyonának tulajdonképpen csak igazgatója, vállalatának első tisztviselője, anélkül, hogy életigényeiben és életmódjában helyzetének előnyeit élvezné. Ezeknél – úgy látszik – a munka és vagyon révén szerzett gyakorlása többé-kevésbé minden egyéb élvezetet pótol.*”³⁹⁶

A *Fizessen, nagysád!* (Ráthonyi Ákos, 1937) hősnőjének (Muráti Lili) édesapja, Fábry Ágoston pékinasként indult, és karrierje egy malom vezérigazgatói titulusáig ívelt, a *Pista tekintetes úr* (Daróczy József, 1942) hősnőjének (Tolnay Klári) édesapja, Horváth István (Mály Gerő) pedig pékmesterből lett malomtulajdonos. Fábry lánya rosszállása ellenére munkahelyén titokban virslit és sört reggelizik, és vezérigazgatóként is személyesen ellenőrzi a munka legelemibb fázisait is, például a liszt megfelelő minőségét. A *Pista tekintetes úr* malomtulajdonosa rögtön a film kezdő jelenetében hangsúlyozza: valódi identitásának elnök-vezérigazgatóként is a pékmesterséget tekinti, és szívesebben foglalkozik a mesterségbeli kérdésekkel (a malomban a tanoncokat a megfelelő kifliformázási technikára oktatja), mint a rangjának megfelelő feladatokkal. Felesége, Trezka (Vaszary Piri) és közte a következő párbeszéd hangzik el:

„- *Nem szégyelled magad? Veszed le rögtön ezt a maskarát! Fantasztikus! Malomtulajdonos vagy, gyáros, elnök-vezérigazgató, földbirtokos vagy és milliomos. Érted? Milliomos! És te ideállsz az inasaiddal kiflit pödörni. Semmit sem adsz a presztízsedre?*

- *Mire, Trezkám, mire?*

³⁹⁵ Balogh–Király: „*Csak egy nap a világ...*” p. 75.

³⁹⁶ Weis: *A mai magyar társadalom.* pp. 143-144.

- *A presztízseidre, a tekintélyedre. Ha a lányod látná, hogy mit csinálsz, elsüllyedne szégyenében.*

- *Hát idehallgass Trez... Terézia, drága lelkem. Én füttyülök a vezérigazgatóságra, az elnökségre, a milliókra, a gyárosságra, a nagyiparosságra, és a presztízstre is, mert ez mind nem fontos. Mert igenis csak a kiflivég a fontos. Én pékmester vagyok, érted? És ha én egyszer rossz kiflit, kenyeret vagy zsömlét sütök, akkor én rossz pékmesterré válok. Meg tudod te azt érteni, Terézia, hogy ha én, Horváth István elnök-vezérigazgató egyszer rossz pékmesterré válok, hogy akkor nincs se milliomosság, se kenyérgyár, se nagyiparosság, mert akkor te is, én is, meg a lányunk is elmehetünk zabot hegyezni.”*

A *Hétszilvafa* (Podmaniczky Félix, 1940) Szabó Pétere (Mály Gerő) patkolókovácsból lett gazdag gyáros és földbirtokos, a *Rozmaring* (Martonffy Emil, 1938) hősnőjének (Turay Ida) édesapja, Molnár Mátyás (Mály Gerő) a legnagyobb és legvirágzóbb építkezési vállalat, a Lapidária Építkezési Rt. vezérigazgatója. A film kezdetén a lányával folytatott párbeszédéből kiderül, hogy pályáját ő is a szakmai ranglétra alján kezdte, kőművespallérként:

„- *Szervusz, kislányom, fölébredtél?*

- *Igen, miért?*

- *Mert fél tíz van, és a hivatalba kilenc órakor szokás jönni. Ha még egyszer elkésel, akkor...*

- *Akkor kidobsz az állásomból?*

- *Nem. Az neked nagyon jól jönne. De kimegyek a levelezésbe és mindenki szeme láttára lehúozok neked két olyan pofont, hogy magam is megbánom. Te taknyos!*

- *Kicsinyes kifejezéseid vannak.*

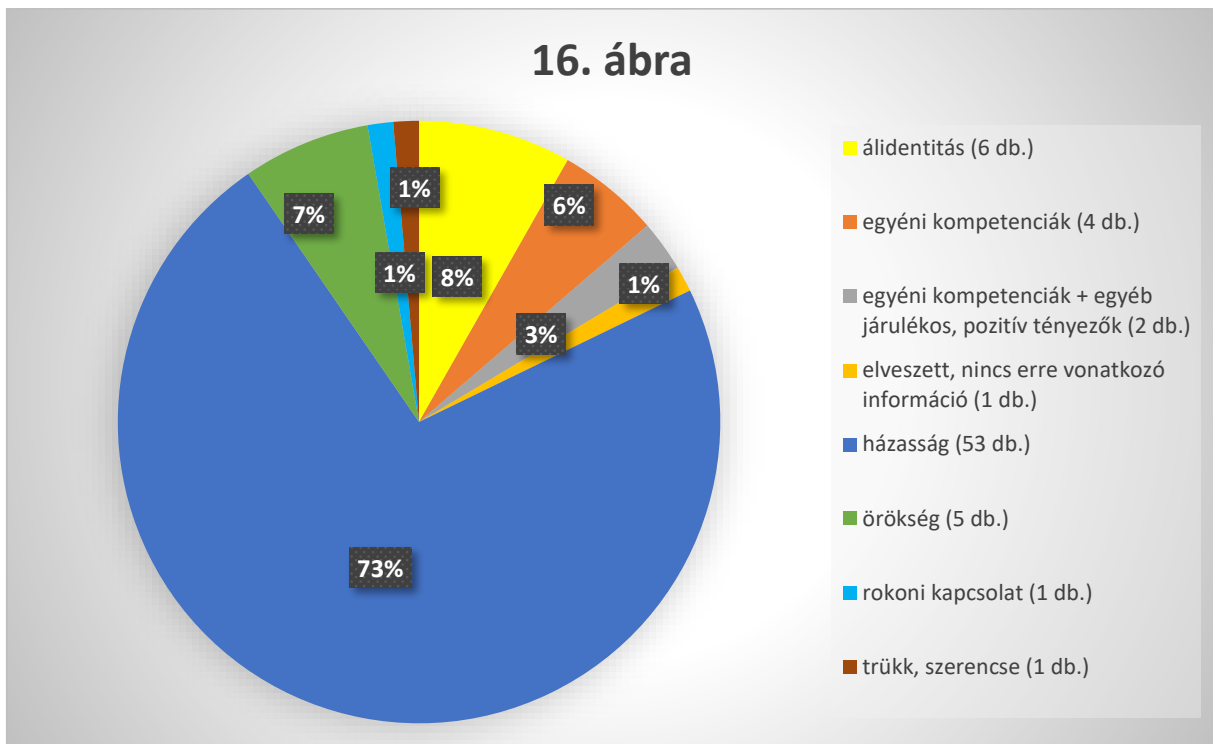
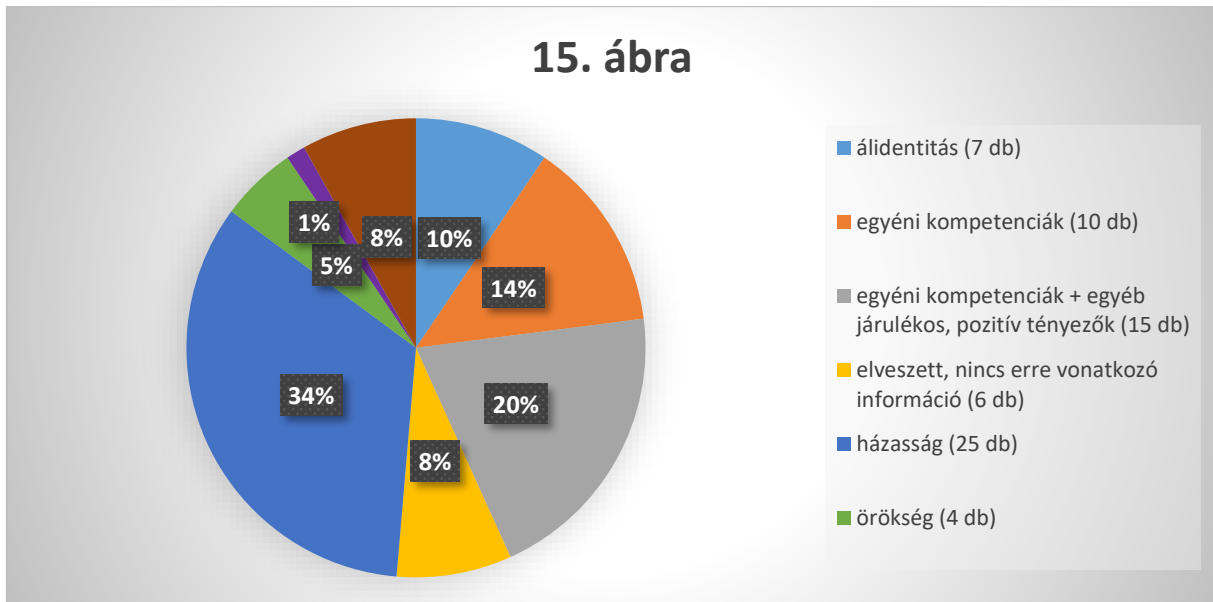
- *Hát olyan kimondott jómodorom nincs, de hát az nem csoda, mert én egy pallér vótam. A jómodot, azt az anyádtól [hiányos a kópia]. Tőlem azonban azt, hogy aki autón jár, annak dolgozni is kell.”*

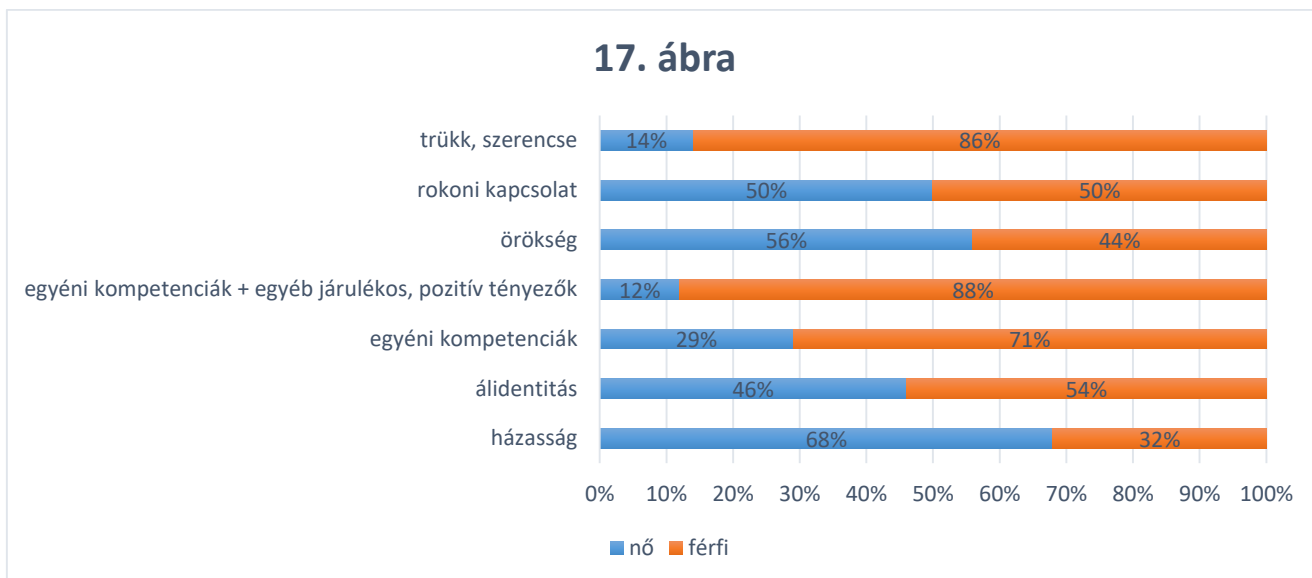
Molnár saját lányától is megköveteli, hogy kivegye a részét a munkából, keresetlen stílusát pedig büszkén tudja be alacsony származásának, és – ahogy később kiderül – az elért státusz által megkövetelt társadalmi kívánalmaknak főként felesége (Vaszary Piri) kérésére tesz eleget (a kávéházi dominó partijait is csupán azért helyezi át az otthonába, mert Molnárné szerint a kávéházi dominózás méltatlan egy vezérigazgatóhoz).

5. Sikertípusok 1: házasság

5.1. A házasság, mint az anyagi gyarapodás és társadalmi mobilitás kiváltó oka

A harmincas-negyvenes években készült vígjátékokban az anyagi és társadalmi siker leggyakoribb kiváltó oka a jól megválasztott házasság. A vizsgált 109 filmben 147 főszereplő közül 78 esetben (53%) a hős vagy hősnő beházasodás által kerül magasabb társadalmi pozícióba vagy jobb anyagi helyzetbe.





A sikernarratívák alanyai (148 főszereplő) között közel azonos számban találunk férfiakat (75) és nőket (73). Az 15. ábra a főhősökre, a 16. ábra pedig a főhősnőkre jellemző sikertípusok arányait mutatja. Bár mindkét nem esetében a házasság a siker leggyakoribb kiváltó oka, az adott nemhez tartozó összes sikertípuson belüli arányszámuk igencsak eltérő. Férfiak esetében 34% a házasság által elért társadalmi és anyagi siker, gyakoriság szempontjából ezt követi az egyéni kompetenciákon és egyéb járulékos tényezőkön alapuló siker (20%), valamint az egyéni kompetenciák által kivívott siker (14%). Ezzel szemben a nőknél a társadalmi és anyagi mobilitás forrása az esetek 73%-ában a házasság, 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 van jelen).

A 17. ábrán látható, hogy egy adott sikertípuson belül hogyan oszlik meg a férfiak és nők aránya. Ha a nemek egyes sikertípusokon belüli megoszlását nézzük, akkor két sajátosságot emelhetünk ki. Míg a házasság által történő mobilitás az esetek 68%-ában nőket érint, addig az egyéni kompetenciák által elért siker az esetek 71%-ában, az egyéni kompetenciákon és egyéb járulékos tényezőkön alapuló siker pedig az esetek 88%-ában férfiakra jellemző. Ez tehát azt jelenti, hogy azon sikernarratívák esetében, ahol fontos szerep jut az egyéni kompetenciáknak – még akkor is, ha a történet arról szól, hogy ez önmagában nem elég az érvényesüléshez, ahogy azt a 7. fejezetben látni fogjuk –, a főszereplők 81%-a férfi.

A házasság segítségével megvalósuló anyagi és társadalmi siker témaköre számos szempontból vizsgálható. Vannak-e alapvető dramaturgiai különbségek abban az esetben, ha férfi, illetve ha nő ér el sikert házasság által? Hogyan ábrázolják a történetek a házasulandó felek közt lévő társadalmi különbségeket, például a mésalliance-történetek esetében? Hogyan tematizálódik a

filmekben a szerelmi és az érdekházasság közti konfliktus, illetve az érdekházasság témájához szorosan kapcsolódó hozományvadász karakter? Milyen dramaturgia szerint működnek azok a történetek, melyben a hős vagy hősnő számára a házasság mellett egyéb mobilitási lehetőség is rendelkezésre áll?

A következőkben első lépésben azt fogom megvizsgálni, hogy az 1931 és 1944 között készült magyar nagyjátékfilmek általában hogyan tematizálják a házasságot, ezen belül is a szabad párválasztás lehetőségét, valamint a szerelmi és érdekházasság kérdéskörét. Röviden kitérek arra a kérdésre is, hogy a vizsgált filmek megfogalmazznak-e valamilyen kritikát a házasság intézményével kapcsolatban? Végezetül rövid áttekintést adok arról, hogy a beházasodás által elért sikert bemutató vígjátékokon belül milyen jellemző történettípusok különböztethetők meg.

Mivel a vizsgált filmekben a beházasodás a nőkre legjellemzőbb gazdagodási és mobilitási alternatíva, ezért a fejezet második fele kifejezetten a házasság által elért női sikertörténetekre fókuszál. Célom annak bizonyítása, hogy bár a korszak vígjátékaiban a nők esetében az anyagi és társadalmi siker elérésének a házassági mobilitás a legjellemzőbb módja, és igen ritka az egyéni kompetenciák (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem) által elért siker, mégsem mondhatjuk, hogy ezek a filmek kizárólag a Horthy-korszak konzervatív, a hagyományos családképet és női szerepeket propagáló nézeteit tükrözik.³⁹⁷ A sikernarratívákon túl a történetek egyéb aspektusait is figyelembe véve a korszak hősnői közel sem felelnek meg minden tekintetben a konzervatív ideológia nőképek: 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. Elsődlegesen azokat a hibrid példákat fogom tehát elemezni, melyekben

³⁹⁷ A filmtörténeti szakirodalom – bár nem számszerűsítette, de – több helyütt regisztrálta, hogy a biztos anyagi hátteret jelentő házasság a korszak filmjeinek központi témája, a beházasodás pedig a mobilitási és meggazdagodási történetek jellemző megvalósulási módja. Lásd például: Jászberényi: *Ma van a tegnap holnapja*. pp. 25-43.; Szalay: *A geg nyomában*. p. 200.; p. 209. A korszak filmjeiben megjelenő nőképpel kapcsolatban lásd: Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931-1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* 18 (2016) no. 4. pp. 8-22.; Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931-44 közötti magyar filmben. *Metropolis* 27 (2019) no 4. pp. 8-29.

az emancipált nőtípus és a házasságkötés vagy a feleségszerep a főhősnő személyén keresztül egyszerre jelenik meg, illetve valamilyen módon konfliktusba kerül egymással.

Külön fejezetben fogom vizsgálni 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, hanem a többi műfajban is igen ritkán jelennek meg, ezért ezen téma tárgyalásakor indokoltnak tartom az öt vígjátéki példa mellé beemelni azt a két melodramát, melyben medikák a főszereplők.

5.2. A házasság tematizálása az 1931 és 1944 között készült nagyjátékfilmekben

5.2.1. Jellemző történettípusok

A házasság által elért anyagi és társadalmi siker történetei igen sokfélék: a házasság számos történettípuson belül jelenik meg, melyek eltérő mértékben és minőségben fókuszálnak a témára. Bizonyos filmekben kifejezetten központi cselekményelemként jelenik meg a házasság iránti vágyakozás: a *Férjet keresek* 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 gyermekekre erőszakolt aktusként jelenítik meg: a századfordulón játszódó *Jómadár* (Ráthonyi Ákos, 1943) hősnőjét (Pelsőczy Irén) szülei mindenáron ki akarják házasítani, mit sem törődve azzal, hogy lányuk számára egyik kérése 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 az apai házba váratlanul hazatérő lány zavarja az apát 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 rákényszeríti arra, hogy betagozódjon az engedelmes, alázatos feleség szerepébe (Bánky Viktor: *Házassággal kezdődik*, 1943; Bánky Viktor: *Makacs Kata*, 1943).

5.2.2. 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 pedig jellemzően 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 cselekményelemként jelenik meg a szerelmi konfliktus. Mivel a Horthy-korszak hagyományos családképének alapvető részét képezte a házasság, így a korszak romantikus vígjátékai szinte kivétel nélkül a szerelmesek frigyével (*A csúnya lány; Havi 200 fix; Cserépy László: Orient Express, 1943*), lánykéréssel vagy a házasságkötés szándékának deklarálásával zárulnak (*Meseautó; Egy éj Velencében; 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 ugyancsak a későbbi házasságkötés ígérését vetíti előre (*Maga lesz a férjem; Daróczy József: Miért?, 1941; Bánky Viktor: Boldoggá teszek, 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 házaseset 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 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*; Garson Kanin: *My Favorite Wife, 1940*; Hal Roach: *Turnabout, 1940*; George Cukor: *The Philadelphia Story, 1940*; Jack Conway: *Love Crazy, 1941*).

Thomas Schatz például a romantikus vígjáték egyik alműfaja, a *screwball comedy*³⁹⁸ vizsgálatakor megkülönbözteti azt a történettípust, melyben a cselekmény a szerelmesek

³⁹⁸ A screwball comedy a romantikus vígjáték speciális alműfaja, mely igen nagy népszerűségnek örvendett a harmincas-egyvenes évek Hollywoodjában. A műfaj alapvető sajátossága a nemek harca tematika: „A szerelem ambivalens, utálat-imádat érzésén keresztül történő megnyilvánulása a screwball comedy egyik megfontosabb jellemzője. A romantikus vígjátékokban a szerelem általában első látásra fellángol, vagy a hősök fokozatosan ismerik fel érzéseiket. Ezzel szemben a screwball comedy olyan párokat mutat be, ahol szövetség és ellenségeskedés, bókók és szitkok, gyengédség és agresszió kéz a kézben jár. A vonzalom kifejezése verbális inzultusokon keresztül történik, melyet gyakran fizikai abúzus központosz.” (Lakatos: Szeretni bolondulásig. p. 93.) Gyakran a történet központi eleme, hogy a szerelmespár egyik tagja, az impulzív bolondos, játékos, nonkonformista fél kimozdítja komfortzónájából a kevésbé kalandvágyó, introvertált felet. (ibid. pp. 86-88.) „A screwball comedy verbális kifejezőmódjának egyik fontos velejárója a többértelmű nyelvezet, melyet számos szerző egyfajta kényszermegoldásnak tekint, mely segítségével a cenzúra által a vászonról száműzött explicit tartalom kerülőúton jelenik meg. [...] Az elfojtott szexuális energia bűjtatott megjelenítése megvalósulhat verbális, tematikai szinten, vagy különféle geszterkezetek segítségével.” (ibid. p. 94.) A romantikus vígjátékról és a screwball comedy műfajáról bővebben lásd: 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. 24-40.;

megismerkedését és szerelmük beteljesülését követi nyomon, valamint azt a narratív sémát, melyben hős és hősnő a történet kezdetén már házások, és a film a frigyet követően felmerülő problémákat, a házasság felbontását és/vagy újraházasodását mutatja be könnyed, vígjátéki hangnemben.³⁹⁹ „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 legtradicionálisabb 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 különbségeiből vagy eltérő társadalmi háttérükből fakad, hanem pusztán abból a tényből, hogy túl jól ismerik egymást.”⁴⁰⁰

A hollywoodi filmek tehát gyakorta tárgyalják vígjátéki keretek között, központi cselekményelemként a házasság nehézségeit. Érdekes 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 zárlata tehát azt sugallja: bár a szokatlan kapcsolatok és a szabadon szexuális élet is rejt buktatókat és okozhat bőséges szívfájdalmat, de működőképesebb alternatíva, mint a monogámia és a házasság élet.”⁴⁰¹ Klasszikus példa ezzel

Lakatos: Szeretni bolondulásig. pp. 73-105.; McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Wallpaper Press, 2007.; Schatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981. pp. 150-185.; Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*.

³⁹⁹ Schatz: *Hollywood Genres*. p. 162.

⁴⁰⁰ *ibid.* p. 163. (Saját fordítás – L. G.)

⁴⁰¹ Lakatos: Szeretni bolondulásig. p. 83.

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 előbb Lucy, majd Jerry próbál meg egy harmadik személlyel 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 kétely 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 házas feleket, a házassággal járó konfliktusok központi cselekményelemként történő ábrázolását is eleve elkerülik. A korszakban készült 176 romantikus vígjáték közül mindössze négy film játszódik a főszereplők házasságkötését követően: a *Házassággal kezdődik* és az *Azurexpressz* története közvetlenül a frigyet 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 házasok.

A házasság kritikája tehát jobbra humoros elszólásokra korlátozódik, melyek gyakran nem is a főszereplők, hanem a mellékkarakterek szájából hangzanak el. Ezen riposztok visszatérő eleme, hogy a szerelem/boldogság és a házasság egymást kizáró tényezők. A *Fizessen, nagysád!* 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 nőszültemben* (Székely István, 1937) ugyancsak két mellékszereplő, Barna úr (Kabos Gyula) és titkárnője között a következő párbeszéd hangzik el:

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

- Maga nő 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 bárányhimlőből 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) folyamatosan azt firtatja, hogy a férfi mikor veszi el őt feleségül. Amikor például 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.*”

Miközben Margó átsétál a saját szobájába, a távozó lány után pillantva lakonikusan megjegyzi: „*Ide se megyek be soha.*” Később a szálloda éttermében Margó ismét előhozakodik a házasság kérdésével:

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

- *Már megint kezdted...*”

Közben megérkezik a pincér, és Margó megkérdezi tőle, hogy nős-e.

„- *Sajnos.*

- *Na látod? Mindenki nős. És mindenki el van ragadtatva a házasságtól, csak pont te nem akarsz nőszülni.*

- *Mit parancsolsz, édes?*

- *Vegyél el.*

- *Már ételben gondoltam.*

- *Kérem hozzon rántott harcsát, rántott pontyot és rántott süllőt.*

- *Helyes, hozzon a hölgynek egy rántott akváriumot. Vacsora után pedig szépen elmegyünk táncolni.*

- *És akkor megkérdsz?*

-Már most megkérlek drágám, hogy erről többet ne beszéljünk.”

Később, ismét a szállodaszobájukban Margó mérgében 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.”

5.2.3. 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 *A vén gazember*; *Egy éj Velencében*).

A nő függetlensége, illetve egyenrangú félként történő ábrázolása a hollywoodi romantikus vígjátékokkal kapcsolatban a szakirodalmi diskurzus gyakori vizsgálati szempontja. A *screwball comedy*-t a szakirodalmi szövegek a nők ábrázolásának szempontjából például 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.⁴⁰² „*A hős és hősnő részben azért*

⁴⁰² Woodward, Katherine S.: College Course File: American Film Comedy. *Journal of Film and Video* 42 (1990) no. 2. p. 76. (Saját fordítás – L. G.)

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-kben 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.”⁴⁰³

Mások ugyanakkor arra hívják fel a figyelmet, hogy a nők szabadsága és szabad döntési joga a screwball comedy-kben 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.⁴⁰⁴ Ahogy Claire Mortimer fogalmaz: „A screwball comedy hősnője különösen radikálisnak tűnhet az 1930-as évek közhangulatát tekintve. Talpraesett, eltökélt és határozott, manipulációra és megtévesztésre 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.”⁴⁰⁵ Ugyanakkor Woodward is megjegyzi, hogy a dolgozó nő vígjátékok nem feltétlenül a férfi-nő egyenlőség szószólói, ezekben a történetekben ugyanis központi kérdésként az a konfliktus fogalmazódik meg, hogy működőképes lehet-e a szerelmesek közti kapcsolat, hosszabb távon pedig a házasság, ha a nőnek a férfihoz 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 férfihoz hasonlóan önálló, független és karrierista. Míg a cselekmény első fele azt mutatja be, hogy a *The New York Chronicle* sportújságírója, Sam Craig

⁴⁰³ ibid. p. 76. (Saját fordítás – L. G.)

⁴⁰⁴ Például Shumway, David R.: *Constructing Romance, Mystifying Marriage*. *Cinema Journal* 30 (1991) no. 4. p. 12.; Gehring, Wes D.: *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood, 1988. pp. 107-108.

⁴⁰⁵ Mortimer: *Romantic Comedy*. p. 21. (Saját fordítás – L. G.)

(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 feleségként 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 címét és a telefonszámát. Már magával a házasságkötéssel kapcsolatos attitűdje sem felel meg a nőkkel 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 töltse 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 a férfi a hagyományos nemi sztereotípiák szerinti női pozíciót foglalja el: folyamatosan arra vár, hogy a nő a munkája és hazafias kötelességei mellett a magánéletükre is időt tudjon szakítani. A kapcsolat azonban akkor megy végleg tönkre, amikor Tess – mivel nem tartja praktikusnak, hogy saját gyermeket vállaljanak – a férfi előzetes megkérdezése nélkül örökbe fogad egy görög menekült kisfiút, akivel ezt követően semmi ideje sincs foglalkozni. A hősnő akkor jön rá, hogy hibát követett el, amikor a honi feminizmus élharcosának tekintett keresztanyja (Fay Bainter) hozzámegy Tess édesapjához, mert 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 gofri-sütésre is tökéletesen alkalmatlan, megígéri férjének, hogy ezentúl méltó felesége és társa lesz.

5.2.4. A szerelmi házasság és az érdekházasság konfliktusának hiánya

Mivel a romantikus vígjátékok központi témája a szerelem keresése, az anyagi szempontokat előtérbe helyező érdekházasság értelemszerűen nem lehet megoldása ezeknek a

történeteknek.⁴⁰⁶ Ahogy Vajdovich Györgyi fogalmaz: „A puszta anyagi érdekből való házasságot a kor embere is erkölcsileg elítélendőnek tartja, ez több filmben meg is jelenik, így az érdekházasság nem jelenhetne meg pozitív végkifejletként a korabeli filmek értékrendje szerint.”⁴⁰⁷ 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.

Elvértve 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 előtt megszökött, 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.”⁴⁰⁸

A vizsgált korszak vígjátékai emellett jellemzően az érdekházasság és a szerelmi házasság közti választás konfliktusát is kerülik. A cselekmény úgy épül fel, hogy ha a hősnek 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 származásúnak hitt szerelmesről kiderül, hogy valójában gazdag és előkelő származású. Előfordul olyan eset,

⁴⁰⁶ Szalay Károly ezzel szemben azt állítja, hogy a szerencsés házasság a korabeli magyar vígjátékok központi cselekményeleme, „a magyar filmíró nem lát más kiutat a nincstelenségből, csak az érdekházasságot.” Szalay: *A geg nyomában*. p. 200.

⁴⁰⁷ Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben*. p. 13.

⁴⁰⁸ *ibid.* pp. 12-13.

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) Klárijja pedig érdek nélkül szeret bele a nálánál sokkal jobb anyagi helyzetű sztárügyvédbe.

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.⁴⁰⁹ Az *Elnökkisasszony* hőse, Török István például állástalan textilipari mérnök, akit csupán a vakszerencsének köszönhetően alkalmaznak a Várkonyi Textilműveknél, ugyanis elterjed róla az a hír, hogy a gyár újonnan kinevezett elnöknőjének, Várkonyi Zsuzsának a kedvese. Bár Török társadalmi szempontból és anyagi helyzet tekintetében is rosszabb helyzetben van Zsuzsánál, a film végére a textilipart megreformáló nagyszerű találmánya révén a gazdag lány méltó társává válik. Zsuzsa számára tehát nem jelent lemondást, hogy Török Istvánt választja másik kérője, Kollár vezérigazgató (Törzs Jenő) helyett.

A *Sok hüho Emmiért* 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 magáról, 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, holott így megghiúsul a bank által kilátásba helyezett kölcsön is. 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 rendeződni fog.

5.2.4.1. A szerelmi szkepticizmus történetei

A szerelmi és érdekházasság közti választás elkerülésének egy másik, ugyancsak jellemző megoldását nevezhetjük *a szerelmi szkepticizmus történeteinek*. Ezekben a filmekben a főszereplő ugyanis retteg a hozományvadászoktól, mert nem hiszi el, hogy őt valaki önmagáért, a pénzéért, rangjáért vagy szakmai pozíciójáért függetlenül, pontosabban *anélkül* is szeretni tudná. A vagyona, társadalmi vagy szakmai helyzete által háttérbe szorított személyes kvalitásaiban kételkedő hős vagy hősnő annak érdekében, hogy a másik fél őszinte érzéseiről

⁴⁰⁹ A témáról bővebben lásd: Szalay: *A geg nyomában*. pp. 196-198.

megbizonyosodjon, magát anyagi, társadalmi vagy szakmai szempontból alantasabbnak hazudja, vagy egy szerencsés félreértést követően nem vall színt valódi identitásáról, hanem belemegy a szerepjátékba. A próbára tett fél tehát abban az esetben érdemli ki a gazdagságot és a társadalmi rangot biztosító hős szerelmét, ha őt ezek nélkül, szegény, egyszerű emberként is szeretni tudja. Király Jenő ezt a történetípust a *kis boldogság mitológiájának* nevezi: „[...] *a harmincas évek glamúrfilmmel kombinált boldogságmitológiája a szerénység örömeit vezeti be divatos sikerreceptként. A kisemberek kis boldogsága a korideál.*

A kis boldogság mitológiájában a környezeténél szolidabb, harmonikusabb és derekasabb ember a próbák kiállása után megkapja az aranyat és az asszonyt (vagy ha nő: a férfit és az aranyat). Az arany a cselekményekben átváltható a mindenkor legáhítottabb szerencsejavakra. A boldogság elve komikus princípiumként jelenik meg, érvényesülése a komédiában és revüfilmben a legteljesebb. Míg a komédiát a kis boldogság jellemzi, a kalandos akciófilm és a melodráma által keresett nagy boldogság olyan cselekmények végpontján jelenik meg, melyekben a boldogtalanság, szenvedés és meghasonlás dominál, míg a szereplők végül meghaladják a konvencionális társadalom és személyiség határait és kitörnek egy olyan dimenzióba, ahol egymásra találásuk az emberiség újrakezdését jelképezi.”⁴¹⁰

A szerelmi szkepticizmus történeteinek egyik irodalmi előképe Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című regénye, melyből Székely István rendezésében 1937-ben készült filmadaptáció. Mikszáth regényének filmre vitele jó példa arra, hogy a szerelmi és az érdekházasság közti konfliktust a romantikus vígjátékok hogyan érvénytelenítik még abban az esetben is, ha az adaptált műnek ez a központi témája.⁴¹¹ A szerelmi szkepticizmus sémájára épül ezen kívül a *Meseautó*, a *Hétszilvafa*, a *Címzett ismeretlen*, valamint a *Pillanatnyi pénzzavar* (Martonffy Emil, 1938) és az *Ida regénye*. A felsorolt példák közül *A Nosztyfiú esete Tóth Marivalt*, a *Meseautót* és a *Hétszilvafát* fogom részletesebben elemezni.

5.2.4.1.1. A Noszty fiú esete Tóth Marival (1937)

Székely filmjének cselekménye több ponton eltér a regénytől: egyrészt a Mikszáthnál kifejezetten ellenszenves, léha és csalárd huszártiszt, Noszty Feri a filmben (Jávor Pál) jóval szimpatikusabb fiatalemberként jelenik meg. A regényhez hasonlóan Feri a filmben is megkörmövezi édesapja, Noszty Pál (Rajnay Gábor) azzal a mentőötlettel, hogy kössön érdekházasságot Tóth Marival (Szörényi Éva), az Amerikából nemrég hazatelepült milliomos

⁴¹⁰ Balogh–Király: „*Csak egy nap a világ...*” p. 60.

⁴¹¹ Erre elemzésében Szalay is felhívja a figyelmet. Szalay: *A geg nyomában*. p. 196.

Tóth Mihály (Köpeczy-Boócz Lajos) lányával annak érdekében, hogy a self-made man millióival meg tudják menteni az adósságban úszó, lecsúszott dzsentri-famíliát.

A regény központi eleme a jó házasság általi érvényesülés. Noszty Pál így oktatja ki vejét, a főispánt, mert az Feri kiházásítása ellen van: *„Az csak nálatok, kis tót uraknál van meg, hogy előbb valami kenyérbe, többnyire állami kenyérbe ültök, és ha az megvan, asszonyt hoztok hozzá, gyermekeitek lesznek, akik ismét állami jászolhoz jutnak s ez így megy folyton-folyvást, míg csak a címerpajzst lefelé nem fordítják; nálunk, magyar uraknál megfordul a dolog, nekünk az asszony hozza a pénzt és a hivatal elviszi; nálatok a hivatal a bevétel, az asszony a kiadás. [...] Ferinek a feleség kell, hogy vagyont hozzon. Nincs abban semmi szégyenletes. A kard és a karikagyűrű hozták a domíniumot azelőtt. A kard már a kutyáé. Az ember legfeljebb penzionált generális lehet vele hatvanéves korában. A kardot, mint vagyonszerzőt, kicsavarták kezükből az idők, de a karikagyűrű még megmaradt.”*⁴¹²

Lényegi különbség a két mű között, hogy a filmből hiányzik a regény központi elemét alkotó, aprólékos műgonddal felépített átverés. Mikszáthnál a főispán beiktatásán egy rokon megmutatja Ferinek Tóth Marit, és a fiúnak annyira megtetszik a csinos, fiatal lány, hogy úgy dönt, beleegyezik apja óhajába. De a lánnyal történő első találkozást ekkor még szánt szándékkal elodázza, ugyanis megtudja, hogy Mari rögeszmésen retteg attól, hogy a férfiak csak apja vagyona miatt érdeklődnek iránta. Feri rokona, Homlódý így fogalmazza meg a Marit emésztő szerelmi szkepticizmust: *„Nem természeti törvény ez, nem állítom, bizonyára nincs ez bent az asszonyi állatban, mint a teremtő által beoltott jellemvonás, hanem egy betegség kifolyása, amelybe többnyire a gazdag partik esnek. Ez a betegség abból áll, mindenkire gyanakszik, aki hozzája közelít, hogy a pénzére vetette ki hálóját, minélfogva hüvös, visszahúzó és bizalmatlan. A gyanakvás folyton nagyobbra harapódzik, míg rögeszmévé válik, s elnyomja benne a természeti törvényt, a hiúságot. A végén már szinte megcsontosodott meggyőződése, hogy őt önmagáért senki sem szereti, s derűre-borúra osztogatja a kosarakat. Ez Tóth Mari belülről tekintve. Mert tudd meg, brúder, hogy az a millió forintocska, ami a leányra néz, furcsa kis lidérc. Nemcsak azokat zavarja meg, kik meg akarják kaparintani, hanem azt is, akinek a mátkaládájában van.”*⁴¹³ Mivel Feriről az egész környék tudja, hogy semmirekellő léhűtő, aki ráadásul már több lánynak (köztük Mari unokahúgának, Rózának) is csapta a szelet, tervet eszel ki a lány meghódítására. Célja az, hogy első találkozásukkor Mari ne tudja meg, hogy ő valójában a rossz hírű Noszty Feri, miközben ő maga eljártssza, hogy Marit

⁴¹² Mikszáth: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. pp. 156-157.

⁴¹³ *ibid.* p. 145.

hírből sem ismeri, tehát semmit sem tud igen kedvező anyagi helyzetéről. Így a későbbiekben, amennyiben a Tóth család vagy a közvélemény részéről felmerül annak gyanúja, hogy Feri egyszerű hozományvadász, Mari számára megdönthetetlen érvként fog szolgálni az a körülmény, hogy megismerkedésükkor Feri nem tudott még róla semmit, tehát anyagi megfontolástól mentesen szeretett belé.

A megfelelő alkalmat a szüreti bál szolgáltatja, ahol Feri vadásznak öltözve jelenik meg, Mari pedig ruhát cserél a szolgálólányával, hogy próbára tegye, egyszerű cselédlányként táncba viszi-e őt valaki. Ezzel szemben a filmben Feri a borontói fogadóban látja meg először Marit, és első látásra beleszeret, úgy, hogy *valóban* fogalma sincs róla, hogy a lány, akinek cigánnyal zenéltet és virágot küld, ugyanaz a személy, akit édesapja a család megmentése érdekében a feleségének szánt. (Ezt a tényt a filmkészítők azzal is egyértelműsítik, hogy ugyan Feri érdeklődik a pincérnél a lány kiléte felől, de az csak annyit tud elmondani róla, hogy a családjával együtt éppen átutazóban van.)

A regényben Feri intrikálása odáig fajul, hogy az átverés lelepleződését követően a kétségbeesett fiú addig ügyeskedik, amíg eléri, hogy Marival egy éjszakára kettesben maradhasson, és így a Tóth szülőknek ne legyen más választásuk, mint hogy kompromittált, tehát tisztos házasságra immár esélytelen lányukat Ferihez adják. Tóth Mihály hosszú gyötrődést követően látszólag beleegyezik a frigybe, de a történet zárlatában bosszút áll Ferin és családján azzal, hogy az utolsó pillanatban megszőkteti feleségét és lányát, közvetlenül a szertartás előtt faképnél hagyva és megalázva az esküvőre összegyűlt násznépet, a Noszty-családot és Ferit.

A filmben vonakodva bár, de Feri beleegyezik abba, hogy apja kérésének megfelelően érdekházasságot kössön Tóth Marival, és azért vesz részt a szüreti mulatságon, hogy jövendőbelijével megismerkedjen. Ott azonban nem az elegáns ruhába öltözött, Tóth Marinak hitt cselédlányt (Kiss Manyi) viszi táncba, hanem a vendéglőből ismert, parasztgúnyába öltözött Marit. Tánc közben Feri és az álruhás milliomoslány között a következő párbeszéd hangzik el:

„- *Ez volt a kisasszonyod, ez a cifra?*

- *Igen. Csinos, ugye?*

- *Hát, megjárja. Nekem te tetszel.*

- *Pedig nagyon gazdag ám.*

- *Kell a kutyának a pénze.*

- *Maga nem szeretne sok pénzt?*

- *Hát ha van, jó, ha nincs, az se baj.”*

A filmben tehát Feri deklarálja, hogy a szerelem számára fontosabb az anyagi javaknál. Később a Feribe ugyancsak szerelmes, féltékeny Róza elülteti a bogarat Mari fülébe, hogy a léha, adósságokban úszó fiatalember valószínűleg kezdettől fogva tudta, hogy kinek udvarol. Mari először hisz unokahúgának, de amikor megtudja, hogy Feri az a titokzatos fiatalember, aki a borontói vendéglőben virágot küldött neki, akkor bizonyossá válik számára a fiú őszinte szerelme. Míg tehát a regényben Feri gátlástalan intrikálása valóban megtörténik, a filmben ez csupán vádként fogalmazódik meg, Feri pedig az első pillanattól kezdve érdeklődés nélkül vonzódik Marihoz. Azért érdemli ki a lányt és a hatalmas vagyont, mert akkor is őt választaná, ha egyszerű, szegény cselédlány lenne. A regénnyel szöges ellentétben a film végén Feri nem csak Mari kezét és vagyonát nyeri el, de huszártiszti rangját is visszakapja, melyet a történet kezdetén azért veszített el, mert hazudott felettesének (Petheő Attila) a váltóügyeiről.

5.2.4.1.2. Meseautó (1934)

Mikszáth regényéhez hasonlóan a *Meseautó*ban is a gazdag fél, ez esetben a férfi főhős önértékelésének problémája áll a történet középpontjában. A film kezdő jelenetében Szűcs János (Törzs Jenő), a budapesti Központi Bank vezérigazgatója arra készül, hogy szakmai és szerelmi életéből is szabadságot talál magának. Szűcs a következő párbeszédben vall barátjának, Péterffy Tamásnak (Herczeg Jenő) a magánéletével kapcsolatos negatív érzéseiről:

„- *Hát mi történt veled, Jánoskám? Mit jelent ez az általános szerelmi leszerelés?*

- *Semmit, szabadságra megyek.*

- *Persze a Riviérára.*

- *Nem. Fel valahova északra. Elég volt a forró éghajlatból, unom már.*

- *Hát mi történt veled? Csalódás?*

- *Mondom, semmi. Valahogy rájöttem arra, hogy ez a könnyelmű életmód nem illik Szűcs vezérigazgató úrhoz.*

- *Ugyan, kérlek, hát ez a karriered titka. Munkában korrekt és zseniális, egyebekben egy kedves csirkefogó. Hát ezért szeretnek a nők.*

- *Meg a pénzemért, a rangomért, a vagyonomért. Tudod, mikor az ember negyven felé jár, ez is eszébe jut. Hát erről van szó, öregem.*”

Ezzel egyidőben a bankba új alkalmazott érkezik: a szerény kispolgári körülmények között élő Tóth Vera (Perczel Zita) tisztviselői állást kap, és első munkanapját követően az újonnan megtapasztalt önállóság mámorában egy elegáns autószalonban magát potenciális vásárlónak kiadva eljátssza, hogy meg akar venni egy méregdrága autót – pont azt, amelyet a vezérigazgató számára rendeltek meg. A szerelmi kalandoktól megcsömörlött Szűcs szemtanúja a jelenetnek, és a lány színjátékán rögvest átlátva maga is cselhez folyamodik: eladónak adja ki magát, később pedig elküldeti a lánynak az autót, azzal a hazugsággal leplezve machinációit, hogy a nem mindennapi ajándékot Vera az autószalontól mint tízezredik vásárló kapta. Szűcs ezt követően felkeresi Vera családját, és Tóth János sofőrként bemutatkozva felajánlja, hogy fuvarozást vállal az autóval, cserébe pedig az így szerzett bevételt a családdal megfizetik. Szűcs örömmel veti bele magát újdonsült szerepébe, és idővel őszinte szerelem szövődik közte és Vera között. A megtévesztés célja a Szűcsöt egy ideje már foglalkoztató dilemma feloldása: a nők vajon önmagáért vagy csupán a pénzéért és pozíciójáért szeretik? Szeretheti-e őt valaki társadalmi, anyagi és szakmai sikereitől függetlenül, egyszerű, szegény sofőrként is? „*A szerelem az ember kimenője társadalmi helyzetéből. Az összetévesztési komédiák álruhás szerelmi próbái kimondott céljuknál, a szerető őszinteségéről való megbizonyosodásnál mélyebb célokat szolgálnak. A szerelem kimenekíti az embert a formális viszonyokból, amelyeknek rabjává vált. Ezért olyan frusztráló a nő mint áru, és a szerelem mint szolgáltatás. [...] A szerelem olyan őszinteséget, énmagot bányász ki az emberből, amelyet maga sem ismer; életre kelti a formális viszonyok által elhalásra ítélt legfontosabb »belső halott objektumot«, az igazi ént. A filmekben a magasabb státuszú fél szorul rá a szerelmi önfelfedezésre, az igazság a spontánabb és problémamentesebb fél ajándéka.*” – olvashatjuk Balogh Gyöngyi és Király Jenő elemzésében.⁴¹⁴ „*Az önkonkurenciára épülő szerelmi háromszögek a megkettőzött fél szorongásain alapulnak. A félelem lényege, hogy az ember hatalmával, pénzével, hazugsággal, szerepjátszással, pózzal, státusszal, presztízzsel szerezte a nőt, nem ő maga, hanem társadalmi helyzete a címzett. A szorongások felvetik a kérdést: ki ez az »ő maga«. Ha nem a kisember, ha nem az, amit elért, akkor nem lehet más, mint a kezdet, az ősalap, a benne rejlő kisfiú.*”⁴¹⁵

Veráról időközben a bankban elterjed a pletyka, hogy a vezérigazgató szeretője. A félreértés oka, hogy a lány főnöke, Halmos Aladár (Kabos Gyula) egy alkalommal szemtanúja lesz, amint

⁴¹⁴ Balogh–Király: „*Csak egy nap a világ...*” p. 323.

⁴¹⁵ *ibid.* p. 326.

Vera a drága autón érkezik a munkahelyére, és óvatos érdeklődésére a lány elmagyarázza, hogy az autót ajándékba kapta, mert ő volt a „tízezredik.” Amikor ezt követően Szűcs személyesen ad utasítást, hogy emeljék fel Vera csekély fizetését, a vezérigazgatóba régóta szerelmes titkárnő, Kerekes Anna (Gombaszögi Ella) és Halmos azt hiszik, hogy a lány Szűcs szeretője.

A *Nosztly-fű*hoz hasonlóan a *Meseautó*ban is megjelenik a szerelmi próbatétel-tematika. Egy alkalommal Szűcs bevallja barátjának, Péterffy-nek, hogy Vera előtt addig fogja a sofőr szerepét játszani, „amíg azt nem mondja nekem, a sofőrnek, hogy szeret. Egyszer már szeretnék meggyőződni arról, hogy férfi is vagyok, nem csak vezérigazgató.” Ekkor váratlanul megjelenik Szűcs lakásán a munkahelyi pletykák miatt zaklatott Vera, és a lebukás elkerülésének érdekében Péterffy fogadja a lányt Szűcs vezérigazgatóként. Vera azzal a kéréssel érkezik, hogy vonják vissza a fizetésemelését, de amikor Péterffy udvarolni kezd neki és megkérdezi tőle, hogy elmenne-e vele vacsorázni, a lány zavarában igennel felel, majd gyorsan távozik. Szűcs annyira elkeseredik Vera reakcióján, hogy elhatározza: próbára teszi őt. Lillafüredi víkendet szervez kettőjük számára, ahol azonban megjelenik a Péterffy által játszott ál-vezérigazgató is. A próbatétel lényege, hogy a hősnőnek választania kell az ál-vezérigazgató és a szegény sofőr szerepébe bújó valódi vezérigazgató között. Míg előbbi a gazdagságot és presztízst jelképező Lillafüredi Palotaszállóban elköltendő többfogásos, pazar, pezsgős vacsorára invitálja Verát, utóbbi a falusi kiskocsmába, ahol kispörkölt és kisfröccs a menü. A lány az egyszerű sofőrt választja a gazdag vezérigazgató helyett, és egy átmeneti krízist követően – Vera tudomást szerez az átverésről, és bosszúból elhitei Szűccsel, hogy mégiscsak az anyagi javak fontosak számára – a film végül lánykéréssel végződik. A hősnő érdekel nélküli vonzalmát bizonyítja a film utolsó jelenete is: miután Szűcs megkéri Vera kezét, a lány választja ki az eljegyzési vacsorát (kispörkölt és kisfröccs), mely gesztus tovább hangsúlyozza Vera materiális megfontolásoktól mentes szerelmét.

A *Meseautó* történetével a filmkészítők pontosan felismerték a korabeli mozinézők vágyait, akiknek zöme a gazdasági világválság okozta nélkülözés, munkanélküliség és a minimális mobilitási lehetőségek világában éltek életüket. A film cselekménye a korszak embere számára azt sugallta: a boldogulás nem csak a pénz és rang erőszakos, törtető hajszolásával lehetséges, hiszen a hősnő azért érdemli ki a vagyont és a társadalmi felemelkedést biztosító vezérigazgató szerelmét, mert őt nem csak gazdagon, de egyszerű, szegény sofőrként is szeretni tudja.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Lakatos Gabriella: *Meseautó*. MMA Lexikon <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/meseauto> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 08. 20.)

Míg a főszereplők története az érdekházasságtól való rettegést tematizálja, a mellékkarakterekhez kapcsolódó cselekményszál ugyanezt a témát sokkal pragmatikusabban ábrázolja. „*A komikus szál utal a valóságra, mellyel a romantikus szál korrigált ellenvilágot állít szembe. [...] A komikus szál a lemondások története.*”⁴¹⁷ Halmos a vezérigazgató titkárnőjének, Kerekes Annának udvarol, és nem is titkolja, hogy házassági szándékát elsősorban az anyagi megfontolás motiválja, a nő ugyanis sokkal jobban keres, mint ő.

„- *Nézze, Anna kisasszony. Beszéljünk lelkiekről nyíltan. Magának van havi 800 pengő fix fizetése. Nekem is van, már tudniillik fölmegegy mindennel együtt havi 320-ra. Az összesen 800 és 320, az annyi, mint 1120. Tudja, hogy én milyen úri módon tudnám ebből eltartani magát? Talán már az én fizetésemre nem is lenne szükség. Azt én szépen betenném a bankba, eltenném öreg napjaimra. Már... illetve, hogy a maga öreg napjaira.*

- *Nézze, kedves Halmos. Maga ne akarjon gondoskodni sem az öreg, sem a fiatal napjaimról.*

- *Hát sajnos a fiatal napjairól már lekéstem.*

- *Úgy, és ezt a szemembe meri mondani?*

- *Dehogyan, mondom én ezt a háta mögött is.*”

Amikor aztán a film zárójelenetében Szücs előlépteti Halmost, hálából a közte és Vera közti konfliktus elsimításában játszott nélkülözhetetlen szerepe miatt, Halmos okafogyottnak érzi, hogy ezek után megházasodjon:

„- *Kívánjon magának valamit, Halmos úr, én boldogan teljesítem.*

- *Drága vezérigazgatóúr... tetszik tudni, az Anna kisasszonynak is van havi 800...*

- *Rendben van, igazgató úr, magának is lesz havi 800-a.*

- *Igazán? Hiszen akkor nem köll nekem megnősülni.*”

A filmes szakirodalom *meseautó-vígjátékként* vagy *meseautó-sémaként* hivatkozik arra a történettípusra, amely rendszerint a fővárosban és polgári környezetben játszódik, a szerelmeseket társadalmi szakadék vagy anyagi különbség választja el egymástól, és a dramaturgia fontos részét képezi a szerepjáték: az egyik fél szándékosan vagy a körülmények összjátéka révén hazudik saját társadalmi vagy anyagi helyzetét illetően annak érdekében, hogy

⁴¹⁷ Balogh–Király: „*Csak egy nap a világ...*” p. 323.

próbára tegye a másik fél szerelmét.⁴¹⁸ Nemeskürty István szerint 1934 és 1939 között 75 film készült a *Meseautó* sémája alapján, Vajdovich azonban az 1931 és 1944 között készült vígjátékokról szóló tanulmányában kiemeli, hogy Nemeskürty becslése nagy valószínűséggel túlzó: ő nagyjából 17 filmet sorol a vélhetően a *Meseautó* inspirációja alapján készült művek közé.⁴¹⁹ Ugyanezen könyvében Nemeskürty azt írja, hogy 142 játékfilm készült 1934 és 1939 között,⁴²⁰ ami azt jelenti, hogy a harmincas évek második felében készült filmek fele az általa „*bárgyú meseként*” aposztrofált *Meseautó* utánezata.⁴²¹ Mivel Nemeskürty a szóban forgó korszak filmjeit – gyakran degradáló hangnemben – egysíkú, olcsó szórakoztatófilmek dömpingjeként jellemzi, az olvasó élhet a gyanúperrel, hogy az általa vélelmezett nagyszámú „*Meseautó*-utánzat” ezen véleményének igazolását szolgálja.⁴²² Noha, ahogy Vajdovich fogalmaz, „*ezek a filmvígjátékok messze nem annyira egysíkúak, mint az a köztudatban él. Az 1931-33 közötti korai korszakban számos, később meg nem honosodott vígjátéki formával kísérleteztek, és 1936-37-től kezdve több vígjátéki típus jelenik meg, mely folyamatot felerősíti a filmipar 1939-től politikai okokból zajló átalakulása. [...] Mint minden műfaji filmgyártás, a kor filmvígjátéka valóban épít a jól bevált sémák sűrű ismételtetésére, azonban számtalan új vonásokat beemelő kísérletet és észrevétlenül maradt érdekes darabot is rejt.*”⁴²³

⁴¹⁸ Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben.* pp. 11-12.

⁴¹⁹ Ezek a filmek a következők: *Ez a villa eladó* (Cziffra Géza, 1935); *Az új rokon; 120-as tempó; Fizessen, nagysád!; A kölcsönkért kastély; Háromszázezer pengő az utcán; Pesti mese; Köszönöm, hogy elgázolt; Három sárkány; Barátságos arcot kérek; Címzett ismeretlen; Elnökkisasszony; A csúnya lány; Dunaparti randevú; Lovagias ügy; Maga lesz a férjem; Úrilány szobát keres.* ibid. pp. 11-12.

⁴²⁰ Nemeskürty: *A meseautó utasai.* pp. 311-315.

⁴²¹ ibid. p. 39.

⁴²² Egy helyütt például a következőképpen fogalmaz, amikor a harmincas évek közepére kialakult közönségizlést jellemzi: „[...] kialakult egy többé-kevésbé állandó közönségizlés, amire a tőkés biztosan – sajnos, nagyon is biztosan! – számíthatott. Ez a közönségizlés a bemondásokra és szöviccekre alapozott boldogulástörténeteket kedvelte, a vezérigazgató fiát meghódító gépirókisasszony históriáját, némi és néha eléggé csipős iróniával, pesties életszaggal, de azért mindig és feltétlenül happy-enddel. A múltból a sarkantyúpengetős huszártörténetek bizonyultak tartós árunak, némi földbirtokos- és pusztaizzel, nem ugyan arisztokrata-, hanem inkább afféle gentry színvonalon. Itt is elkelt a finom irónia, a moziban ülő civilek, békés kispolgárok egészséges értetlensége a halálos párbajra induló huszárfőhadnagy tragikomédiájával szemben, de azért persze szintén mértékkel, s az aranykalászos rónaság, a nememsohás, délibábos, régiszépidős trianoni sírva vigadás már ezeket a civil kispolgárokat is meghatotta és beugratta. Mivel a filmet árunak tekintették, azt adták, amit vettek. S meg kell mondani, hogy Horthy-korszakbeli filmgyártásunknak ezeket az annyit szidott – és, sajnos, a kispolgári ízlésű közönség egy részéről még mindig visszasóhajtott – sajátosságait nem kellett erőszakkal rákényszeríteni a közönségre: vásárolta, nézte szívesen. Mert nézzük csak, mi minden indult el ekkor, 1931-36 között, tehát a nagyszabású filmgyártás kibontakozása előtt? [...] S a vevő mit választott? Félrelökte a tragédiát, a társadalombíráló drámát, felfre az igényes szatírárt, s mohón nyúlt a sárga pitykés katonafilmek, az ideitlen kárriertörténetek, a hajnalig mulató félnótás földbirtokosok aranykalászos rónaságai felé. Kellott a *Meseautó*, a Rákóczi induló, a Köszönöm, hogy elgázolt, nem kellett a Tavaszzi zápor. Ezt a primitív ízlést persze irányította az uralkodó osztály is.” ibid. pp. 16-17.; „Sajnos, az Emberek a havason nem jellemző a háborús évek magyar filmművészetére. Filmművészetünk lényegében az a primitív kabaréjellegű szórakoztatóipart üzte továbbra is, mint a háború előtti években.” ibid. pp. 164.

⁴²³ Vajdovich: *Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben.* pp. 11-12.

5.2.4.1.3. *Hétszilvafa* (1940)

A *Hétszilvafa* hősnője Szabó Éva (Turay Ida), az újjgazdag gyáros, Szabó Péter (Mály Gerő) egyetlen lánya. Éva intelligens, magabiztos és talpraesett, aki a gyár ügyeinek intézésében is aktívan részt vesz. Mikszáth hősnőjéhez hasonlóan a családi vagyon miatt igencsak bizalmatlan a neki udvarló férfiakkal szemben. Amikor egy bankügynökkel (Fáy Béla) folytatott tárgyalás közben a házasság témájára terelődik a szó, a következő párbeszéd hangzik el Éva és a férfi között:

„Mondja, kérem, miért csinálja ezeket?”

- Mit?

- Azt, hogy itt intézkedik, aláír, telefonál.

- Az apám éppen eleget dolgozott, megteremtette ezt a gyárat, birtokot vásárolt, vagyont gyűjtött. Itt az ideje, hogy pihenjen.

- De ez nem magának való. Egy fiatal lánynak férjhez kell menni.

- Babona.

- Miért, nincs kérője?

- Van.

- Na, és mi a foglalkozása?

- Mi lehet egy gazdag lány kérőjének a foglalkozása? Hozományvadász.”

Amikor egy ízben Éva helyettesíti édesapját a szomszéd földbirtokossal, idősebb Bereczky Tamással (Csortos Gyula) folytatott tárgyaláskor, a szálloda egyik vendége, ifjabb Bereczky Tamás (Szilassy László) a hotel halljában figyelmes lesz az idős úr és Éva közt lezajló hangos szóváltásra. Mivel azt hiszi, hogy Évát inzultálják, ismeretlenül a lány segítségére siet. Éva először visszautasítja Tamás lovagias gesztusát, mivel azt hiszi, hogy a fiú számára ez csak ürügy, hogy megismerkedhessen a gazdag gyáros lányával. Határtalanul boldog tehát, amikor megtudja, hogy Tamás gyerekkora óta Argentínában élt, ahonnan most, az édesanyja halálát követően tért haza első ízben Magyarországra, tehát fogalma sincs arról, hogy Éva kicsoda. Amikor Tamás randevút kér tőle, a hősnő nem hajlandó elárulni, hogy hol laknak, arra hivatkozva, hogy családja rettentően szegény.

Tamás ezt követően Szántódra utazik, hogy találkozzon gyerekkora óta nem látott édesapjával, idősebb Bereczky Tamással. A valamikori gazdag földbirtokos azonban időközben teljesen tönkrement, kastélyát és földjei nagy részét megvette a mesterlegényből gazdag gyárossá vált Szabó Péter, az idős Bereczky pedig azóta nővéreinél, Emmánál (Berky Lili) és Saroltánál (Vaszary Piri) él. Amikor Tamás tévedésből az immár a Szabó család tulajdonában lévő egykori Bereczky-birtokra állít be, meglátja Évát, és megtudja az egyik cselédőtől (Maklár Zoltán), hogy a lány Szabó Péter, az új tulajdonos lánya. Éva rettentő boldog, amikor viszontlátja Tamást, mert azt hiszi, hogy a fiú időt és fáradságot nem sajnálva kiderítette a hollétét. Bár Tamás most már tisztában van Éva valódi identitásával, ezt nem árulja el a lánynak, aki így tovább folytatja a szerepjátékot: azt hazudja, hogy nemrég került gazdasági cselédként Szabóék alkalmazásába.

Bár a regénybeli Noszty Ferivel ellentétben Tamást valóban őszinte szerelem és egyenes szándék vezérli, a két család közti ellenségeskedés végeredményben mégis a hozományvadászat gyanújába keveri a fiatalembert. Szabó ugyanis jó ideje szeretné megvenni Bereczkyék utolsó 50 hold földjét, ezzel utat szerezve a vasútállomáshoz. Bereczky azonban nem hajlandó eladni a földet annak eszmei értékére hivatkozva: az ugyanis már 500 éve a Bereczkyek tulajdonát képezi, és bármilyen rosszul is ment a család sora, ettől a hét szilvafát magába foglaló területtől sohasem váltak meg.

Amikor Szabó és Bereczky között a szóban forgó földdarab miatt veszekedés tör ki, Bereczky diadalmasan kijelenti, hogy a családi birtok visszaszerzésében most már fia, Tamás is a segítségére lesz. Amikor ezt követően Szabó tudomást szerez az Éva és Tamás közt kialakulóban lévő szerelemről, lánya legnagyobb félelmét látja realizálódni a férfi udvarlásában, majd, miután ezt Évával is közli, az összetört szívű lány azonnal kikoszorúzza Tamást.

Ugyancsak Mikszáth regényét idézi a polgári értékrend és a dzsentri-mentalitás, valamint a születési és a pénzarisztokrácia szembeállítását. A korábban említett veszekedés alkalmával például a következő szóváltás hangzik el Szabó és az idősebb Bereczky között:

„- Én közölhetem az igen tisztelt úrral, hogy mi Bereczkyek már harcos emberek voltunk világ életünkben, és már néhányszor visszaszereztük a Bereczky-birtokot.”

- Az én apám meg patkoló kovács volt és én mellette kezdtem. És ha mi egyszer megmarkoltunk valamit, azt nem engedték el.”

Az ízig-vérig self made man, racionális üzletember nem érti, hogy szomszédja miért ragaszkodik az ősi birtokhoz annak ellenére is, hogy valós értékénél jóval többet kaphatna érte. A dzsenti viszont a tönk szélére kerülve sem hajlandó megválni ősei földjétől, ez ugyanis az utolsó dolog, amely a Bereczkyeket a család múltbéli patinás nagyságához köti, mivel a birtok, a vagyon és a titulus már rég elveszett. A film kezdőjelenete rögtön felhívja a néző figyelmét a deklasszáció tényére, az idős Bereczky ugyanis a szállodába bejelentkezve idegesen figyelmezteti ki az őt méltóságosként megszólító portást, hogy már nem illeti meg őt ez a titulus. Bereczky és Szabó karakterén keresztül a múltba révedés és a jelenbeli tettek fontosságának szembeállítása is megfigyelhető. Míg a dzsenti kizárólag ősei múltbéli nagyságára képes fókuszálni, még ha ez a jelen helyzetére vajmi kevés befolyással is van, a self made man a jelennek él, és saját felmenői alacsony státuszára hivatkozva hangsúlyozza saját kvalitásait, mint aki kizárólag kitartásának és szorgalmának köszönhetően, a merev társadalmi hierarchiát legyőzve jutott fel a kiváltságosok felső kasztjába. Ez a szembenállás fejeződik ki a következő, a gyáros és Tamás közt elhangzó párbeszédben:

„- *Az apám ragaszkodik a birtokhoz.*

- *Nagyon szép a kedves apjától, de egyben érthetetlen is.*

- *Miért érthetetlen? Ön is ragaszkodik ehhez a gyárhoz.*

- *Az nagy különbség, kérem. Ezt a gyárat én alapítottam. Ez egy kis kovácsműhely volt. Az én verejtékes munkámhoz fűződik itt minden szöglet.”*

A léha dzsenti életmóddal kapcsolatos lenézését Szabó kifejezésre is juttatja, amikor közli Tamással, hogy Éva sohasem lesz a felesége: „[...] *azt a földet, amit a Bereczkyek három generáción keresztül elmuzsikáltak, nem fogja most egy Bereczky visszamuzsikálni a kislányom ablaka alatt.”*

Noha a film végén – *A Noszty-fiú...* filmes verziójához hasonlóan – a pénzarisztokrácia, valamint a születési arisztokrácia lecsúszott képviselőinek gyermekei házasságot kötnek, Tamás már a kétféle életstílus hibrid képviselőjeként jelenik meg. A birtokot csupán bosszúból akarja visszaszerezni, mert Éva kosarat adott neki, de az ősi föld és a család múltbéli nagysága valójában vajmi keveset jelent a számára. Bár apja unszolására éjjeli szerenádöt ad Évának, mivel a Bereczkyeknél ez családi hagyomány, a lánynak később megvallja, hogy hivalkodónak tartja ezt a szokást. Apjával, a passzivitásba merevedett, cselekvésre képtelen, dacos és léha, a család megmaradt pénzét folyamatosan ellumpoló tipikus dzsentrivel ellentétben Tamás

élelmes, kellő ravaszsággal és üzleti érzékkel megáldott fiatalember. Amikor tudomást szerez róla, hogy Szabó meg akarja vásárolni a banktól a gyár részvényeit, ahol jelenleg csak kisebbségi tulajdonos, azonnal felvásárolja a részvénytöbbséget, hogy később a családi birtokért cserébe felajánlja azt Szabónak.

5.3. A házasság, mint legjellemzőbb női sikernarratíva

5.3.1. A Horthy-korszak nőképe

A feminizmus első hulláma a 19. század végétől körülbelül az első világháború végéig tartott, célja a nők politikai, oktatási és munkavállalási jogainak elérése volt. A kijelölt célok abszolválását követően „a feminizmus apályának” nevezett második korszak következett, mely a mozgalom meggyengülését eredményezte. Ezt követte az 1960-as években a feminizmus második hulláma.⁴²⁴

Sipos Balázs az *új nő* fogalmával írja le a 19. század végén megjelenő, bizonyos szintű önállóságra törekvő nőt, mely típus a Horthy-korszakban már relatív társadalmi elfogadottsággal rendelkezett.⁴²⁵ „Az új nők életük egy vagy több területén a férfiakkal való egyenlőségre törekedtek, társadalmi pozíciójukat nem férjük, apjuk vagy valamelyik férfitörökönük pozíciójához kívánták kötni, hanem maguk akarták meghatározni [...]”.⁴²⁶ 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 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.”⁴²⁷

A tízes évek közepén felgyorsult az újfajta nőtípus terjedése, mivel az első világháború kitörését követően a hadba lépő férfiak helyét a munkahelyeken és az egyetemeken is nők vették át. A nők politikai emancipációját szolgálta az 1918 ősze és 1919 márciusa között a polgári köztársaság I. néptörvénye által biztosított (a férfiakéval ugyanakkor még nem egyenlő) választójog, és a nők férfiakéval megegyező tanulási jogai (ettől kezdve műszaki és jogi

⁴²⁴ Papp Barbara–Sipos Balázs: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2017. p. 17. A magyarországi nőtörténet korszakolásával kapcsolatban felmerülő kérdésekről bővebben lásd: *ibid.* pp. 20-42.

⁴²⁵ Sipos: *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban*. pp. 3-4.; p. 10.

⁴²⁶ *ibid.* p. 10.

⁴²⁷ Patterson, Martha H.: Introduction. In: Patterson, Martha H. (ed.): *The American New Woman Revisited. A Reader, 1894-1930*. New Brunswick, 2008. p. 1. Idézi: Sipos: *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban*. p. 10.

tanulmányokat is folytathattak).⁴²⁸ 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.”⁴²⁹ „[...] az 1920. januári országgyűlési választásokon már csak 1,6 millió férfi és 1,4 millió nő választhatott, mert a többieket (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.”⁴³⁰ Ugyancsak a nők demobilizálását szolgálta az úgynevezett *numerus clausus* törvény (az 1920. évi XXV. törvény), amely egyrészt előírta a zsidó hallgatók arányának csökkentését, másrészt az egyetemekre bízta, hogy fölvesznek-e nőket – ők pedig a korábbiaknál kevésbé kívántak így tenni.⁴³¹⁴³² A kulturális demobilizáció részeként „a világháborút követően a dolgozni vagy tanulni vágyó nőket megpróbálták visszaterelni a családba és a hagyományos női szerepekhez [...]”⁴³³

A Horthy-korszakot ebből a szempontból tehát konzervatív értékrend jellemezte⁴³⁴: a női szerepek feminista felfogásával szemben 1920-tól „egy keresztény politikai szerveződéssel összekapcsolódó konzervatív irányzat lép fel”.⁴³⁵ Sipos azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a feminista és a konzervatív irányzat 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, mely egyaránt fontosnak tartotta mindkét szerepmintát: az anyai szerepből fakadó feladatok ellátását és a női emancipációt is. Ezt az irányzatot nevezi Sipos – Martin Pugh fogalmát alkalmazva – konzervatív feministának.⁴³⁶

⁴²⁸ Sipos: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. p. 11.

⁴²⁹ Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 19.

⁴³⁰ Simándi Irén: *Küzdelem a nők parlamenti választójogáért Magyarországon 1848-1938*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2009. p. 150.; p. 157. Idézi: Sipos: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. p. 12.

⁴³¹ Fenyves Katalin: When Sexism Meets Racism: the 1920 Numerus Clausus Law in Hungary. *E-Journal of the American Hungarian Educators Association* 4. (2011.) <http://ahea.net/e-journal/volume-5-2011/2>. (utolsó letöltés dátuma: 2020. 08. 20.) Idézi: Sipos: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. p. 12.

⁴³² Sipos: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. p. 12.

⁴³³ *ibid.* p. 13.

⁴³⁴ *ibid.* p. 9.; p. 19.

⁴³⁵ Jablonczay Tímea: A nem nemzeti kisajátítása Szentmihályiné Szabó Mária Zrínyi Ilona című regényében. *Irodalomtörténet* 42 (2011.) no. 4. p. 195. Idézi: Sipos: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. p. 19.

⁴³⁶ Pugh, Martin: *The March of the Women. A Revisionist Analysis of the Campaign for Women's Suffrage, 1866-1914*. Oxford, 2000. pp. 102-103. Idézi: Sipos: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. p. 19. Papp és Sipos hangsúlyozzák, hogy a két világháború közti időszakot a *remobilizálás*

5.3.2. Az új nő típusai az 1931 és 1944 között készült nagyjátékfilmekben

Ahogy korábban megállapítottam, a nőkhöz kapcsolódó filmre vitt sikernarratívákat két trend határozza meg: a nőkre leginkább jellemző mobilitási csatorna a házasság (73%), és az esetek csupán 8%-ában köszönhető a siker a hősnő kompetenciáinak (4 esetben a hősnő tisztán az egyéni kompetenciáinak, 2 esetben ezen túl egyéb tényezőknek is). Ezzel együtt is a korszak filmjeiben gyakoriak az emancipált, önállóságra törekvő nőképek. Sipos is hangsúlyozza, hogy az új nő számos típusát különböztethetjük meg, akik iskolázottságuk, fogyasztási szokásaik, családi állapotuk vagy anyagi és szellemi függetlenségük révén eltértek a konzervatív nőtípustól. Ugyanakkor ezek a szerepmoделlek a valóságban sem különültek el élesen egymástól. Ahogy a filmelemzések során látni fogjuk, jellemzően a filmekben is az új nő és a konzervatív típus hibrid formája kerül bemutatásra. Előfordul például, hogy kezdetben a hősnő elsődleges célja az, hogy keresőként segítse családját vagy eltartsa saját magát, de amint lehetősége engedi, a munkavállalás helyett gondolkodás nélkül „a főzőkanalat” választja (*Édes ellenfél*). 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).⁴³⁷

Érdekes ugyanakkor megemlíteni: az, hogy a korszak magyar vígjátékaiban a nők esetében a házassági mobilitás a legjellemzőbb sikernarratívátípus és igen ritka az egyéni kompetenciák által elért siker, nem egyedi jelenség. Levinson az amerikai sikermítosz filmes reprezentációját tárgyaló könyvében hangsúlyozza, hogy az önerőből, a társadalmi, anyagi és iskolázottsági hátrányok dacára elért siker jellemzően a férfiak privilégiuma. Mint írja: „*A sikermítosz kifejezetten nem-specifikus eszménykép. Az önerejéből felemelkedett férfiak [self-made menek – L. G.] történetei a maszkulin önmegvalósítás fantáziaképei, melyekben a nő legfeljebb minimális segítséggel – vagy egyáltalán nem – járul hozzá a férfi önmegvalósításához. [...] Ha a hősnő nem tud a hős megbízható segítője lenni, akkor félre kell állnia a férfi felemelkedésének útjából. A mesés meggazdagodásról szóló történetek klasszikus példáiban a nő meghiúsult vagy beteljesületlen vágyai lényegtelenek. Míg a hagyományos amerikai sikertörténetekben a férfi*

fogalmával is lehet jellemezni, hiszen a háború alatti aktivitásukat a nők a megváltozott körülmények között, újfajta taktikák segítségével továbbra is megpróbálták megőrizni, vagyis a nők teljes passzivitásáról ebben az időszakban sem lehet beszélni. Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. pp. 19-20.

⁴³⁷ 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: *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban*. pp. 33-34.

vélelmezetten a saját sorsának kovácsa, ugyanez, sajnos, nem mondható el a sikert hajszoló nőkről. A 19. századtól kezdve a hagyományos sikertörténetek másodlagos szerepbe utasítják a nőket: szerető hitvesek, hűséges titkárnők, gondoskodó édesanyák. A nők sikere teljes egészében azon férfi sorsától függ, akihez hozzákötik az életüket.”⁴³⁸ Levinson érvelése szerint a hollywoodi filmekben a nők számára szentesített mobilitási stratégia a jól megválasztott házasság. További sajátosság, hogy míg a férfi hősök esetében lehetséges a magánéleti és a szakmai, társadalmi siker egyidejű elérése, a nők előbb-utóbb választási helyzetbe kerülnek. A független, karrierista nők „[...] kísérletet tesznek arra, hogy a férfiakkhoz hasonlóan a saját erejükből emelkedjenek fel szakértelem, vállalkozókedv és kellő taktikai érzék segítségével. Noha ezeknek a hősnőknek olykor sikerül megvalósítaniuk a szakmai és társadalmi mobilitást, ez csak ritkán nyújt számukra kielégülést – szinte kivétel nélkül a szerelmi vagy magánéletükkel fizetnek meg az elért sikerekért. A legtöbb magasabb életnívóra vágyó hősnő számára a mobilitás egyetlen szentesített formája a jól megválasztott házasság: feleségül menni egy gazdag férfihez, akinek a vagyona és tekintélye biztosítja a hősnő számára a magasabb társadalmi pozíciót és az anyagilag kielégítőbb életet. [...] Kulturális narratíváink következetesen azt bizonygatják, hogy ha a férfi elismertségének mércéje a munkahelyi siker, akkor a nőé a házasságban elért siker; a férfi végső győzelme a sarokiroda elnyerése, míg a nőé az, ha oltár elé vezetik. Valóban, a hollywoodi filmek tanúsága szerint, a nők számára az egyetlen kulturálisan legitim hivatás a házasság. Egy nőnek lehet hivatása, amennyiben ezzel csupán az a célja, hogy kivárja az alkalmas pillanatot, amikor a Nagy Ő felszabadítja a munkahelyi kötelezettségek alól, vagy – kortárs filmekben – ha elfogadja, hogy a karrierje csupán másodlagos helyet foglalhat el az életében a családi kötelezettségek mellett. A nők által házasság folytán elért sikerekről szóló filmekben a hősnők ugyanazzal a számítással és céltudatossággal keresnek férjet, mint amellyel a férfiak igyekeznek felemelkedni a szakmai ranglétrán.”⁴³⁹

Molly Haskell megfigyelése szerint a háború előtti filmekben a hivatással rendelkező hősnők csak a férjhezmenetelükig dolgoznak. „A nő munkája szinte minden esetben átmeneti elfoglaltságként jelenik meg, és szinte sosem élethosszig tartó hivatásként, vagy a női identitásának részeként.”⁴⁴⁰ Azok a nők, akik mindezek ellenére mégis helytállnak a munka

⁴³⁸ Levinson: *The American Success Myth on Film*. p. 55. [saját fordítás – L. G.]

⁴³⁹ *ibid.* pp. 55-56. [saját fordítás – L. G.]

⁴⁴⁰ Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (második kiadás). Chicago: University of Chicago Press, 1987. p. 142. Idézi: Levinson: *The American Success Myth on Film*. p. 111.

világában, ezzel feláldozzák nőiességüket és kívánatoságukat, és csupán azért képesek karrierjükben helytállni, mert elnyomják nőies vonásaikat.⁴⁴¹

5.3.2.1. Az egyetemre járó vagy egyetemi diplomával rendelkező nő⁴⁴²

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.⁴⁴³ A középfokú iskolák legalább négy és nyolc osztályát végeztek és a felsőfokú végzettségűek között a férfiak aránya a nőkhöz képest mindvégig magasabb volt – noha a felsőfokú végzettséggel rendelkezők aránya egyenletesen emelkedett és mindkét nem esetében nőtt a középiskolát végzettek aránya.⁴⁴⁴

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.⁴⁴⁵ Nők 1895-től tanulhattak felsőfokú oktatási intézményekben: ezen rendelet értelmében jogot nyertek a bölcsész, orvosi és gyógyszerész karra történő beiratkozásra, 1904-től azonban már bizonyos tanulmányi eredménytől tették függővé a nők rendes hallgatóként történő felvételét.⁴⁴⁶ 1918-tól a műegyetem és a jogi kar is fogadott női hallgatókat, de ez az intézkedés érvényét veszítette a Tanácsköztársaság bukását követően.⁴⁴⁷ 1919-től 1926-ig nem tanulhattak nők a budapesti orvosi karon, és ugyancsak *numerus nullus* volt érvényben a budapesti hittudományi, jogtudományi karon és a műegyetemen.⁴⁴⁸ 1927-ben egységesen szabályozták a nők felsőfokú képzését: 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 állam- és jogtudományi karokon, a műegyetemi mérnök, gépész, vegyész, egyetemes

⁴⁴¹ Haskell: *From Reverence to Rape*. p. 144. Idézi: Julie Levinson: *The American Success Myth on Film*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2012. p. 111.

⁴⁴² Mivel egyetemre járó vagy egyetemi diplomával rendelkező nők igen ritkán jelennek meg főszerepben a korszak filmjeiben, ezért ebben a fejezetben, az eddigiektől eltérő módon nem csak a vígjátéki példákat, de két melodramát is a vizsgálat tárgyává fogok tenni: az *Idegen utakont* (Apáthi Imre, 1944) részletesebben fogom elemezni, a *Férfihűséggel* (Daróczy József, 1942) azonban csak érintőlegesen fogok foglalkozni.

⁴⁴³ Papp-Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. pp. 101-102.

⁴⁴⁴ *ibid.* p. 102.

⁴⁴⁵ *ibid.* p. 101.

⁴⁴⁶ *ibid.* p. 98.

⁴⁴⁷ *ibid.* pp. 98-99.

⁴⁴⁸ *ibid.* p. 99.

közgazdasági, külügyi és közigazgatási karokon történő továbbtanulás lehetősége. 1934-től a diplomás munkanélküliség miatt a nőhallgatók felvételét korlátozták a bölcsész- és orvosi karokon, a gyógyszerészkaron és a műegyetemi kereskedelmi-közgazdasági karokon is.⁴⁴⁹

Papp és Sipos 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 a bölcsészkar látogatták legnagyobb számban nők, ezt követte a gyógyszerészeti és az orvostudományi kar. A férfiakhoz képest jóval kisebb számban találunk nőhallgatókat a református és evangélikus hittudományi, a jogtudományi karokon és a Műegyetem mérnök szakjain.⁴⁵⁰

Az, hogy a korszakban készült filmekben igen kis számban jelennek meg egyetemi tanulmányokat folytató vagy egyetemi diplomával rendelkező nők főszerepben, mindezek alapján nem meglepő, hiszen a Horthy-korszak évtizedeiben a népelességen belül is „*elenyésző volt a lányait egyetemre járatók aránya.*”⁴⁵¹ A kevés példa közé tartozik az *Úrilány szobát keres*, melyben a hősnő tandíjmentes joghallgató, az *Ez történt Budapestenben* (Hamza D. Ákos, 1944) és a *Kádár kontra Kerekesben* pedig praktizáló ügyvéd. A *Pókhálóban* az egyik női főszereplő tudományos fokozattal rendelkező reálgimnáziumi tanár, aki emellett tagja a Nőmozgalmi Ligának, a *Férfihűség* és az *Idegen utakon* hősnői pedig medikák.

A *Férfihűség* és az *Idegen utakon* esetében az alkotók a korszakban hagyományosan *női diplomás pályának* tekintett foglalkozást választottak hősnőjük számára, ugyanis ekkoriban az oktatást és az egészségügyet tekintették azon két területnek, mely összeegyeztethető a nők hagyományos társadalmi hivatásával: családon belüli szerepükkel, a családtagok és gyermekek ellátásával, a másokról történő gondoskodással. 1910-ben az egyetemi hallgatónők körülbelül harmada, a tízes években nagyjából fele volt orvostanhallgató, de számuk a húszas-harmincas években jelentősen csökkent (1930-ban már csak 12% volt). A nők számára az orvosi pálya szorosán életciklushoz kötődő foglalkozásként működött: a medikák jellemzően csak az egyetem elvégzése és a férjhezmenetel közti időszakot töltötték praktizálással, a házasságkötést követően pályájuk befejeződött.⁴⁵² A Gyáni által idézett 1928. évi értelmiségi 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*

⁴⁴⁹ ibid. p. 100.

⁴⁵⁰ ibid. p. 118.

⁴⁵¹ ibid. p. 105.

⁴⁵² Gyáni Gábor: A bábától az orvosig. *História* 6 (1984) no. 1. pp. 31-33.

hozzájárulás fő jövedelmi forrásukhoz, egyhatedük esetében pedig bár fő, de nem kizárólagos megélhetési forrás az orvosi pálya. Sőt az ekkor felmért orvosnők valamelyest több mint harmada önként és anyagi ellenszolgáltatás nélkül élt hivatásának, azt nem kenyérkereső munkaként üzte.”⁴⁵³ Társadalmi összetétel szerint a húszas években az orvoskaron továbbtanuló nők jellemzően középosztálybeli (egyharmaduk köz- és magántisztviselői, egynegyedük értelmiségi, egyötödük középbirtokosi és középvállalkozói) családi háttérrel rendelkeztek.⁴⁵⁴

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

- „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 úgyis 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 azért is atipikus a hősnő megformálása, mert míg Gyáni fent idézett tanulmánya szerint a női orvostanhallgatók 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 filmje tehát egy több szempontból is hátrányos helyzetű nő karriertörténetét mutatja be: Judit társadalmi háttere, nehéz anyagi körülményei és a választott

⁴⁵³ ibid. p. 33.

⁴⁵⁴ ibid. p. 33.

pályán a nőekkel szembeni negatív diszkrimináció dacára válik lelkiismeretes, kiváló orvosná. Az *Idegen utakon* ráadásul a korszak filmgyártásától merőben idegen módon explicit társadalomkritikát is megfogalmaz: édesapja halálát követően a nehéz anyagi helyzetben lévő hősnőnek ugyanis választania kell a valóban életet mentő, de kezdetben fizetés nélküli állami praxis és a magánszanatórium jól fizető, de erkölcsileg korrumpáló alternatívája között, mely dilemma végül majdnem tönkreteszi az életét. Ehhez járul még hozzá, hogy a történet középpontjában egy, a korszakban tabunak számító téma áll: a tiltott abortusz végzése.

A jogi tanulmányokat folytató vagy jogászként dolgozó nők főhősként való szerepeltetése a korszak atipikus jelenségére reflektál, hiszen ebben az időszakban a jogi karokra csak kivételes esetben iratkozhattak be nők.⁴⁵⁵ A jogásznőket főszerepben bemutató filmek közül a *Kádár kontra Kerekes*ben a legkevésbé hangsúlyos és kifejtett a hősnő foglalkozása. A szerelmi történet hősei Kerekes Péter (Szilassy László), elszegényedett földbirtokos és Kádár Erzsébet (Tolnay Klári) ügyvédnő, aki a Péterrel szemben folyamatban lévő követelések intézésében jár el. A film készítői egy visszatérő poénnal érzékeltetik, hogy a korszakban a jogi diplomával rendelkező nő szokatlan jelenség volt: Péter inasa (Mály Gerő) ugyanis következetesen ügyvédúrként reflektál Erzsébetre.

Az *Úrilány szobát keres* esetében a jogi tanulmányok folytatása fontos karakterfestő jegyként, az *Ez történt Budapesten*ben pedig a praktizáló női ügyvéd jelensége humorforrásként jelenik meg. Az *Úrilány szobát keres* hősnője, Székely Klári (Zilahy Irén) egyetemi vizsgái idejére szobát bérel egy jómódú és híres válóperes ügyvéd, dr. Lukács Sándor (Somló István) lakásában, melyet a tulajdonos tudta nélkül annak munkatársa, Csahos Ödön (Kabos Gyula) ad ki bérleménybe. Amikor Lukács felszólítja Klárit, hogy azonnal költözzön ki, mert az időközben váratlanul hazaérkező Lukácsné (Lengyel Gizi) a fiatal lányt férje szeretőjének hiszi, Klári a szoba bérbevételéről szóló szerződésre, vagyis a jog erejére hivatkozva a helyén marad, ráadásul magánlaksértés miatt perrel fenyegetőzik. Klári tehát önálló, talpraesett és okos, aki jogi tudását használja fel, amikor nem engedi, hogy Csahos ügyeskedése miatt kitegyék őt a lakásból, a későbbiekben pedig ismételt 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),

⁴⁵⁵ Papp-Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 119.

a hétköznapi életben is magabiztos és talpraesett: dacára a háborús hiánygazdaságnak az ügyvédnő látszólag minden erőfeszítés nélkül vásárol olyan, 1944-ben már hiánycikknek számító dolgokat, mint a gyümölcs, pezsgő vagy vörösbor. A *Kádár kontra Kerekeshez* 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 annak inasát, Bercit (Maklár Zoltán) találja otthon. Az inas és az ügyvédnő 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?

- 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?"

Azért is fontos az idézett párbeszéd, mert kiderül belőle, hogy a hősnő itt is egy alsóbb társadalmi osztály leszármazottjaként szerzett jogi diplomát. Az inas ríposztja („talán a kedves papája ügyvéd”) azonban nem csak az ügyvédként dolgozó nő jelenségével kapcsolatos értetlenkedést fejezi ki, de egy további sajátosságra is felhívja a figyelmet: arra, hogy még ebben a korszakban is a nő társadalmi pozícióját jellemzően egy hozzá közel álló férfi határozta meg. Ahogy Sipos fogalmaz, az új nők többek között ezzel a szemléletmóddal szemben határozták meg magukat: „Az új nők 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 [...].*⁴⁵⁶

5.3.2.2. Az anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nő

A kereső nők össznépeességén belüli aránya az első világháború időszakában és az azt követő pár évben igen magas volt.⁴⁵⁷ A nők egy része a háborút követően is állásban maradt, de általában csökkent a női munkavállalók száma, melyben közrejátszott egyfelől a férfiak visszatérése korábbi munkahelyeikre, másfelől a gazdasági válságok okozta munkanélküliség. A negyvenes évek elejére aztán ismét nőtt a női munkavállalók száma.⁴⁵⁸ A foglalkozástípusok megoszlását tekintve 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. Emelkedett azonban az iparban dolgozók száma: 1920-ban a kereső nők 11,8, 1941-ben 19,4%-a dolgozott ezen a területen. Ugyancsak nőtt a házicselések 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 közszolgálatban dolgozók között.⁴⁵⁹ Koncz Katalin számításai szerint 1941-ben a kereső nők egynegyede dolgozott a szolgáltatásférában,⁴⁶⁰ a nőket a legnagyobb arányban foglalkoztató ágazat pedig a közoktatás volt (1934-35-ben az itt dolgozók 44%-a volt nő).⁴⁶¹ Az orvosok és gyógyszerészek között ellenben csupán 8% volt a nők aránya.⁴⁶²

A korszak nagyjátékfilmjeiben (tehát nem csak a vígjátékokban) megjelenő főszereplőnők 43%-a (169 db) rendelkezik valamilyen hivatással, és az esetek 57%-át (220 db) adják azok a történetek, melyekben a női főszereplő eltartott gyerek (35%, 125 db)⁴⁶³, háztartásbeli (16%,

⁴⁵⁶ Sipos: *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban*. p. 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 folytassák szakmai karrierjüket.*” Vajdovich: *Jó feleség vagy emancipált dolgozó nő?* p. 28.

⁴⁵⁷ Papp–Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 132.

⁴⁵⁸ *ibid.* pp. 133-134.

⁴⁵⁹ *ibid.* p. 134.

⁴⁶⁰ Koncz Katalin: *A nők foglalkoztatásának demográfiai, gazdasági körülményei a két világháború között*. In: Léderer Pál (ed.): *A magyar ugar. A kiegyezéstől a második világháborúig*. Budapest: T-Twins, 1991. 2. jav. kiad. p. 431.

⁴⁶¹ *ibid.* p. 432.

⁴⁶² *ibid.* p. 433.

⁴⁶³ Az adatbázisban *eltartott gyerekként* nem csak a 18. életévüket még be nem töltött szereplőket kategorizáltuk: ezt a foglalkozás-megjelölést használtuk abban az esetben is, amikor a szóban forgó karakter már nagykorú, ám továbbra is a szüleivel él és/vagy azok anyagi támogatását élvezzi, tehát saját bevételforrással, munkahellyel nem rendelkezik. Ez a kategória jellemző a romantikus vígjátékokra, ahol a fiatal felnőttek házasságkötés előtti időszakát, a párkeresés, udvarlás és párválasztás időszakát mutatja be a film.

57 db), munkanélküli (1%, 5 db), 34 esetben pedig nem állapítható meg a pontos foglalkozása. A dolgozó női főszereplők körében a három leggyakoribb foglalkozástípus a szórakoztatóipari munkás (8%, 30 db)⁴⁶⁴, a szolgáltatóipari alkalmazott (6%, 21 db)⁴⁶⁵ és a hivatalnok (6%, 20 db).

Bár a korszak filmjeiben gyakran jelennek meg anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nők, arról a történetek csak ritkán adnak pontos képet, hogy ez tartós életstratégiát jelent-e, vagy a hősnők csupán a férjhezmenetelükig tartó időszakot töltik ki munkavállalással. A nők házasságot megelőző és házasság alatti munkavállalásával kapcsolatban érdemes kitérni egy műfajspecifikus sajátosságra. Ahogy korábban már említettem, az 1931 és 1944 között készült 176 vígjáték között csupán 3 olyan filmet találunk, melyek főszereplői házas felek, és a történetek többek között a házas élet nehézségeit mutatják be alapvetően könnyed hangvétellel. Mivel a vígjátékok zöme a szerelmesek megismerkedését és révbe érését mutatja be, vagyis a házasságot megelőző életszakaszt, ezek a filmek jellemzően a szerelem realizálásával és/vagy házasságkötéssel érnek véget, és gyakran nyitott kérdés marad, hogy a hősnő a frigyet követően is folytatja-e kereső tevékenységét. Mivel az 1931 és 1944 között készült 354 nagyjátékfilm közül 176 (vagyis a filmes korpusz fele) vígjáték, melynek középpontjában valamilyen romantikus cselekményelem kibontakozása áll, ezért ez a műfaji sajátosság nagyban meghatározza a korszak filmjeinek nőreprezentációját. Magyarázható ez a jelenség ugyanakkor úgy is ez a jelenség, hogy ezeknek a történeteknek azért nem központi eleme a nők házasságkötést követő munkavállalása, mert a Horthy-korszak idején a férjhezett női munkavállalók aránya csekély volt (a századfordulón 23%, két évtized múltán pedig 10%).⁴⁶⁶ Ezzel szemben a dolgozó nők körülbelül 54-55%-a hajadon volt – noha ezt az arányt nagyban befolyásolta, hogy a házicseléddek 84-85%-a férjhezetlen volt, „*a házicselédesség ugyanis tipikusan*

⁴⁶⁴ A szórakoztatóipari munkás kategóriába tartozik például a revütáncosnő (*Hyppolit, a lakáj*), szubrett (*Ida regénye*), artista (*Édes mostoha*), operettszerző (*Az okos mama*), bűvész (Székely István: *A III-es*, 1937), színésznő (*Három sárkány*; Gertler Viktor: *Marika*, 1937) vagy rendezőasszisztens (*Orient Express*).

⁴⁶⁵ A szolgáltatóipari alkalmazottak közé soroltuk többek között a bolti eladókat (*Tizenhárom kislány mosolyog az égre*; *Fűszer és csemege*), asztalossegédeket (*Mai lányok*), szállodai alkalmazottakat (*A férfi mind örült*; *Három csengő*, kozmetikusokat és pedikűrösöket (*Garszonlakás kiadó*; *A miniszter barátja*), valamint a varrónőket (*Behajtani tilos!*; Bánky Viktor: *Kölcsönadott élet*, 1943).

⁴⁶⁶ Gyáni Gábor: *Női munka és család Magyarországon (1900-1930)*. *Történelmi Szemle* 30 (1987-1988) no. 3. p. 369. Gyáni ugyanakkor kiemeli, hogy a századfordulón „*a nők feltűnő gazdasági aktivitásának hátterében 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, ill. a házas és nem házas nőket érintő iménti, szektoriális 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.*” *ibid.* pp. 371-372.

*a rosszabb társadalmi helyzetű nők házasság előtti munkavállalási lehetőségét jelentette, mely általában néhány évig tartott.*⁴⁶⁷

Az *Édes ellenfél* arra az esetre példa, amikor a film zárlatában egyértelmű információ hangzik el azzal kapcsolatban, hogy a hösnő feleségként nem fog kereső tevékenységet folytatni, az *Egy lány elindul*ban viszont a hösnő a férjével közösen alapított vállalkozásban a házasságkötést követően is aktív szerepet vállal. Számos esetben azonban ez a kérdés nyitva marad a film végén (*Mai lányok; Úrilány szobát keres; Kádár kontra Kerekes*). Ezeknél legfeljebb bizonyos körülményekből következtethetünk arra, hogy a hösnő valószínűsíthetően felhagy kereső tevékenységével, például ha a jövőbeli férj jóval gazdagabb és/vagy vezető beosztásban dolgozik, míg a hösnő kisebb fizetéssel járó munkát végez. A *Pillanatnyi pénzzavar*ban például valószínűsíthető, hogy a csekély hivatalnoki fizetéssel rendelkező hösnő nem fog tovább dolgozni, miután feleségül megy a gyár igazgatójához.

5.3.3. Karriercélok versus házasság

A *Hotel Kikelet* a korszakban készült azon négy vígjáték egyike, melyben a főszereplők már a történet kezdetén házasok. Gaál Béla filmje azonban nem csak ebben a tekintetben unikális: hösnője annak ellenére, hogy férjzett, továbbra is dolgozik, ráadásul vezető beosztásban. Földi Péter (Páger Antal) és Földi Mária (Tökés Anna) a *Hotel Kikelet* tulajdonosai, akikről környezetükben senki sem tudja, hogy házasok. A hazugság oka egy rafinált üzleti fogás: mivel mindenki meg van róla győződve, hogy a szálloda tulajdonosnője/igazgatónője facér, a hotel folyamatosan tele van egyedülálló férfiakkal, akik annak reményében, hogy egyszer elnyerhetik a tulajdonosnő kezét, hetekig vagy akár hónapokig is a szálloda vendégei maradnak.

Mindeközben Péter titkárként dolgozik felesége alkalmazásában. A férfi rovására megvalósuló alá-fölérendeltségi viszony azonban a házastársak között folyamatos feszültséget generál: Péter megalázva érzi magát, amiért felesége a beosztottak előtt lekezelő módon viselkedik vele és parancsokat osztogat neki, illetve amiatt is, hogy végig kell néznie – sőt, bizonyos esetekben az aktív asszisztenciája szükségeltetik ahhoz –, 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: holnaptól 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

⁴⁶⁷ Papp-Sipos: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. p. 135.

a felek ismét kibékülnek. A zárójelenet a történet első felének tökéletes inverzét mutatja: most már Péter a szálloda igazgatója, aki láthatóan élvezetét leli a női szállóvendégekkel való flörtölésben. Máriát azt követően, hogy férje javára lemond a szálloda vezetéséről a film utolsó jelenetében az ágyban fekve, teljesen passzív pózban látjuk utoljára, ahogy a hosszú munkanap végén szeretetteljesen köszönti a munkából hazatérő Pétert.

A női karriercélok és a házasságkötés szempontjából ugyancsak ambivalens példa a *Mai lányok*. A történet tizenhét éves hősnője, Hanzély Zsuzsi (Szepes Lia) árva, akit a film kezdőjelenetéig 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 asztalosinasként kezd dolgozni. Választott szakmájában igen tehetségesnek bizonyul, ezért idővel kreatív végzettséggel rendelkező – és hozzá hasonlóan rossz anyagi helyzetű – barátnőivel egy modern lakásberendező részvénytársaságot alapít. Amikor azonban befektetőjük kihátrál a vállalkozás mögül, gyors pénzügyi segítségre lesz szükségük. Nem lévén jobb ötletük, Zsuzsi érdekházasságot köt, hogy a frigynek köszönhetően jogilag nagykorúvá válva hozzájusson ötezer pengő 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 figyelemreméltó, mert fiatal lányként mindenféle családi támogatás, összeköttetés vagy egy jóakaró férfi segítsége nélkül egyedül teremt saját egzisztenciát. A narratíva hangsúlyos eleme, hogy a korszak vígjátékaira jellemző sikerétosszal szemben, mely a szerencsés körülményekre, nexusra vagy ügyeskedésre alapozza a siker elérését, ebben az esetben 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 böggj, Kata, amíg engem látsz. Csak legyünk már Pesten. Tudod milyen karriert csinállok?*

- *Jaj, lelkem, csak azt ne csináljon...*

- *Te csacsi... Abban a nagy városban két ilyen erős karral, tudod mit fogok én ott csinálni??*”

Ezután a következő jelenetre vágunk, ahol Zsuzsit már mint asztalosinast látjuk, munkavégzés közben.

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?

- Boldogtalannak 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 folytatni fogja-e kereső tevékenységét. Az egyetlen, erre utaló megjegyzés Péter édesanyja részéről hangzik el, aki a film zárójelenetében kifejezi azon vágyát, 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 mégis csak 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 egy érdekházasság megkötésével tud felülkerekedni.

A női munkavállalás és a családi kötelezettségek konfliktusáról, valamint a férfiak munkahelyi pozíciójának 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.⁴⁶⁸

A *Nászút féláron*ban az Árkádia Játékarugyárban híre megy, hogy a házasságra lépő női alkalmazottakat a cég azonnali hatállyal elbocsátja. Bár a film végén kiderül, hogy a valótlan hírt a vezérigazgató (Köpeczy-Boócz Lajos) túlbuzgó fia, ifj. Mayer (Dénes György) terjesztette el, a férjzett nők pozíciójának fenyegettsége azonnal konfliktust generál a gyár férfi és női alkalmazottjai között. Parázs vita bontakozik ki például a magántisztviselőként

⁴⁶⁸ ibid. p. 81.

dolgozó, egyedülálló Kovács Kató (Ágay Irén) és kollégája, a mérnöki végzettségénél alantasabb munkakörben dolgozó Kerekes Pál (Jávor Pál) között – míg előbbi igazságtalannak, utóbbi jogosnak tartja az új intézkedést:

„- [...] Rémes.

- *Dehogyan rémes. Nagyon helyes. Ezt kellene mindenütt keresztülvinni. Helyet a férfiaknak! Akkor nem állnék itt a mérnöki diplomámmal.*

- *Mit panaszkodik, 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 magát. A női munkavállalás témája, valamint a munkahelyi és az otthoni feladatok ellátásának konfliktusa azonban a film kezdőjelenetét követően teljesen jelentőségét veszti. Mivel az egyik utazási iroda nászutasoknak féláron kínál olaszországi utazást, az egyedülálló Kató és Kerekes úgy döntenek, hogy magukat friss házásoknak kiadva közös nyaralásra indulnak, és a továbbiakban a cselekmény arról szól, hogy az utazás során lelepleződik-e a csalás, 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 kezdőjelenetében 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 nőszül a férfi, hölgyeim és uraim? Azért, mert nem bírja az egyedüllét sivár unalmát. Mert otthonra, családra vágyik. Valljuk be az igazat: nőtlen ember holmija hűtlen cselédek prédája. De a szegény férfi*

*nem talál békés és meleg otthonra. [...]*⁴⁶⁹ A beszédet követően Eperjesi Kázmér bankvezérigazgató (Solthy György), Bojár leendő apósa úgy dönt, hogy a Bojár által 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 a beszédet megelőzően kapott értesítést, hogy a banknál gyors- és gépíróként fog alkalmazásba kerülni. 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 nőszülni.

- 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 kíséretében betöri Bojár lakásának ablakait, majd a lakásba bejutva megtalálja a férfi ünneplő szettjét, melyet egy fogadásra készített elő. Mancsi először magára ölti a férfiasság rekvizitumait, majd szertartásos módon megsemmisíti azokat: az inget és a fehér kesztyűt összekeveri tintával, a cilindert tönkreteszi, a nadrágtartót szétvágja ollóval, letapossa az elegáns cipőket és szétszakítja a frakkot. Amikor később Bojár és a hősnő fegyverszünetet kötnek, Bojár felajánlja, hogy a lány segítségére lesz 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.”*

Összegzésként 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 a nők és férfiak esetében is a legjellemzőbb megvalósulási formája egy magasabb társadalmi osztályba tartozó vagy jobb anyagi helyzetű személlyel kötött házasság. Míg azonban a férfiaknál az összes sikertörténet egyharmada ered a jó házasságból, a nők esetében ez az arányszám 73%, és igen ritka az az eset, melyben a nő az egyéni kvalitásainak köszönhetően ér el sikert. Az alapvetően konzervatív, hagyományos női szerepmintáknak megfelelő értékrend

⁴⁶⁹ A film fennmaradt kópiája hiányos, a beszéd további része hiányzik a filmből.

mellett ugyanakkor nem ritkák a filmekben az önállóságra törekvő, (legalább a házasságkötésig) fizetett munkát végző főhősnők sem, és kis számban, de egyetemre járó vagy diplomával rendelkező lányokat is találunk köztük. Az elemzett példák a női szerepek és identitások hibrid típusait mutatják be, melyekben a női munkavállalás, karrier és az anyagi és 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.

6. Sikertípusok 2: Egyéni kompetenciák és egyéb tényezők

A sikernarratívák ezen típusában a siker kulcsmomentuma valamilyen külső, a főhős kompetenciáitól független, járulékos tényező (trükk, szerencse, nexus, házasság vagy az identitással történő ügyeskedés), noha a történet során végig hangsúlyos az a tény, hogy a hős az egyéni kvalitásai okán is kiérdemelné a sikert. A következő táblázat (18. ábra) a filmek címét, a karakterek nevét, társadalmi osztályát, vagyoni helyzetét és foglalkozását tartalmazza.

18. ábra

CÍM	KARAKTER	NEME	OSZTÁLYA	ANYAGI HELYZETE	FOGLALKOZÁSA
<i>Elnökkisasszony</i>	Török István	férfi	közép	szegény	mérnök
<i>Dunaparti randevú</i>	Bodó István	férfi	közép	szegény	író
<i>Havi 200 fix</i>	Kórody Gábor	férfi	közép	szegény	mérnök
<i>120-as tempó</i>	Leviczky Tibor	férfi	közép	átlagos	hivatalnok
<i>Fizessen, nagysád!</i>	Szilágyi Péter	férfi	felsőközép	átlagos	gyárigazgató
<i>Mai lányok</i>	Hanzély Zsuzsi	nő	közép	szegény	vállalkozó
<i>Mai lányok</i>	Németh Péter	férfi	közép	szegény	építészmérnök
<i>A férfi mind örült</i>	Sóváry Gábor	férfi	közép	szegény	művész
<i>Cifra nyomorúság</i>	Nagy István	férfi	közép	átlagos	mérnök
<i>A miniszter barátja</i>	Kovács János	férfi	közép	szegény	vegyészmérnök
<i>Garszonlakás kiadó</i>	Dr. Kádár András	férfi	közép	szegény	orvos
<i>Garszonlakás kiadó</i>	Dr. Bodnár Sándor	férfi	közép	szegény	jogász
<i>Cserebere</i>	Kerekes István	férfi	közép	szegény	hivatalnok
<i>Pepita kabát</i>	Szepesy János	férfi	közép	szegény	művész
<i>A kegyelmes úr rokona</i>	Szávay Gábor	férfi	közép	szegény	mérnök
<i>Boldoggá tesznek</i>	Szász Miklós	férfi	közép	átlagos	mérnök

A sikernarratívák ezen típusának az alanya egy kivételtől eltekintve minden esetben férfi (94%), társadalmi státusz tekintetében a közép- (94%) vagy a felsőközéposztályhoz tartozik (6%), és anyagi helyzetét tekintve az esetek 75%-ában szegény. Mivel a tárgyalt filmek jelentős része a diplomás munkanélküliség problémájával foglalkozik, ezért a részletesebb elemzéseket

megelőzően érdemes röviden ismertetni, hogy ez a jelenség milyen mértékben volt meghatározó a Horthy-korszakban évtizedeiben.

6.1. Diplomás munkanélküliség a Horthy-korban

Nagyobb arányú munkanélküliség a múlt század folyamán kétszer sújtotta az országot: a harmincas, illetve a kilencvenes években. A harmincas évek elejére Magyarországra is begyűrűző gazdasági válság következtében ugrásszerűen megnövekedett a munkanélküliek száma, többek között az értelmiségi, diplomás réteg köreiből is.⁴⁷⁰

A diplomás munkanélküliség a két világháború közti időszak egyik kardinális gazdasági és társadalomtörténeti problémáját jelentette. Szabolcs Ottó *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944* című könyvében részletesen körbejárja a diplomásokat sújtó munkanélküliség kiváltó okait és sajátosságait. Mivel a munkanélküli diplomások problémájával foglalkozni hivatott szervezet, az 1937-ben létrehozott Értelmiségi Kormánybizottság iratanyaga a II. világháború során megsemmisült, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium irattárában őrzött, ugyancsak a témával kapcsolatos dokumentumok pedig az 1956-os forradalom során elpusztultak, Szabolcs egyéb források segítségével elsősorban azt vizsgálja, hogy a I. világháború végétől a harmincas évek közepéig hogyan alakult a diplomás munkanélküliek helyzete.⁴⁷¹

Szabolcs érvelése szerint a harmincas években tetőző diplomás munkanélküliség egyik kiváltó oka a Magyarországon már a trianoni döntést megelőzően is a szükségesnél jóval népesebb köztisztviselői réteg volt. Trianont követően Magyarország területének, illetve lélekszámának csökkenése nem járt együtt arányosan az állami alkalmazottak és azon belül a köztisztviselők létszámának a csökkenésével: míg 1914-ben a 18 millió főt számláló országban 65 049 volt a tisztviselők száma, addig 1925-ben a 8 milliósra zsugorodott népesség dacára számuk 77 765-re nőtt.⁴⁷²

A 18. század második felétől a dzsentri rétegek tipikus elhelyezkedési céljává a közigazgatás tisztviselői posztjai váltak. „Mivel a köztisztviselői pálya a magyar dzsentriréteg

⁴⁷⁰ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a II. században II. kötet.* p. 164.

⁴⁷¹ Szabolcs Ottó: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964. p. 5.

⁴⁷² Az ország területe 282 840 km²-ről 92 883 km²-re, lakosainak száma 18 264 553-ról 7 980 143 főre csökkent. Ezen belül 1914-ben az állami alkalmazottak száma 331 920, a köztisztviselőké 65 049 fő volt, amely a világháborút követően 209 083 főre csökkent. Az 1921-1922. évi állami költségvetés szerint 69 765 volt a közigazgatási tisztviselők száma (a kisegítő, ideiglenes stb. irodai dolgozókkal együtt ez a szám 1925-re 77 776 fő). *ibid.* pp. 16-17.

»tradíciójává« – minden dzsentrifiatal életpályájává – vált, a köztisztviselők számának növelését gyakran nem a közigazgatás valóságos szükségletei, hanem az elhelyezkedésre törekvő dzsentrik száma határozta meg. Ezzel magyarázható, hogy a köztisztviselők létszáma már az első világháború előtt messze felülmúlta a valóságos szükségletet. Az ország akkor még valahogyan el tudta viselni ezt a terhet. A háború után azonban – amikor a köztisztviselők száma az ország lakosságához mérten közel megháromszorozódott – a helyzet tarthatatlanná vált. Míg 1914-ben minden 377-ik lakosra, addig 1921-ben minden 134-ik lakosra jutott egy állami tisztviselő.⁴⁷³

A trianoni békeszerződést követően tisztviselők tömegei telepedtek át az anyaországba: a 99 125 kereső között 44 153 közalkalmazott szerepelt, akik majdnem kivétel nélkül mind köztisztviselők voltak.⁴⁷⁴ Bár a kormány kísérletet tett a munka nélkül maradt hivatalnokok átképzésére, illetve más területen történő – legalább ideiglenes – alkalmazására, ez nem hozott érdemi változást.⁴⁷⁵ Ráadásul ezzel egyidőben, 1922 és 1925 között zajlott az erősen túlméretezett államapparátus több hullámban történő leépítése is.⁴⁷⁶ Ekkor 8500, majd több mint 35 000 állás szűnt meg.⁴⁷⁷

Szabolcs szerint ebben a kilátástalan helyzetben a köztisztviselő rétegek gyermekei a szülői hivatás folytatásáról lemondva kétféle irányba próbáltak orientálódni: vagy a gazdasági és kereskedelmi élet középső pozícióit foglalták el, vagy még gyakrabban valamilyen értelmiségi (mérnöki, orvosi, ügyvédi) foglalkozást választottak.⁴⁷⁸

A köztisztviselői munkanélküliség 1928-ra szinte teljesen megszűnt, ezzel szemben a húszas évek végére folyamatosan nőtt az iskolájuk befejezése óta állástalan értelmiségiek száma, majd a gazdasági válság kitörésével az értelmiségi állástalanság az általános munkanélküliség részévé vált.⁴⁷⁹ „A harmincas évek elejére az állás nélküli értelmiségiek száma hatalmasra

⁴⁷³ ibid. pp. 17-19.

⁴⁷⁴ Jelentés az Országos Menekültügyi Hivatal négyévi működéséről (önálló kiadvány) p. 38. Lásd még OL PM Genfi anyag, X. köt. ibid. p. 19.

⁴⁷⁵ ibid. p. 35.

⁴⁷⁶ ibid. pp. 40-44.

⁴⁷⁷ Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarország_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 164.

⁴⁷⁸ Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944*. p. 45. Szabolcs állítását alátámasztani látszanak a Király Sándor által idézett adatok: eszerint a harmincas évek folyamán (az 1929/1930-as, az 1934/1935-ös és az 1936/1937-es tanév kimutatásai alapján) a valamilyen köztisztviselői állásban dolgozó vagy tisztviselői múlttal rendelkező szülők gyermekeinek aránya jóval meghaladta a 40%-ot az egyetemeken (20% felett volt a köztisztviselő, 10% körül a nyugdíjas köztisztviselő és 12-13% körül a magántisztviselők gyermekeinek aránya). Király Sándor: *A társadalmi mobilitás lehetőségei a Horthy-korszak felsőoktatási rendszerében*. <http://gerundium.lib.unideb.hu/cikk/cikk/5774d9058ee04> p. 55. (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 04. 15.)

⁴⁷⁹ Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944*. p. 58; p. 64.

duzzadt. Különösen az értelmiségi fiatalok körében volt nagy a munkanélküliség; ez a nagy gazdasági válság elmúltával sem csökkent, sőt tovább növekedett.”⁴⁸⁰

Gyáni a témával kapcsolatban a kortárs Laky Dezső véleményét idézi, aki szerint „a húszas évek túlkínálatának oka, hogy a századforduló évtizedeiben a »főiskolai tanulmányok demokratizálódtak«, vagyis a köztisztviselők gyermekei mellett a magántisztviselők, más kispolgári rétegek, sőt a munkásság gyerekei is tömegesen megjelentek az egyetemi tanterekben. További okként említi Laky a világháború éveinek fejleményét, nevezetesen a nők egyetemi továbbtanulásának a divatját, melynek eredményeként »sokan sodródtak értelmiségi életpályára, akik az események feszítő ereje nélkül sohasem folytattak volna kereső foglalkozást, vagy normális körülmények között egyenlő versenyfeltételekkel csak később érhetek volna el oda.”⁴⁸¹

Dr. Molnár Olga az értelmiségi munkanélküliség okán készített 1935-ös fővárosi statisztikai felmérés eredményeit a következőképpen értékeli: „Ma, 1935. év december 20-án megejtett felvétel eredményeképpen, ez az arány (ti. az állás nélküliek aránya a szellemi munkások között – Szerző.) a férfiaknál 31,4, a nőknél 46,9%-ra emelkedett. Nem meglepő, hogy az itt talált tömegek 50,9 (férfi), illetőleg 49,4 (nő) %-a 20-25 éves egyénekből toborzódik, akik tanulmányaik befejezése után még semmiféle állást sem tudtak elnyerni, holott a férfiak 83,4 és a nők 32,1%-a középiskolai érettségi bizonyítvánnyal vagy főiskolai végzettséggel rendelkezik. Megdöbbentő adatok ezek, melyek a kérdés teljes kifejtése után fognak csak jelentőségük egész nagyságában az olvasó előtt állni.”⁴⁸²

A harmincas évek első felében több alulról szerveződő, az állástalan diplomások elhelyezkedési problémáinak intézményes keretek között történő megoldását célul kitűző szervezet alakult meg (az Állástalan Diplomások Országos Szövetsége [ÁDOB] 1931-ben, a Diplomások Önszorgató Szövetsége [DÖSZ] 1934-ben), de működésüknek nem volt számottevő hatása.⁴⁸³ Emellett a válságos évek bevett gyakorlata volt az úgynevezett *szellemi ínségmunka*: ily módon állami hivatalokban rövid időre, napi 2 pengő fizetésért jutott munkához az állástalan

⁴⁸⁰ *ibid.* p. 80.

⁴⁸¹ Laky Dezső: Az értelmiség válságának gazdasági és társadalmi háttere. In: Huszár Tibor (ed.): *Értelmiség-szociológiai írások Magyarországon 1900-1945*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1981. pp. 112-136. Idézi: Kövér-Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tarsadalomtortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.) p. 175.

⁴⁸² Dr. Molnár Olga: Munkanélküliség a szellemi pályákon alkalmazott nők körében. *Statisztikai Közlemények* (1938) no. 4. pp. 15-16. Idézi: Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944*. p. 80.

⁴⁸³ Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944*. pp. 81-87.

diplomások ugyancsak elenyésző része.⁴⁸⁴ Ennek speciális megvalósulási formája volt az az 1000 kiegészítő, ideiglenes diplomást havi 80 pengő fizetésért foglalkoztató akció, melyet Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi miniszter irányítása alatt bonyolítottak le (ők a köznyelvben a *Hóman-boyok* nevet kapták).⁴⁸⁵

Az állástalan diplomások tömeges munkanélkülisége az 1940-es évekre szűnt meg: a háborús konjunktúra, a hadiipari megrendelések elősegítették a mérnökök elhelyezkedését, de a katonának bevonult értelmiségiek munkahelyei is felszabadultak ideiglenesen, lehetőséget teremtve az elhelyezkedésre mások számára, valamint a zsidótörvények következtében is jelentős számú értelmiségi munkahely szabadult fel.⁴⁸⁶

1935 januárjában a Diplomások Önsegítő Szövetkezetének (DÖSZ) Tanítói Szakosztálya a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez fordult egy tervvel, amely a munkanélküli pedagógusok álláshoz jutását volt hivatott elősegíteni. Ajánlásaik között szerepelt az iskolai osztályok létszámának csökkentése, az állás-, illetve jövedelemhalmozás megszüntetése, napközi otthonok felállítása, analfabéta-tanfolyamok szervezése, gyakornoki program indítása, valamint munkaalkalmak esetén a jelöltek rászorultságát figyelembe vevő döntési mechanizmus kialakítása és bevezetése: *„Végül tisztelettel kérjük Nagyméltóságodat, hogy minden új kereseti lehetőséget a sorainkban legjobban rászorulóknak számára méltóztatásukkal biztosítani azáltal, hogy közülünk a legjobban rászorulóknak kiválasztását ránk bízni szíveskedjék. E feladatot felelősségünk teljes tudatában mi magunk tudjuk legjobban elvégezni, akik ismerjük egymás tényleges anyagi viszonyait. Ezt a kérést azért vagyunk kénytelenek nyomatékosabban Nagyméltóságod elé terjeszteni, mert az eddigi gyakorlat szerint, sajnos jórészt azok kaptak beosztásokat, akiknek összeköttetések voltak vagy befolyásos személyek, vagy politikai pártok formájában. Ilyen összeköttetésekkel azonban pont azok rendelkeznek, akik legkevésbé szorulnak rá a beosztásra. Éppen az állástalanok legszegényebbjeinek nincs semmiféle összeköttetése.”*⁴⁸⁷

A hős kvalitásait és az egyéni kompetenciákon kívül eső szerencsés körülmények szerepét firtató sikernarratívák visszatérő eleme a megfelelő összeköttetések fontossága: az elemzett

⁴⁸⁴ ibid. pp. 68-79.

⁴⁸⁵ ibid. pp. 92-93.

⁴⁸⁶ ibid. pp. 137-138.

⁴⁸⁷ OL VKM. Gimnáziumi osztály. 34 965/1935. Eredeti tisztázat. Idézi: Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944.* p. 122.

filmek tanúsága szerint a Horthy-korszak viszonyai között a nexus a siker bekövetkeztének lényegi, szinte nélkülözhetetlen eleme.

A filmek jelentős része a fiatal generációt érintő diplomás munkanélküliség problémáját tárgyalja: az *Elnökkisasszony*, a *Havi 200 fix*, a *Mai lányok*, a *Cifra nyomorúság*, *A miniszter barátja* és *A kegyelmes úr rokona* pályakezdő, munkanélküli vagy a képzésének nem megfelelő, alantasabb munkakörben dolgozó mérnök hősöket, a *Garszonlakás kiadó* pályakezdő orvost, a *Dunaparti randevú* pedig ugyancsak a karrierje elején járó fiatal írókat helyez a történet középpontjába.

6.1.1. *Havi 200 fix* (1936)

Kórody Gábor (Jávor Pál) állástalan mérnök és menyasszonya, Szabó Magda (Bársony Erzsébet) rezignált arccal hallgatják a rádióból szóló címadó slágert a *Havi 200 fix* kezdőjelenetében:

*„Havi 200 pengő fixszel
ma egy ember könnyen viccel.
Havi 200 pengő fixszel
feleségül venném önt.
Mert a jólét az nem kényszer
nekem nem kell ház és ékszer,
vacsoráznom sem kell kétszer,
sose voltam én úgy főnt.*

*Havi 200 fix,
csak ennyi az egész,
havi kétszáz fix,
s a boldogságunk kész.”*

Az 1930-as években a 200 pengős fizetés a középrétegek számára a biztos, tervezhető és kiszámítható élet alsó határát jelentette,⁴⁸⁸ a film cselekménye pedig a dal szövegére rímelve ennek a megszerzése körül bonyolódik. Magda levélben arra kéri a Magyar Autóművek Részvénytársaság ügyvezető igazgatójának frissen kinevezett Demeter Kálmánt (Uray Tivadar), hogy régi ismeretségükre való tekintettel vegye a cég alkalmazásába vőlegényét, Kórody Gábort. Budapestre érkezve azonban Gábor a pályaudvaron összeverekedik egy férfivel, és csak később tudja meg, hogy leendő munkaadóját, Demeter Kálmánt inzultálta.

⁴⁸⁸ Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet*. p. 73.

Mivel Gábor véletlenül másvalaki névjegykártyáját adta oda Demeternek, ezért – hogy időt nyerjenek a kellemetlen helyzet elsimításához – saját maga helyett barátját, Tavaszi Mátyás gyógyszerészt (Páger Antal) küldi el a bemutatkozó vacsorára Demeterhez, ő maga pedig felveszi a munkát a gyárban, remélve, hogy pár napig el tudja kerülni a jóakarójával való személyes találkozást.

Az Autóműveknél játszódó jelenetek egyik fő humorforrása, hogy az iroda alkalmazottjainak jelentős része ugyancsak nexus folytán került a céghez: a képviselő úr unokaöccse egész nap a koszt piszkálja a körmei alól, a főrészvényes feleségének a sógora rejtvényt fejt, az ügyefogyott fogalmazó pedig teljes lelki nyugalommal felesel vissza főnökének, hiszen felesége az elnök házi varrónője. Bár az igazgató, Aczél (Pethes Sándor) látatlanban Gábort is protekciós naplopóként könyveli el, félelmei később alaptalannak bizonyulnak. Dacára annak, hogy saját elmondása szerint nincs semmiféle munkatapasztalata, Gábor pár óra alatt megoldja azt a mechanikai problémát, amivel a cég mérnökei éveken keresztül sikertelenül küzdöttek, ezzel bizonyítva, hogy nem csak kapcsolati tőkéje, de képességei révén is indokolt volt a cégnél történő alkalmazása.

Ennek köszönhetően Demeter a lovagias ügy okozta kellemetlen helyzet napvilágra kerülését követően is ragaszkodik hozzá, hogy a kimagasló tehetségű fiatalember a cégnél maradjon. Bár Gábort a történet során felettesei többször zseninek, „új Edisonnak” titulálják, a narratíva tanulsága szerint megfelelő kapcsolati tőke nélkül az „ifjú Edisonak” sosem lett volna lehetősége tehetsége bizonyítására.

6.1.2. Elnökkisasszony (1935)

Az *Elnökkisasszony* nyitójelenetében Török István, az állástalan textilipari mérnök munka reményében érdeklődik különböző gyárak igazgatóságán. A Várkonyi Textilműveknél – a korábbi helyekhez hasonlóan – megpróbálnak rövid úton megszabadulni tőle:

- *„A vezérigazgató úr ülésen van. Tessék talán később visszafáradni.*
- *Mikor, kérem?*
- *Milyen ügyben tetszik?*
- *Állás ügyben.*

Vas cégvezető (Kabos Gyula) zavartan az órájára pillant.

- *... tessék talán két év múlva visszajönni.”*

Az állástalan férfi a barátjával közösen bérelt kicsiny lakás fürdőszobájában fejlesztgeti a textilipart megreformálni hivatott találmányát. Egykor ígéretesen induló karrierjének szomorú mementója az az újságcikk, mely egy piknikezés alkalmával csomagolópapír formájában kerül elő: „*Török István mérnök kinek találmányát a múlt héten szabadalmazták.*’ *A múlt héten... Tudod mikor volt ez a múlt hét? Három évvel ezelőtt. Azóta semmi. Az egész életem munkásságának az eredménye ez a kép a Tolnai Világlapjában.*”

Többszöri sikertelen bejutási kísérlet és megannyi előszobákban hiábavaló várakozással eltöltött órát követően Török végül egy félreértésnek köszönhetően tud csak beszélni Kollár vezérigazgatóval (Törzs Jenő), az ugyanis azt hiszi, hogy Török a gyár újonnan kinevezett elnöknőjének, Várkonyi Zsuzsának a kedvese. Bár az első beszélgetést követően Kollár hangsúlyozza, hogy Török ígéretes fiatal tehetség, a találmánya pedig szenzációs és nagy nyereséget fog hozni a gyárnak, tehát nem csak Zsuzsa miatt veszi alkalmazásba, a korábbiak fényében a néző számára világos, hogy Török csak a személyes érintettségnek köszönhetően kerülhetett egyáltalán a vezérigazgató színe elé.

6.1.3. *A kegyelmes úr rokona (1941)*

A kegyelmes úr rokona fiatal hőse, Szávay Gábor (Szilassy László) mérnöki diplomával a zsebében bérlistákat körmöl havi 120 pengőért. Szeretné bebizonyítani a vezérigazgatónak, Szávay Ákosnak (Somlay Artur), hogy méltó az előléptetésre, de nem meri megkönyékezni, nehogy a nagy ember azt higgye, hogy a névrokonsággal visszaélve akar jobb pozíciót szerezni magának. Idős kollégája, Kublics bácsi (Rózsahegyi Kálmán) tanácsára Gábor végül mégis a tettek mezejére lép: személyesen keresi fel a gyár igazgatóit *Mi a villamossági ipar feladata?* című könyvével, de titkárok sorfalába ütközik, könyve pedig az igazgatói irodák kukájában végzi vagy olvasatlanul kap gratuláló sorokat a nagyszerű műhöz. Amikor Gábor mégis felveszi a kapcsolatot a vezérigazgatóval és meghívást kap Szávay otthonába, a gyárban hamar híre megy, hogy a fiatalember minden bizonnyal a vezérigazgató rokona. Mikor azonban Gábor aznap este megérkezik vendéglátójához, már az idős úr halálhíre fogadja. A gyász hírre hamar odaseregülő pénzsóvár rokonság gyanakvó tagjai elővigyázatosságból – hátha Gábor egy eleddig ismeretlen, de közeli rokon, vagyis az örökség potenciális várományosa – rég nem látott ismerősként fogadják őt, az összezavarodott fiatalember pedig belemegy a színjátékba.

Bár Gábor célja egészen addig az volt, hogy munkája, kvalitásai révén, nem pedig homályos rokoni kapcsolatokra való célozgatások jussaként érdemelje ki a végzettségének megfelelő

pozíciót, nem kitartó szorgalma vagy tehetsége, csupán a vélt rokonságra vonatkozó kósza találgatások folyamányaként helyezik át mérnöki pozícióba a gyár kísérleti osztályára.⁴⁸⁹

6.1.4. *Cserebere* (1940)

A *Cserebere* hőse a deklasszálódott Kerekes István. Bár családi háttéréről, korábbi életkörülményeiről a film nem sokat árul el, annyit megtudunk, hogy angol, francia és német nyelvtudással, valamint kereskedelmi akadémiái végzettséggel hónapok óta nem talál munkát. Ágyrajáró, vagyis bérelt fekhelyét egy másik személlyel, Cicvarek főpincérral (Maklárty Zoltán) osztja meg, melyben ő alszik éjszaka, Cicvarek pedig nappal. Hősünk ezért a délutánokat egy uszodában tölti, ahová barátja, Laci (Fáy Béla) uszodabérletével van állandó bejárása. A következő párbeszédet, mely akkor hangzik el, amikor a film elején István meglátogatja a délután közepén még mindig az igazak álmát alvó, a gazdagok kiváltságos életét élő barátját, érdemes teljes terjedelmében idézni:

- *„Csakhogy én délelőtt 10 órakor feküdtem le.*
- *Barátom, 10 órakor már nekem a nyolcadik helyen mondták, hogy az állás betöltve.*
- *Na látod, okosabban csináltad volna, hogyha délig alszol.*
- *Te vigyázz! Egyszer elfogyhat a te pénzed is. Mi lesz, hogyha dolgoznod kell?*
- *Dolgozni? Fiam, én sosem fogok dolgozni. Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni.*
- *Itt az uszodabérleted, köszönettel visszahoztam.*
- *Ezért kár volt felkelteni, ezt odaadhattad volna a szobalánynak is.*
- *Na de én beszélni is szerettem volna veled. Szeretném, ha pár napig még nálam hagynád.*
- *Nem, sajnálom kérlek, szükségem van rá. Mi az, hogy egyszerre ilyen szenvedélyes úszó lettél? Mi van veled?*
- *Valahol csak el kell töltenem az időt. Mit csináljak? Délután nem mehetek haza, mert délután a szobatársam alszik.*
- *Igen? Elég gyenge szórakozás.*

⁴⁸⁹ A történet zárlatában fény derül az események egy egészen addig rejtett mozzanatára is. Az idős Szávay évekkel korábban azzal a céllal vette fel Gábort a céghez és helyezte őt kvalitásaihoz képest alantass munkakörbe, hogy próbára tegye: megpróbál-e ügyesen sáfárkodni a kettejük névrokonságában rejlő potenciállal? A végrendelet felolvasásakor az is egyértelművé válik, hogy Gábor valóban nem Ákos rokona: Ákos nagyapja egykoron kiforgatta vagyonából Gábor nagyapját, az előde által elkövetett gazság engeszteléseképpen pedig Ákos Gábort tette meg vagyona egyetlen örökösének.

- *Ellenkezőleg. A legnagyobb élvezet. Ott mindenki leveti a ruháját, és a ruhával együtt eltűnnek a társadalmi különbségek is. Ott mindnyájan egyformák vagyunk. Csak emberek.*
- *Te. Veszek neked egy jegyfüzetet. És kapsz tőlem egy öltönyruhát. Jó? Ez már nagyon kopott.*
- *Amikor vásároltam, akkor sem volt új. Uraságoktól levetett ruha. Na de megyek is, szervusz.*
- *Te várj csak. Maradj itt ebédre.*
- *Nem, köszönöm, már ebédeltem.*
- *Mikor?*
- *Tegnapelőtt.”*

Laci kijelentése („*aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni*”) a magyar vígjátéki sikernarratívák tünetértékű megnyilatkozása: a társadalmi igazságosságba és a kemény munkába vetett hit elutasítása, hiszen a meggazdagodás és a társadalmi felemelkedés nem a kemény munka, kitartás, szorgalom vagy a szakértelem eredője, hanem születési kiváltság, szerencse, összeköttetések vagy ügyeskedés függvénye. A történet főbb karakterei is ezt a tételt igazolják. Vagy születésüknél fogva kiváltságos anyagi és társadalmi helyzetet élveznek, mint Laci, illetve a gyároscsalád gyermekeként a gazdagok gondtalan életét élő hősnő, Vera (Bordy Bella), és barátnője, Panni (Kiss Manyi), vagy pedig semmirekellő naplopók, mint Tatár István tisztviselő (Latabár Kálmán), vagy az uszoda igazgatója (Kőváry Gyula), aki saját bevallása szerint sem foglalkozik a munkaköre által megkövetelt teendőkkel („*ebben az uszodában én nem sok vizet zavarok...*”).

Ezen kívül az István és Laci között elhangzó párbeszéd hivatott bemutatni a főhős kilátástalan helyzetét: ekkor tudjuk meg, hogy munkanélküli, teljesen tönkrement és albérleti szobáján egy másik férfival osztozik. Az uszoda pedig valóban a társadalmi különbségektől mentes térként funkcionál, István ugyanis itt ismerkedik meg Verával, a gazdag gyáros lányával, aki előtt – kopott ruháitól megszabadulva – egy ideig sikerrel titkolja nyomorult helyzetét. Vera pedig a speciális helyszínnek köszönhetően sokáig nincs tudatában az István esetében fennálló *státuszinkonzisztenciának*: mivel a fiú nap nap után feltűnik az elegáns fővárosi fürdőben, érthető, hogy Vera arra a következtetésre jut, hogy a fiú jómódú vagy gazdag.

Amikor Vera felfedezi, hogy István szegény, a segítségnyújtás rendhagyó módját választja: felbérel valakit, hogy lopja el István holmiját az uszoda öltözőszekrényéből, majd új ruhákat

küld a fiúnak az uszoda igazgatósága nevében. Mivel azonban István kopott felöltője bélésében még az előző tulajdonos neve és címe szerepel, a csomagot végül nem ő, hanem Tatár István kapja meg.

Hősünknek először akkor nyílik alkalma bizonyítani szakmai kvalitásait, amikor személyi titkárnak jelentkezik Zsolnay Endre gyároshoz egy magas beosztású személy szignójával ellátott (hamis) ajánlólevéllel:⁴⁹⁰ „*Kedves barátom. Ezt a levelet Kerekes István viszi hozzád. Hónapok óta jár a nyakamra állásért. Sajnos megbízhatatlan, lusta, hasznavehetetlen ember. Azért adtam néki ezt a levelet, hogy megszabadulhassak tőle. Szívességet teszel vele, ha kidobod.*” – hangzik az ajánlás. Amikor a hitetlenkedő vezérigazgató kérdőre vonja, István készségesen ad magyarázatot rendhagyó tette: dacára annak, hogy három hónap óta kilincsel különféle helyeken a legmelegebb ajánlólevelekkel, sehol sem sikerült alkalmazásba kerülnie. Ezért úgy döntött, hogy seregnyi, ugyancsak fontos és befolyásos emberek által proponált versenytársa közül ezzel a rendhagyó ajánlólevéllel próbál meg kitűnni. Mivel Zsolnay korábban pont arról panaszkodott, hogy az áradozó ajánlólevelek arzenáljával felszerelt naplopókból egy életre elege van, úgy dönt, a merész fiatalembert veszi fel személyi titkárnak.

A kulturális tudáskészlet, a viselkedés és az öltözködés a társadalmi hovatartozás igen pontos jelölői. Az öltözködés, mint a társadalmi helyzet kulcsmotívuma központi elemként vonul végig a történet egészén. A szegény fiú és a gazdag lány egy társadalmi különbségektől mentes térben ismerkednek meg, ahol a ruházat társadalmi jelölő funkciója nem tud érvényesülni. A cselekmény ezt követően azonban végig az ember ruházódásának fontossága körül forog, amire a szereplők több ízben reflektálnak. Amikor István felfedezi, hogy ruháit ellopták, panaszt tesz az uszoda igazgatóságán. A következő párbeszéd hangzik el közte és az igazgató között:

- *Hát mi tűnt el?*
- *Egy ócska felöltő, kopott ruha, kitaposott cipő. Hogy kinek kellettek?...*
- *Nem tudja?*
- *Hát ha tudnám, nem jöttem volna ide.*
- *Áh, persze, persze. És pénz is tűnt el?*
- *Igen, 83 fillér és egy uszoda jegyfűzet.*
- *Hát, izé... Azonnal adatok önnnek egy új jegyfűzetet.*
- *Köszönöm.*

⁴⁹⁰ A történet ezen pontján István még nem tudja, hogy Vera a gazdag gyáros lánya.

- *Kabinos, a házidetektívünk azonnal megkezdi a nyomozást.*
- *Na de hogy megyek haza?*
- *A küldöncünk rendelkezésére áll. Hozasson hazulról egy másik ruhát.*
- *Szívesen hozatnék, de nincs másik ruhám.*
- *Hihetetlen...*
- *M'ért volna hihetetlen, kérem? Hónapok óta állás nélkül vagyok.*⁴⁹¹
- *Hát hozassa el a vadászruháját.*
- *De nincs vadászruhám.*
- *Hát mibe' jár vadászni?*
- *Nem járok vadászni.*
- *Hihetetlen... hihetetlen... azelőtt vadászott?*
- *Nem, azelőtt sem vadásztam."*

Az uszoda igazgatója láthatóan nem tud napirendre térni afelett, hogy valamelyik fizető vendégüknek nincs váltás ruhája, ráadásul vadászni sem jár, hiszen a vadászat az uszodát látogató társadalmi réteg jellemző szokásai közé tartozik.

Amikor Vera az Istvántól ellopott, kopottas ruhákat szemrevételezi, az apja így szól:

- *„Mi az, jelmezbálba készülsz?*
- *Ezekben a rongyokban?*
- *Nem a ruha teszi az embert."*

Zsolnay jóhiszemű megjegyzését azonban az elegáns István képe követi, aki időközben megkapta barátjától a korábban beígért öltönyruhát. A sokkal pragmatikusabb Laci elismerően méregeti István:

- *„Bravó, remekül áll. Hát hiába öregem, a ruha teszi az embert."*

Miután Zsolnay hősünket választja a titkári pozícióra, István kiköltözik a Cicvarekkel közösen bérelt szobából. Míg korábban a szegény munkanélküli fiatalember és a pincér közös jelenetei

⁴⁹¹ 1936. július 19-én az *Uj Nemzedék* című napilap riportot közölt 13 csurgói fiataleberről, akik éhségstrájkjal próbálták meg felhívni a figyelmet keserves életkörülményeikre. A meginterjúvoltak egyike volt egy 26 éves férfi, aki egy szegény iparos sokadik gyermekeként lett gazdatiszt, és diplomával a zsebében a mezőgazdasági cselédekével megegyező fizetésért, vagyis készpénz helyett kizárólag természetbeni juttatásokért cserébe végzi a munkáját. Nyomorúságos helyzetét a következőképpen jellemzi: *„Apám szegény iparos, ötödmagammal az ő nyakán élek – mondja -. Borzalmas ez. Egyetlen szál vászonruhám van és egy pár cipőm. Ha az rossz, napokig otthon ülök. Mit csináljak? Betörjek? Inkább csak elnevetem magam, hogy például a 69 éves nagybátyám most – megnősült. Talán 69 éves koromra majd én is vihetem ennyire..."* Ahogy az újságcikk mutatja, az egyetlen elnyűtt ruhával rendelkező fiatalember helyzete nem költői túlzás, hanem a valóságos viszonyok hű leképezése. *Uj Nemzedék*, 1936. július 19. p. 3.

az ágyváltás dramaturgiájára épültek (általában este vagy reggel találkoztak, amikor valamelyikük használatba vette a fekhelyet), most először látjuk őket egyszerre, amint a korábban megosztott ágy egy-egy oldalán ülnek. A beállítás egyszerre zavarba ejtő, hiszen most először jeleníti meg a két férfi közt lévő kényszerű, intim közelséget, egyszerre mutatja meg képileg a helyzet lealacsonyító, elkeserítő voltát, ugyanakkor egyfajta bajtársiasságot, egyenlőséget is sugall (1. kép).

1. kép



A két férfi azonban ekkor már nem egyenlő – a köztük lezajló dialógus a társadalmi státusz hirtelen változásának finom reflexióját adja:

- *„Sajnálom, hogy elköltözik innen. De azért megértem.*
- *De azért találkozunk, ugye?*
- *Jó helyre megy?*
- *Nagyon jó. Együttal köszönöm magának a sok jót, amit tett velem: a vacsorákat, az italt.*
- *Ne köszönjön semmit, hát mit tettem? Semmit. Megosztottam azt, amim fölösleges volt. Barátok voltunk.*
- *És azok is maradunk, Cicvarek.*
- *Nem, maga most már 'Kerekes úr' lett a szememben. Sikerült talpra ugornia. Tudja Kerekes úr, én csak egy egyszerű pincér vagyok, aki örül, hogy ha a mulatóban szórják*

a könnyű pénzt, de becsülni csak a munkával megszerzett pénzt tudom. Az olyan embert, mint maga.”

Ekkor István feláll az ágyról és a túloldalon öltözködő Cicvarek elé lép. A beállítás vizuálisan is megjeleníti a Cicvarek által leírt különbséget (2-3. kép), most már István áll a pincér felett, és a párbeszéd további része is ezt nyomatékosítja:

- *„Szeretném magának meghálálni valamivel.*
- *Hát nem bánom. Ha egyszer lesz egy kevés felesleges pénze, bejön hozzánk a mulatóba, rendel egy pohár konyakot vagy barackot... Majd meglátja, hogy mit tud a Cicvarek. Rendbe' van?*
- *Rendbe'.*
- *Én fogom kiszolgálni. Úgy, mint egy császárt.”*

2. kép



3. kép



6.1.5. *A miniszter barátja* (1939)

Kovács János (Páger Antal), *A miniszter barátja* főhőse diplomás vegyészmérnök, de drogista segédként dolgozik a Gerle Gyár egyik üzletében havi 80 pengő fizetésért. Amikor a gyár vezetősége a súlyos gazdasági viszonyokra hivatkozva létszámcsökkentést irányoz elő, az üzletvezető, Kucsera (Köpeczy-Boócz Lajos) az eladói munkakörben csapnivalónak bizonyuló Kovácsot jelöli meg nélkülözhető munkaerőként. A felmondás kiértékelése előtt azonban az utolsó pillanatban még megkéri Kovácsot, hogy legyen az esküvői tanúja. Mivel nincsen saját frakkja, Kovács kénytelen kölcsönözni egyet, és szerencséjére megkapja féláron azt a frakkot, amit a francia attasé egy estélyt megelőzően az utolsó pillanatban, használat nélkül visszaküldött.

Amikor a szertartást követően Kucsera közli Kováccsal, hogy az ebéden már nem kell megjelennie, János elkeseredésében – hiszen az esküvői ebéd nagyszerű lehetőséget jelentett volna a pályakezdő, a képzésének nem megfelelő munkakörben dolgozó fiatalembernek a kapcsolatépítésre – úgy dönt, hogy a kölcsönfrakk zsebében talált meghívóval elmegy Gallyay báróék estélyére. Az estélyen véletlenül belékarol a kereskedelmi miniszter (Mihályfi Béla), a pillanatot megörökítő fotót pedig leközik a másnapi újságok.

Miután híre megy a gyárban, hogy az elbocsátott Kovács vélhetően a kereskedelmi miniszter közeli ismerőse, hatályon kívül helyezik a felmondást és kinevezik cégvezetőnek. Első

feladatként el kell intéznie, hogy a Gerle Gyár világkiállításon való részvételének elutasításáról szóló döntést a minisztériumban felülbírálják. Bár a kereskedelmi miniszter először hajthatatlan, mivel a gyár termékei annyira silányak, hogy még a hazai piacon sem versenyképesek, ráadásul a munkaerő leépítése is folyamatos, de látva Kovács elhivatottságát, hallva, hogy a gyár komoly kísérleteket folytat annak érdekében, hogy termékeik világelsők lehessenek (?), valamint értesülvén arról, hogy Kovács csupán a véletlenek szerencsés összjátéka folytán vett részt előző este a Gallay-féle bálon, végül megadja a gyárnak az engedélyt a világkiállításon való részvételre. A jól végzett munka jutalmaként Kovácsot kinevezik igazgató főmérnökké.

A szerencsés eseményeket megelőzően Kovács sanyarú helyzetének – és rajta keresztül a diplomásokat sújtó reménytelen viszonyoknak – fontos megnyilatkozása az idős, özvegy édesanya, Kovácsné (Vágóné Margit) és a kotnyeles szomszédasszony, Mohácsiné között lezajló szóváltásokat bemutató jelenetek. Mohácsiné folyamatosan vegzálja Kovácsnét, amiért a fia szégyentelenül keveset keres (állítása szerint egy suszter fizetése ennek az ötszöröse) és amiért még arra sincs pénzük, hogy János régi, kopott ruhái helyett újakat vegyenek. *„Hát bizony sokszor gondoltam, hogy jobb lett volna iparosnak adni. Amíg én élek, addig hát van ez a kis nyugdíj, vezetem a háztartást, valahogy csak megvagyunk, de hát mi lesz szegénykémmel, ha én meghalok?”* – kesereg lemondóan Kovácsné.

A történet szerelmi bonyodalma abból adódik, hogy a bálon Kovács megismerkedik egy fiatal lánnyal, akit bárónőnek hisz, de valójában Kovácshoz hasonlóan a vakszerencsének köszönhetően került csak az úri közegbe: Mancsi (Komár Júlia) manikűröslány, aki egy szerelmi rivalizálásnak köszönhetően megkapja egy nemkívánatos vendég meghívóját.

Amikor Teri (Kéry Panni), Mancsi kolléganője felhívja a lány figyelmét arra, hogy a felső osztály köreibe kapott belépője a szerencse igen ritka megnyilatkozása, egyben pontos megfogalmazását is adja a társadalmi felemelkedés rendkívül csekély esélyének: *„Nézzé Mancsi kisasszony, mi mind a ketten személyzet vagyunk. Születési hiba. Egyik ember arra a felére születik a csengőnek, ahol nyomják, a másik arra a felére, ahol szól. És ezen már nagyon nehéz változtatni. Ahhoz egy nagy alkalom kell. És ha jön az a nagy alkalom, azt nem szabad elszalasztani.”* Mancsi esetében ez a sansz értelemszerűen azt jelenti, hogy gazdag férjet foghat magának, amire az est folyamán végig elszánt, ám annál ügyetlenebb erőfeszítéseket tesz, hogy végül ösztönös megérzéssel megtalálja a társaságban az egyedüli, hozzá hasonlóan kívülálló Kovácsot, akit azonban akkor még az elit tagjának hisz.

A film tehát a Teri által *nagy alkalomként* definiált sansz témája körül forog: a történet tanulsága szerint a sikerhez nem elég a kemény munka, a kitartás, a szorgalom vagy a szakértelem, hanem összeköttetések, vagy azok híján egy csodaszámba menő véletlen szükséges ahhoz, hogy az egyéni kvalitásokat kamatoztatni lehessen. Mindezek fényében igencsak érdekes a film végi zárójelenet, ami látszólag homlokegyenest ellentmond mindannak, amit a film narratívája a siker esélyeiről elmond. Kovács és Mancsi esküvőjén a kereskedelmi miniszter szájából a következő beszéd hangzik el: „*És senki se higgye, hölgyeim és uraim, hogy a karrierhez frakk, meghívó vagy buta véletlen szükséges csupán. Nem, a karrierhez tehetség kell, szorgalom, szív, ész és a Kovács Jánosok hite kell. Higgyék el kérem, hogy nekem az a célom, hogy itt minden ilyen ember karriert csináljon. Persze arról én nem tehetek, hogy az életben ehhez néha egy kis szerencse is kell. Én tehát itt minden Kovács Jánosnak nagyon de nagyon sok szerencsét kívánok.*”

6.1.6. Garszonlakás kiadó (1939)

A *Garszonlakás kiadó* két pályakezdő értelmiségi küzdelmeit mutatja be, és bár az alaphelyzet viszonylag rövid idő alatt klasszikus bohócati szituációban teljesedik ki, a diplomások nehézségeit bemutató film valós, kurrens problémát ábrázol. Dr. Bodnár Sándor ügyvéd (Pataky Jenő) és Dr. Kádár András orvos (Juhász József) közösen bérelnek lakást, amely délután 2-től 4-ig orvosi rendelőként, 4-től 6-ig pedig ügyvédi irodaként funkcionál. Mivel telnek a hetek, és a klientúrával még nem rendelkező fiatalemberekhez sem páciens, sem pedig ügyfél nem érkezik, ezért az üresen álló várótermet a baráti kör együttérző tagjai töltik meg, akik pusztán szívjóságból naphosszat üldögélnek páciensnek, illetve ügyfélnek tettetve magukat annak reményében, hogy az András barátnőjétől, Piritől származó ötlet meghozza a két pályakezdő számára a várva várt első fizető ügyfelet. „*Nézzétek, hogy ha jön ide egy beteg és látja, hogy itt üres ez a váróterem, rögtön visszamegy. Mert csak olyan orvoshoz van bizalom, akinek tele van a váróterme. Én rájöttem: csak annak az orvosnak megy jól, akinek jól megy.*” – magyarázza Piri a farmuci helyzetet, aki munka tekintetében semmivel sincs kevésbé bizarr helyzetben: András mellett asszisztensnő, Sándor mellett gépírónő, „*az egyetlen álláshalmazó a világon, aki nem keres egy vasat sem.*” Balogh Béla filmjének alapkonfliktusa tehát tökéletesen példázza a Barabási által *preferenciális kapcsolódásnak* nevezett törvényszerűséget: akik sikeresek „*vagy sikeresnek tűnnek, vonzzák a további sikereket, függetlenül a teljesítményüktől.*”⁴⁹²

⁴⁹² Barabási: *A képlet*. p. 122.

Amikor a szomszéd villában megsérül egy fiatal lány, Klári (Simor Erzs), az éppen házon kívül tartózkodó András helyett Sándor játssza el átmenetileg az orvos szerepét, hogy véletlenül se szalasszák el az első fizető páciens. A szerepcserét aztán további hazugságok követik: amíg Sándor játssza dr. Kádár szerepét, addig András jobb híján dr. Bodnár ügyvédként kerül bemutatásra, így az ügyvédi klientúra is hamar gyarapodásnak indul, miután Klári apja, a gazdag gyáros (Rajnay Gábor) jogi tanácsadóként alkalmazza őt.

Amikor a színjátékot hamar leleplező Klári számon kéri Sándoron a hazugságot, a fiatalember bevallja, hogy Andrásnak Klári lett volna az első fizető betege, de mivel épp házon kívül tartózkodott, Sándor kénytelen volt kiségiteni hetek óta tétlenül váró barátját: „*A szerencse mindig akkor kopogtat be hozzánk, amikor nem vagyunk otthon.*” – hangzik Sándor keserű összegzése, amely szomorúan visszhangozza a harmincas évek állás nélküli, vagy a pályájuk elején lévő diplomásainak nehéz helyzetét: nem elég a sorstól a szerencsét kiérdemelni, de ahhoz is eléggé szerencsésnek kell lenni, hogy az el ne kerülje az embert. A vakszerencse kivételes, illékony természetét és az anyagi boldogulásban játszott nélkülözhetetlen szerepét tematizálja tehát Balogh Béla filmje is.

6.1.7. Cifra nyomorúság (1938)

Gertler Viktor 1938-as filmje a '45 előtti hangosfilmkorszak azon ritka vígjátékainak egyike, mely szatirikus éllel mutatja be egy deklasszáldott milliomos família, valamint egy tehetséges, ámde társadalmi és anyagi tőke híján kilátástalan jövőképű fiatal mérnök történetét. Nagy István mérnöki diplomával a zsebében a milliomos bankár, Felicin Félix gimnazista fiának (Puskás Tibor) házitanítójaként keresi kenyerét. István és Felicin 17 éves lánya, Lili (Simor Erzs) titkon gyengéd érzelmeket táplálnak egymás iránt, de a közös jövő realizálására esély sincs a szerelmesek közt tátongó társadalmi szakadék miatt. Felicin rossz szemmel nézi a fiatalok közt kibontakozó szerelmet, ezért látszólag önzetlen, valójában hidegen számító gesztust tesz: felajánlja Istvánnak, hogy pénzügyi támogatást nyújt karrierje külföldi megalapozásához. A következő párbeszéd hangzik el kettőjük között:

- „*De hogy őszinte legyek: nézze csak... ez nem lehet életcél a maga számára... ugye... mérnök létére gimnazista nebulókat tanítani. Igaz?*
- *De ha egyszer nem tudok állást kapni.*
- *Fog kapni, kedves barátom. Fog. Egyiptomról van szó. Alexandriáról. Tehetséges mérnököket keresnek. Ért maga a vízszabályozáshoz?*
- *Valamit.*

- *Ugyan, kérem, ne szerénykedjék. Aki kitüntetéssel végezte az egyetemet, az egy kis szorgalommal karriert csinálhat. Van kedve hozzá?*
- *Elmenni Budapestről?*
- *Ugyan kérem... Hát pár év alatt ott pénzt fog szerezni, aztán szépen visszajön és csinál egy jó pártit és akkor aztán benne van az egyenesben. Ha itt marad, szegény barátom, soha semmi sem lesz ám magából. Hát ki adja egy állástalan mérnökhöz a leányát, nem igaz?*
- *Igaz, méltóságos uram. Csakhogy én...*
- *Nincs pénze. Tudom. Tudom. Kétezer pengő. Csak kölcsön, természetesen. Majd aztán visszaadja nekem, ugye visszaadja? Parancsoljon.*
- *Köszönöm szépen.*
- *Na ne köszönje, semmi köszönöm. Én szívesen támogatom a tehetséges fiatalembereket.”*

Míg István kényszerű száműzetését tölti Egyiptomban, a Felicin család egy rossz üzlet miatt egyik napról a másikra a tönk szélére kerül. Hogy a deklasszáció szegénységétől ideig-óráig megmeneküljenek, Felicin úgy dönt: különböző trükkök segítségével megpróbálják továbbra is fenntartani az úri élet látszatát. A családfő jótékonyági események álcája mögött műkereskedelmet folytat, felesége (Ladomerszky Margit) kisebb nyeremények reményében hivatásszerűen römizik, de a mindennapi betevő megkeresésében részt vesz a család két felnőtt gyermeke is: Sasa (Weigand Tibor) egy tánciskolában zongorázik, Lili pedig provízióért (közvetítői díjért) cserébe elegáns divatszalonok ruháit hordja. A személyzet tagjai fizetés helyett részesedésért dolgoznak – az inas, Krizsán (Mály Gerő) például feketén vállal fuvarokat. Kis idő elteltével azonban a legifjabb gyerek, Tibi lázadni kezd a színjáték ellen. Nem érti, hogy ha a család tagjai így is úgy is dolgozni kényszerülnek, akkor miért nem keresnek tisztességes munkát és vállalják fel megváltozott anyagi helyzetüket, de a nagypolgári státuszhoz mereven ragaszkodó apa erről hallani sem akar.

Amikor Felicin egy kifizetetlen váltó miatt teljesen ellehetetlenül, Lili végső kétségbeesésében úgy dönt, érdekházasságra adja a fejét. Bár továbbra is Istvánt szereti, felkeresi a léha életet élő, megrögzött szoknyabolond hírében álló dúsgazdag gróft, Déry Gábort és felajánlja magát a férfi számára. Tibi – hogy az erkölcsi zülléstől nővérét megmentse – merényletet kísérel meg a gróf ellen. A megrázó végkifejlet felé haladó nagypolgári deklasszációstörténetet azonban az utolsó pillanatban optimista zárlat váltja fel: a gróf csodával határos módon megmenekül, a

rendőrségi feljelentéstől nemeslelkűen eltekint, az Egyiptomból sikeres és tehetős mérnökként hazatérő István pedig végre elveheti Lilit feleségül.

A film ennek ellenére is igen kritikus képet fest kora társadalmáról: a történet tanulsága szerint a Horthy-korszak Magyarországon a sikeres életpálya és az ezzel járó anyagi és társadalmi felemelkedés nagyrészt független az egyén kvalitásaitól, kitartásától és szorgalmától.⁴⁹³ A sikeres, gazdag, társadalmi megbecsülést kivívott Felicin azt tanácsolja a kilátástalan jövőképű fiatal mérnöknek, hogy külföldön próbáljon meg érvényesülni, mert megfelelő anyagi tőke és összeköttetések híján Magyarországon semmire sem fogja vinni.

A történet azonban nem csak István esetében sugallja azt, hogy az egyéni kvalitások önmagukban mit sem érnek. Amikor Felicin bevallja feleségének, hogy tönkrementek, a következő párbeszéd hangzik el a házastársak között:

- „*Mi újság, Félix?*
- *Vége. Tönkre mentünk.*
- *Nem sikerült kiegyezni?*
- *De, sikerült. Átadtam a bankot, a gyárat, a földbirtokot, mindent. A palotát is. Semmim se maradt. Hiába... az ember csinál életében húszt jó üzletet és egy rosszat, és ez az egy rossz aztán elviszi azt a sok jót, amit a többi hozott.*
- *Nem tehetsz róla. A húszt jó üzletről se tehetsz, akkor szerencséd volt. Most peched.”*

Felicint óva inti felesége: az eddigi pazar jólét csupán a szerencse függvénye volt, a deklasszáció rémképe tehát Damoklész kardjaként lóg mindenki felett, legyen szó báróról, milliomos bankárról, értelmiségiről vagy kispolgárról.⁴⁹⁴

Összefoglalásként elmondható, hogy a fentebb elemzett filmek – nagyrészt diplomás – hősei tehetséges, sőt bizonyos esetekben egészen kiemelkedő képességű fiatal emberek. A *Havi 200 fix* mérnök hőse pillanatok alatt megoldja azt a mechanikai problémát, amellyel elődei évekig kudarcot vallottak, az *Elnökkisasszony* Török Istvánja már a pályája elején egy, a könnyűipart megreformáló szabadalommal büszkélkedhet, ennek ellenére az egyéni kvalitás, a munkába vetett lázas hit önmagában még egyik hős számára sem hozza meg a kívánt áttörést. Ehhez

⁴⁹³ A film során egyértelműen kiderül, hogy a történet a jelenkor Budapestjén játszódik: István elutazását követően az évek múlását egy naptár lehulló lapjait mutató montázs jelzi (mely 1933-tól 1936-ig mutatja az idő múlását), egy alkalommal Krizsán pedig részletesen leírja azokat a budapesti helyszíneket, ahová Felicinék szomszédját fuvarozta.

⁴⁹⁴ Lakatos Gabriella: *Cifra nyomorúság*. MMA Lexikon <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/cifra-nyomorugas> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 08. 20.)

valamilyen külső, pozitív körülményre van szükség: a *Havi 200 fix* esetében egy befolyásos, magas beosztású ismerősre, az *Elnökkisasszonyban* egy félreértésre, amely következtében az addig figyelemre sem méltatott tehetséges fiatalembert az elnök kedvesének hiszik, *A kegyelmes úr rokonában* ugyancsak egy fontos összeköttetéseket sugalló szerepjátékra, *A miniszter barátjában* egy befolyásos minisztériumi összeköttetésre, a *Garszonlakás kiadóban* pedig egy jól időzített identitáscserére. A *Cserebere* ebben a tekintetben érdekes önreflektív gesztussal él: itt ugyanis már a nexus sem elég, a fontos összeköttetéseket igazoló ajánlólevelek tengerében a hős már csak úgy tud kitűnni, ha egy hamisított ajánlólevélben a világ legnagyobb kóklereként jellemzi saját magát.

A munkanélküliség, vagy a végzettséghez képest alantas, rosszul fizető munkakörből eredő anyagi nélkülözés mellett a tárgyalt filmekben rendre szerepet kap a szellemi ínség problematizálása is: a filmek hősei nemcsak a nyomasztó egzisztenciális helyzet ellen küzdenek, hanem a hivatás gyakorlásáért is. A hosszú idő után ismét munkaalkalomhoz jutott hősök szóban és cselekedetekkel is bizonyítják tettvágyukat, szorgalmukat és a munka iránt érzett elhivatottságukat. A *Cserebere* hőse azonnal túlórázással hálálja meg a belé vetett bizalmat, Török István pedig azt feleli főnökének, amikor az arra próbálja rávenni, hogy hagyja ott az állását: „Az állásomról lemondani? Tudja maga mi az: állás? Tudja maga mi az, három évig munka nélkül lenni? Tudja maga azt, hogy milyen nagy dolog újra munkához látni, végre dolgozni? Dehogyan tudja! Azt nem tudhatja az, aki elnöki szobában ül, csak az, aki évekig ül előszobákban.”

7. Összefoglalás

Disszertációmban azt vizsgáltam, hogy az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékok hogyan ábrázolják a társadalmi és anyagi siker elérésének lehetőségeit. Abból a megfigyelésből indultam ki, hogy a korszak nagyjátékfilmjeinek 47%-ában tematizálódik sikernarratíva (társadalmi felemelkedés és/vagy anyagi gyarapodás), ezzel szemben csupán a filmek 12%-ában deklasszálódik vagy szegényedik el valamely főszereplő. A sikernarratívák gyakori tematizálása az egyik ok, amely miatt a korszakkal foglalkozó, jobbra a szocializmus évtizedeiben született szakirodalmi munkák a Horthy-korszakban készült hangosfilmeket komolyabb mondanivalót mellőző, a társadalmi realitástól elrugaskodott eszképiista filmeknek tekintik. Dolgozatomban ezzel a megközelítésmóddal szakítva amellettt igyekeztem érvelni, hogy a nagyrészt pozitív végkicsengésű, a hősök anyagi gyarapodásával és/vagy társadalmi felemelkedésével végződő történetek ennek ellenére is ábrázolják a Horthy-korszak társadalmi és gazdasági problémáit. Egyrészt a vizsgált vígjátékokban rendszeresen megjelenik a munkanélküliség problémája, a deklasszálódással és elszegényedéssel kapcsolatos szorongások, a szakmai előrelépés nehézsége vagy lehetetlensége és az értelmiségi munkanélküliség, másrészt a társadalmi és anyagi siker történetei sem mutatnak maradéktalanul pozitív képet, ugyanis az egyén sikere csak igen ritkán köszönhető kitarthatóságának, szorgalmának, szakértelmének és kemény munkájának.

A korszakban készült nagyjátékfilmek 90%-a vígjáték vagy melodráma, így kiindulásként megvizsgáltam, hogy felfedezhető-e különbség a két műfaj sikerábrázolásában. A vígjátékok vizsgálata mellett döntöttem egyrészt azért, mert a melodramák a műfaj jellemzőiből eredően eleve ritkábban tematizálják az anyagi és társadalmi siker témáját, ehelyett a privát szférára, a hősök magánéleti boldogságkeresésére koncentrálnak. Ugyanakkor a sikernarratívák vizsgálata során kitűnt, hogy az egyéni kompetenciák által elért siker nem ugyanolyan gyakorisággal jelenik meg a két műfaj esetében: míg a vígjátékokban a főszereplők csupán 9%-a ér el társadalmi vagy anyagi sikert az egyéni kompetenciái révén, a melodramákban ez az arány 37%. A vígjáték és a melodráma sikerábrázolása közti különbség magyarázatára a műfaji sajátosságok mellett felvetek egy másik lehetséges magyarázatot is: a korabeli cenzúraaktákban gyakori az az érvelés, hogy bizonyos témák ábrázolása megengedhetőbb könnyed, vígjátéki keretek között, mint komoly, drámai feldolgozásban (ilyen témák például a tekintélytiszteltetés, az államhatalom, a házasság intézménye). Elképzelhető tehát, hogy az olyan témák, mint a társadalmi mobilitás és a vagyonszerzés nehézségei, a munkanélküliség vagy a protekcionizmus vígjátéki ábrázolása a hatalom, a cenzúra számára elfogadhatóbb,

veszélytelenebb volt, mintha ugyanezek a témák komoly, drámai keretek között kerültek volna bemutatásra.

Azzal, hogy a vígjátékok igen ritka lehetőségként ábrázolják az egyéni kvalitások révén elért társadalmi és anyagi sikert, és azt a képet erősítik, hogy az egyén egy jól megválasztott házasság, trükközés, szerencsés körülmények (például örökség) vagy pedig nexus segítségével képes csak saját társadalmi rétegéből kiemelkedni és/vagy vagyoniilag jobb pozícióba kerülni, direkt kritikai éllel vagy sem, de újra és újra tematizálják a Horthy-korszak társadalmi szerkezetével és gazdasági helyzetével kapcsolatos negatívumokat, mint a nagyfokú immobilitás, az értelmiségi munkanélküliség vagy a deklasszációval kapcsolatos szorongások.

Dolgozatom első tézise: az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékok egy olyan társadalom képét vázolják, amelyben az egyén boldogulása csekély mértékben függ az önerejétől, sokkal inkább külső tényezők függvénye. A főszereplők által elért társadalmi vagy anyagi siker csupán az esetek elenyésző részében (9%) köszönhető elsősorban az egyéni kvalitásoknak (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem). A vígjátékok jelentős részében (91%) a társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás az egyén kompetenciáin kívül eső tényezőknek (például házasság, trükk, szerencse, örökség) köszönhető.

Dolgozatom második tézise: az 1931 és 1944 között készült vígjátékok történeteiben megjelenik a kelet-európai államokra, azon belül is Magyarországra és annak Horthy-korszakbeli történetére jellemző kapcsolatérzékenység, az informális hálózatok és kiskapuk kiemelt szerepe. Az, hogy ezekben a filmekben a siker elérésében fontos szerepet játszik a szerencse, a véletlen és a vaksors, egybecseng Merton megállapításával, aki Gilbert Murray gondolatmenetére alapozva megjegyzi, hogy azon társadalmakban, ahol nagy a szakadék az egyéni érdem és a társadalmi jutalmak között, jellemző a misztikus vagy babonás magyarázatok keresése, vagyis a szerencse, véletlen és vaksors szerepének hangsúlyozása.

Dolgozatom harmadik tézise: a vizsgált filmek – a hollywoodi filmekkel ellentétben – ritkán jelenítik meg az amerikai sikerethoszt idéző, hangsúlyosan az egyéni kvalitásai révén felemelkedő *self-made man* figurákat, vagy ha igen, jellemzően csupán mellékszerepben jelennek meg. Ebből arra következtetek, hogy a korszak felfogása szerint a valódi társadalmi sikert nem a *self-made man* által reprezentált, kemény munka által történő felemelkedés jelképezte.

A dolgozat első fejezetében áttekintettem a témához kapcsolódó szakirodalmi szövegeket. A második és harmadik fejezetben felvázoltam a korszak társadalom- és gazdaságtörténeti kontextusát, valamint a szűkebb filmtörténeti (műfaj- és gyártástörténeti) környezetet. A negyedik fejezetben megvizsgáltam, hogy a vígjátékokban a siker milyen elérési módjai fordulnak elő, és azok milyen arányban reprezentálódnak. Ezen kívül kísérletet tettem a siker témájának kontextusba helyezésére: összehasonlításként bemutattam az amerikai sikermítosz filmes reprezentációját, valamint röviden kitértem arra, hogy a magyar kultúrtörténeti kontextusban a társadalmi és anyagi siker milyen reprezentációi jelennek meg. Utóbbi téma feldolgozatlansága miatt, annak részletes vizsgálatára a későbbiekben önálló kutatást szeretnék szentelni.

Miután elkülönítettem a siker elérésének különböző típusait (házasság; álidentitás, szerepjáték; trükk, szerencse; egyéni kompetenciák és egyéb járulékos tényezők; egyéni kompetenciák; örökség; rokon kapcsolat), külön fejezetben, részletesebben foglalkoztam a házasság, illetve az egyéni kompetenciák és egyéb járulékos tényezők által elért sikerrel.

A házasság által elért mobilitási történeteket tárgyaló fejezetben megvizsgáltam, hogy a korszakban készült nagyjátékfilmek általában hogyan tematizálják a házasságot, ezen belül is a szabad párválasztás lehetőségét, valamint a szerelmi és érdekházasság kérdéskörét. Röviden kitértem arra a kérdésre is, hogy a vizsgált filmek megfogalmazznak-e valamilyen kritikát a házasság intézményével kapcsolatban, majd ezt követően áttekintést adtam arról, hogy a beházasodás által elért sikert bemutató vígjátékokban milyen jellemző történettípusok különböztethetőek meg.

A fejezet második felében kifejezetten a házasság által elért női sikertörténetekkel foglalkoztam. Bár a korszak vígjátékaiban a nők esetében az anyagi és társadalmi siker elérésének a házassági mobilitás a legjellemzőbb módja, és igen ritka az egyéni kompetenciák által elért siker, mégsem mondhatjuk, hogy ezek a filmek kizárólag a Horthy-korszak konzervatív, a hagyományos családképet és női szerepeket propagáló nézeteit tükrözik. A sikernarratívákon túl a történetek egyéb aspektusait is figyelembe véve a korszak hősnői közel sem felelnek meg minden tekintetben a konzervatív ideológia nőképeinek: 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 megkérdőjelezzük a konzervatív szemléletmód kizárólagosságát és problémamentességét. Elsődlegesen tehát azokat a hibrid példákat elemeztem, melyekben az emancipált nőtípus és a házasságkötés vagy a feleség-szerep a főhős nő személyén keresztül egyszerre jelenik meg, illetve valamilyen módon konfliktusba kerül egymással. Ezt követően kitértem az egyetemre járó vagy egyetemi diplomával rendelkező, illetve az anyagi és szellemi függetlenségre törekvő nők vígjátéki reprezentációjára.

Végül a sikernarratívák azon típusát tárgyaltam részletesebben, amelyben a siker kulcsmomentuma valamilyen külső, a főhős kompetenciáitól független, járulékos tényező (trükk, szerencse, nexus, házasság vagy az identitással történő ügyeskedés), noha a történet során végig hangsúlyos az a tény, hogy a hős az egyéni kvalitásai okán is kiérdemelné a sikert. Ezekben a történetekben a hős gyakorta pályakezdő vagy a pályája korai szakaszán tartó, diplomás munkanélküli vagy a képzésének nem megfelelő, alantasabb munkakörben dolgozik, ezért itt bővebben kitértem a főként a harmincas évek első felére jellemző diplomás munkanélküliség jelenségére.

Bibliográfia

Ablonczy Balázs: *Ismeretlen Trianon. Az összeomlás és békeszerződés története, 1918-1921.* Budapest: Jaffa Kiadó, 2020.

Adams, James Truslow: *Amerika eposza. Az Egyesült Államok története.* Budapest: Athenaeum, 1935.

Andorka Rudolf: *A társadalmi mobilitás változásai Magyarországon.* Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1982.

Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába.* Budapest: Osiris Kiadó, 2006.

Angelusz Róbert–Tardos Róbert: Előszó. Társadalmak rejtett hálózata, avagy mit remélhet a társadalomkutatás a kapcsolathálózati megközelítéstől. In: Angelusz Róbert–Tardos Róbert (eds.): *Társadalmak rejtett hálózata.* Budapest: Magyar Közvéleménykutató Intézet, 1991. pp. 5-19.

Angelusz Róbert–Tardos Róbert: *Hálózatok, stílusok, struktúrák.* Második, szerkesztett kiadás. Budapest: ELTE Angelusz Róbert Társadalomtudományi Szakkollégium, 2012.

Austerlitz, Saul: *Another Fine Mess. A History of American Film Comedy.* Chicago: Chicago Review Press, 2010.

Bácskai Vera: „Csak saját erőmre és teljesítményemre utalva” A „self-made man”-ek világa. *Aetas* (2001) no. 3-4. pp. 159-181.

Balogh Gyöngyi–Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929-1936.* Budapest: Magyar Filmintézet, 2000.

Balogh Gyöngyi–Gyürey Vera–Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig.* Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 2004.

Banta, Martha: *Failure and Success in America. A Literary Debate.* Princeton: Princeton University Press, 1978.

Barabási Albert-László: *Behálózva. A hálózatok tudománya.* Budapest: Helikon Kiadó, 2003.

Barabási Albert-László: *A képlet. A siker egyetemes törvényei.* Budapest: Libri Könyvkiadó, 2018.

Bemutató a Corsóban és az Omniában: A kegyelmes úr rokona. *Magyar Nemzet*, 1941. március 7. p. 8.

Benke Attila: Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939-45 közötti magyar családi melodramákban. *Metropolis* 15 (2013) no. 2. pp. 28-49.

Black, Gregory D.: *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies.* Cambridge University Press, 1996.

Boozler, Jack: *Career Movies. American Business and the Success Mystique.* Austin: University of Texas Press, 2002.

Böröcz József: *Hasított fa. A világrendszer-elmélettől a globális struktúraváltásokig.* Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2017.

Bourdieu, Pierre: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: Lengyel György–Szántó Zoltán (eds.): *Tőkefajták. A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája*. Budapest: Aula Könyvkiadó, 1998. pp. 155-176.

Burns, Rex: *Success in America. The Yeoman Dream and the Industrial Revolution*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1976.

Cawelti, John G.: *Apostles of the Self-Made Man. Changing Concepts of Success in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1965.

Cifra nyomorúság (Kamara, City). *Budapesti Hírlap*, 1938. október 2. p. 13.

Coleman, James S.: Társadalmi tőke az emberi tőke termelésében. In: Lengyel György–Szántó Zoltán (eds.): *Tőkefajták. A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája*. Budapest: Aula Könyvkiadó, 1998. pp. 11-44.

Czakó Ágnes–Sik Endre: A hálózati tőke szerepe Magyarországon a rendszerváltás előtt és után. 2000. no. 2. pp. 3-12.

Decker, Jeffrey Louis: *Made in America. Self-Styled Success from Horatio Alger to Oprah Winfrey*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Doherty, Thomas: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999.

Elnök-kisasszony. *Pesti Napló*, 1935. november 27. p. 15.

Az „Elnökkisasszony” a magyar tehetség sikere! *Kis Ujság*, 1935. november 27. p. 8.

Erdei Ferenc: A magyar társadalom a két háború között. I. In: Gyáni Gábor (ed.): *Magyarország társadalomtörténete. II. 1920-1944. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995. pp. 43-101.

Erdős Péter: Barokk és neobarokk. Két fogalom kölcsönhatása Magyarországon. *Korall* 23 (2006) no. 1. pp. 155-186.

Fitzgerald, F. Scott: *The Beautiful and Damned*. London: Macmillan Collector's Library, 2016.

Franklin, Benjamin: *A gazdagodás útja*. Budapest: Franklin-Társulat, 1914.

Frey, David: *Jews, Nazis and the Cinema of Hungary. The Tragedy of Success, 1929-1944*. New York: Bloomsbury Publishing PLC, 2017.

Gehring, Wes D.: *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood, 1988.

Gelencsér Gábor: A távlat hiánya. Az erkölcsi leépülés karakterei az 1970-1992 közötti magyar filmekben. *Metropolis* (22) no. 3. pp. 60-73.

Granovetter, Mark: A gyenge kötések ereje. A hálózatelmélet felülvizsgálata. In: Angelusz Róbert–Tardos Róbert (eds.): *Társadalmak rejtett hálózata*. Budapest: Magyar Közvéleménykutató Intézet, 1991. pp. 371-372.

Greene, Jane M.: A Proper Dash of Spice: Screwball Comedy and the Production Code. *Journal of Film and Video* 63 (2011) no. 3. pp. 45-63.

Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*. Chicester: Wiley-Blackwell, 2011.

Gyáni Gábor: A bábától az orvosig. *História* 6 (1984) no. 1. pp. 31-33.

Gyáni Gábor: *Női munka és család Magyarországon (1900-1930)*. *Történelmi Szemle* 30 (1987-1988) no. 3. p. 366-378.

Hangos Hiradó. *Esti Kurir*, 1935. november 27. p. 8.

Havi 200 fix. *Budapesti Hírlap*, 1936. április 5. p. 18.

Jászberényi József: *Ma van a tegnap holnapja. A harmincas évek magyar tömegfilmjeinek társadalomtörténete és létfilozófiája 1931-1939*. Budapest: Wunderlich Production, 2013.

Jelentés az Országos Menekültügyi Hivatal négyévi működéséről (önálló kiadvány) p. 38.

A kegyelmes úr rokona (Omnia, Corso). *Uj Magyarország*, 1941. március 6. p. 6.

A kegyelmes úr rokona (Omnia, Corso). *Magyarország*, 1941. március 6. p. 9.

Kilmer, Paulette D.: *The Fear of Sinking. The American Success Formula in the Gilded Age*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1996.

Király Sándor: *A társadalmi mobilitás lehetőségei a Horthy-korszak felsőoktatási rendszerében*. <http://gerundium.lib.unideb.hu/cikk/cikk/5774d9058ee04> p. 55. (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 04. 15.)

Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században I. kötet: Politika és társadalom, hadtörténet, jogalkotás*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996.

Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században II. kötet Természeti környezet, népesség és társadalom, egyházak és felekezetek, gazdaság*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996.

Koncz Katalin: A nők foglalkoztatásának demográfiai, gazdasági körülményei a két világháború között. In: Léderer Pál (ed.): *A magyar ugar. A kiegyezéstől a második világháborúig*. Budapest: T-Twins, 1991. 2. jav. kiad. pp. 425-440.

Kovács M. Mária: *Törvénytől sújtva. A numerus clausus Magyarországon, 1920-1945*. Budapest: Napvilág, 2012.

Kövér György–Gyáni Gábor: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tarsadalom_tortenete/adatok.html (utolsó letöltés dátuma: 2020. 05.20.)

Lakatos Gabriella: A magyar félbűnfilm. Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között. *Metropolis* 15 (2013) no. 2. pp. 50-66.

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. 24-40.

Lakatos Gabriella: Szeretni bolondulásig. Cenzúra és műfajiság viszonyának szemléltetése a klasszikus hollywoodi screwball comedy-n keresztül. In: Dr. Kárpáti György (ed.): *Filmanatómia: A vígjáték*. Budapest: KMH Print Kft., 2018. pp. 73-105.

Lakatos Gabriella: *Meseautó*. MMA Lexikon
<https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/meseauto> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 08. 20.)

Lakatos Gabriella: *Cifra nyomorúság*. MMA Lexikon
<https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/cifra-nyomorusag> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 08. 20.)

Lengyel György: *A multipozicionális gazdasági elit a két világháború között. Fejezetek egy történet-szociológiai kutatásból*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1993. p. 16.

Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966.

Lévay Béla: *Visszapillantásaim a magyar filmre 1925-1950*. Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum, kiadatlan kézirat.

Levinson, Julie: *The American Success Myth on Film*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2012.

McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Wallpaper Press, 2007.

Merton, Robert K.: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.

Mikszáth Kálmán: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000.

Mikszáth Kálmán: *Két választás Magyarországon*. Budapest: Akkord Kiadó, 2004.

Milián Orsolya (ed.): *„A Noszty fiú esete Tóth Marival”. Tanulmányok*. Budapest–Szeged: Gondolat Kiadói Kör–Pompeji, 2008.

A miniszter barátja. *Magyar Nemzet*, 1939. szeptember 27. p. 8.

Móricz Zsigmond: *Rokonok*. Budapest: Akkord Kiadó, 2013.

Mortimer, Claire: *Romantic Comedy*. New York: Routledge, 2010.

Némedi Dénes (ed.): *Modern szociológiai paradigmák*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2008.

Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930-1948*. Budapest: Magvető, 1965.

Nemeskürty István (ed.): *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1975.

Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Kiadó, 1984.

Ormos Mária: *Magyarország a két világháború korában (1914-1945)*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998.

Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság. *Belügyi Közlöny* (1930) no. 53.

Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról”. *Metropolis* 17 (2013) no. 4. pp. 8-32.

Pápai Zsolt: Janus-arcú boldogságiparos – 1. rész. *Filmvilág* (2018) no. 1. pp. 12-18.

Pápai Zsolt: Janus-arcú boldogságiparos – 2. rész. *Filmvilág* (2018) no. 2. pp. 30-36.

- Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz. Formátörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2020.
- Papp Barbara–Sipos Balázs: *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2017.
- Putnam, Robert D.: *Making Democracy Work*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Putnam, Robert D.: *Bowling Alone*. New York: Simon and Schuster, 2000.
- Romsics Ignác: *A Horthy-korszak. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Helikon Kiadó, 2017.
- Romsics Ignác: *Magyarország története*. Budapest: Kossuth Kiadó, 2017.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981.
- Például Shumway, David R.: Constructing Romance, Mystifying Marriage. *Cinema Journal* 30 (1991) no. 4. pp. 7-23.
- Sipos Balázs: Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korszakban. Egy nő-történeti szempontú médiatörténeti vizsgálat. *Századok*, 148. évf. 1. sz. (2014) pp. 3-34.
- Straayer, Chris: Redressing the „Natural”: The Temporary Transvestite Film. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. pp. 418-442.
- Strausz László: Move on Down: Precarity and Downward Mobility in Contemporary Hungarian Feature Films. In: Cuter, Elisa, Kirsten, Guido, Prenzel, Hanna (eds.): *Precarity in European Film: Depictions and Discourses*. De Gruyter, 2021. (Megjelenés előtt.)
- Szabolcs Ottó: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919-1944*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964.
- Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- Szekfű Gyula: *Három nemzedék és ami utána következik*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935.
- Uj Nemzedék*, 1936. július 19. p. 3.
- Vajdovich Györgyi: Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 8-22.
- Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931-1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* 18 (2016) no. 4. pp. 8-22.
- Vajdovich Györgyi: Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók. Az elitezhez tartozó férfi hősök 17 1931-44 közötti magyar játékfilmekben. *Metropolis* 22 (2018) no. 3. 24-41.
- Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931-44 közötti magyar filmben. *Metropolis* 27 (2019) no 4. pp. 8-29.
- Vaughn, Stephen: Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code. *The Journal of American History* 77 (1990) no. 1. pp. 39-65.

- Warhol, Andy–De Salvo, Donna–Fairbrother, Trevor–Miller, J.: *Success is a Job in New York. The Early Art and Business of Andy Warhol*. Grey Art Gallery & Study Ctr, 1989.
- Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallásszociológiai írások*. Budapest: Gondolat, 1982.
- Weis István: *A mai magyar társadalom*. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1930.
- Weis István: *Hazánk társadalomrajza*. Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1942.
- Weiss, Richard: *The American Myth of Success. From Horatio Alger to Norman Vincent Peale*. New York: Basic Books, 1969.
- Woodward, Katherine S.: College Course File: American Film Comedy. *Journal of Film and Video* 42 (1990) no. 2. pp. 71-84.
- Wyllie, Irvin G.: *The Self-Made Man in America. The Myth of Rags to Riches*. New York: The Free Press, 1954.
- Vörös Károly: Az USA képe a XIX. század magyar tömegkultúrájában. *Magyar Tudomány* (95) no. 3. pp. 189-202.
- Záhonyi-Ábel Márk: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban. Doktori Disszertáció, kézirat*. 2019.

Filmográfia

- A 111-es* (Székely István, 1937)
- 120-as tempó* (Kardos László, 1937)
- A „28-as”* (Apáthy Imre, 1943)
- 3:1 a szerelem javára* (Vaszary János, 1937)
- 5 óra 40* (Tóth Endre, 1939)
- 5-ös számú őrház* (Bán Frigyes, 1942)
- Afrikai vőlegény* (Balogh István, 1944)
- Ágrólszakadt úrilány* (Ráthonyi Ákos, 1943)
- Áll a bál* (Bánky Viktor, 1939)
- Álomkeringő* (Podmaniczky Félix, 1942)
- Álomsárkány* (Pütkösti Andor, 1939)
- András* (Bánky Viktor, 1941)
- The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937)
- Azurexpress* (Balogh Béla, 1938)
- Balkezes angyal* (Ráthonyi Ákos, 1940)
- Barátságos arcot kérek* (Kardos László, 1935)
- Behajtani tilos!* (Martonffy Emil, 1941)
- A beszélő köntös* (Radványi Géza, 1941)
- Adam's Rib* (George Cukor, 1949)
- A Benedek-ház* (Bánky Viktor, 1943)
- Bluebeard's Eighth Wife* (Ernst Lubitsch, 1938)
- Bob herceg* (Kalmár László, 1941)
- Boldogá teszlek* (Bánky Viktor, 1944)

A bor (György István, 1933)

Borcsa Amerikában (Keleti Márton, 1938)

Bors István (Bánky Viktor, 1938)

Búzavirág (Székely István, 1934)

Bűnös vagyok (Hamza D. Ákos, 1941)

Cifra nyomorúság (Gertler Viktor, 1938)

A cigány (Deésy Alfréd, 1941)

Címzett ismeretlen (Gaál Béla, 1935)

Családi pótlék (Csepreghy Jenő, 1937)

Családunk szégyene (Martonffy Emil, 1942)

Csalódás (Bán Frigyes, 1942)

Cserebere (Cserépy László, 1940)

A csúnya lány (Gaál Béla, 1935)

Dankó Pista (Kalmár László, 1940)

Design for Living (Ernst Lubitsch, 1933)

Döntő pillanat (Vajda László, 1938)

Dr. Kovács István (Bánky Viktor, 1941)

Dunaparti randevú (Székely István, 1936)

Édes ellenfél (Martonffy Emil, 1941)

Édes mostoha (Balogh Béla, 1935)

Egér a palotában (Martonffy Emil, 1942)

Egy asszony visszanéz (Radványi Géza, 1941)

Egy bolond százat csinál (Martonffy Emil, 1942)

Egy éj Velencében (Cziffra Géza, 1933)

Egy lány elindul (Székely István, 1937)
Egy szív megáll (Kalmár László, 1942)
Egy szoknya, egy nadrág (Hamza D. Ákos, 1943)
Egy tál lencse (Farkas Zoltán, 1941)
Az éjszaka lánya (Bán Frigyes, 1942)
Eladó birtok (Bánky Viktor, 1940)
Elcserélt ember (Gertler Viktor, 1938)
Elkészt levél (Rodriguez Endre, 1940)
Elnökkisasszony (Marton Endre, 1935)
Ember a híd alatt (Vajda László, 1936)
Emberek a havason (Szöts István, 1941)
Az ember néha téved (Gaál Béla, 1937)
Emmy (Székely István, 1934)
Az én lányom nem olyan (Vajda László, 1937)
Én voltam (Bárdos Artúr, 1936)
Enyém vagy! (György István, 1942)
Európa nem válaszol (Radványi Géza, 1941)
Évforduló (Gaál Béla, 1936)
Ez a villa eladó (Cziffra Géza, 1935)
Ez történt Budapesten (Hamza D. Ákos, 1944)
Fehérvári huszárok (György István, 1938)
Fekete gyémántok (Vajda László, 1938)
Fekete hajnal (Kalmár László, 1942)
Féltékenység (Cserépy László, 1943)

Fény és árnyék (Tüdős Klára, 1943)
A férfi mind örült (Gertler Viktor, 1937)
Férjet keresek (Martonffy Emil, 1940)
Férfihűség (Daróczy József, 1942)
Filléres gyors (Gaál Béla, 1932)
Fizessen, nagysád! (Ráthonyi Ákos, 1937)
Földindulás (Cserépy Arzén, 1939)
Front Page Woman (Michael Curtiz, 1935)
Fűszer és csemege (Ráthonyi Ákos, 1942)
Futóhomok (Deésy Alfréd, 1943)
Futótűz (Déryné) (Farkas Zoltán, 1943)
Garszonlakás kiadó (Balogh Béla, 1939)
Gentryfészek (Podmaniczky Félix, 1941)
The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)
Gyurkovics fiúk (Hamza D. Ákos, 1940)
Halálos tavasz (Kalmár László, 1939)
A harapós férj (Keleti Márton, 1937)
A harmincadik (Cserépy László, 1942)
Három csengő (Podmaniczky Félix, 1941)
A három galamb (Bán Frigyes, 1944)
Három sárkány (Vajda László, 1936)
Háromszázezer pengő az utcán (Balogh Béla, 1937)
Hat hét boldogság (Tóth Endre, 1939)
Havi 200 fix (Balogh Béla, 1936)

Hazafelé (Cserépy Arzén, 1940)

Hazajáró lélek (Zilahy Lajos, 1940)

Házassággal kezdődik (Bánky Viktor, 1943)

Helyet az öregeknek (Gaál Béla, 1934)

Heten, mint a gonoszok (Rodriguez Endre, 1942)

Hetenként egyszer láthatom (Szlatinay Sándor, 1937)

Hétszilvafa (Podmaniczky Félix, 1940)

His Girl Friday (Howard Hawks, 1940)

A hölgy egy kissé bogaras (Ráthonyi Ákos, 1938)

Hölgyek előnyben (Martonffy Emil, 1939)

Hotel Kikelet (Gaál Béla, 1937)

Hyppolit, a lakáj (Székely István, 1931)

Ida regénye (Székely István, 1934)

Idegen utakon (Apáthi Imre, 1944)

Igen vagy nem? (Bánky Viktor, 1940)

Ítélt a Balaton (Fejős Pál, 1932)

It's a Wonderful Life (Frank Capra, 1946)

Iza néni (Székely István, 1933)

Jelmezbál (Rodriguez Endre, 1942)

Jómadár (Ráthonyi Ákos, 1943)

Kádár kontra Kerekes (Ráthonyi Ákos, 1941)

Kalotaszegi Madonna (Rodriguez Endre, 1943)

A kegyelmes úr rokona (Podmaniczky Félix, 1941)

A kék bálvány (Lázár Lajos, 1931)

Keresztúton (Bánky Viktor, 1942)

Kétezer pengős férfi (Cserépy László, 1942)

Két lány az utcán (Tóth Endre, 1939)

Kétszer kettő (Manninger János, 1944)

A királyné huszára (György István, 1935)

Kísértetek vonata (Lázár Lajos, 1933)

Kölcsönadott élet (Bánky Viktor, 1943)

Kölcsönkért férjek (Bánky Viktor, 1941)

A kölcsönkért kastély (Vajda László, 1937)

Köszönöm, hogy elgázolt (Martonffy Emil, 1935)

A lóp virága (Hamza D. Ákos, 1942)

A leányvári boszorkány (Gertler Viktor, 1938)

Lelki klinika (Cserépy László, 1941)

Lila akác (Székely István, 1934)

Lovagias ügy (Székely István, 1937)

Love Crazy (Jack Conway, 1941)

Machita (Rodriguez Endre, 1943)

Maga lesz a férjem (Gaál Béla, 1937)

Mai lányok (Gaál Béla, 1937)

Makacs Kata (Bánky Viktor, 1943)

Makkhetes (Bánky Viktor, 1944)

Makrancos hölgy (Martonffy Emil, 1943)

Mámi (Vaszary János, 1937)

Márciusi mese (Martonffy Emil, 1934)

Mária két éjszakája (Balogh Béla, 1940)

Mária nővér (Gertler Viktor, 1936)

Marika (Gertler Viktor, 1937)

Mátyás rendet csinál (Bán Frigyes, 1939)

Menekülő ember (Ráthonyi Ákos, 1943)

Meseautó (Gaál Béla, 1934)

Miért? (Daróczy József, 1941)

Mindenki mást szeret (Balogh Béla, 1940)

A miniszter barátja (Bánky Viktor, 1939)

My Favorite Wife (Garson Kanin, 1940)

A nagymama (György István, 1935)

Nászinduló (Farkas Zoltán, 1943)

Nászút féláron (Székely István, 1936)

Néma kolostor (Rodriguez Endre, 1941)

Nemes Rózsa (Martonffy Emil, 1943)

Nincsenek véletlenek (Kalmár László, 1938)

A Noszty-fiú esete Tóth Marival (Székely István, 1937)

Az okos mama (Martonffy Emil, 1935)

Orient Express (Cserépy László, 1943)

Az ördög nem alszik (Bánky Viktor, 1941)

Papucshős (Vaszary János, 1938)

Péntek Rézi (Vajda László, 1938)

Pérez áll a házhoz (Balogh Béla, 1939)

Pérez beszél (Csepreghy Jenő, 1940)

Pepita kabát (Martonffy Emil, 1940)

Pesti mese (Gaál Béla, 1937)

The Philadelphia Story (George Cukor, 1940)

Pillanatnyi pénzzavar (Martonffy Emil, 1938)

Piri mindent tud (Székely István, 1932)

Pista tekintetes úr (Daróczy József, 1942)

Pogányok (Martonffy Emil, 1936)

Pókháló (Balázs Mária, 1936)

Rád bízom a feleségem (Vaszary János, 1937)

Rákóczi induló (Székely István, 1933)

Régi keringő (Bánky Viktor, 1941)

A régi nyár (Podmaniczky Félix, 1941)

Repülő arany (Székely István, 1932)

Rotschild leánya (Gaál Béla, 1934)

Rozmaring (Martonffy Emil, 1938)

Segítség, örököltem! (Székely István, 1937)

Semmelweis (Tóth Endre, 1939)

Sok hűhó Emmiért (Szlatinay Sándor, 1940)

Sportszerelem (Farkas Zoltán, 1937)

Süt a nap (Kalmár László, 1938)

A szerelem nem szégyen (Ráthonyi Ákos, 1940)

Szerelemből nőszültem (Székely István, 1937)

Szerető fia, Péter (Bánky Viktor, 1942)

Szervusz, Péter! (Szlatinay Sándor, 1939)

A színház szerelmese (Martonffy Emil, 1944)
Szüts Mara házassága (Kalmár László, 1941)
Tavaszi zápor (Fejős Pál, 1932)
Te csak pipálj, Ladányi! (Keleti Márton, 1938)
Tengerparti randevú (Bán Frigyes, 1943)
The Thin Man (W. S. Van Dyke, 1934)
Tilos a szerelem (Kalmár László, 1943)
Tisztelet a kivételnek (Ráthonyi Ákos, 1936)
Tizenhárom kislány mosolyog az égre (Ráthonyi Ákos, 1938)
Tokaji aszu (Bánky Viktor, 1940)
Tomí, a megfagyott gyermek (Balogh Béla, 1936)
Tóparti látomás (Kalmár László, 1940)
Topper (Norman Z. McLeod, 1937)
Toprini nász (Tóth Endre, 1939)
Torockói menyasszony (Keleti Márton, 1937)
Turnabout (Hal Roach, 1940)
Twentieth Century (Howard Hawks, 1934)
Az új rokon (Gaál Béla, 1934)
Úrilány szobát keres (Balogh Béla, 1937)
Az utolsó dal (Bán Frigyes, 1941)
Az utolsó Werczkey (Szlatinay Sándor, 1939)
Uz Bence (Csepreghy Jenő, 1938)
„Üzenet a Volgapartról” (Deésy Alfréd, 1942)
Vadrózsa (Pásztor Béla, 1938)

Varjú a toronyórán (Rodríguez Endre, 1938)

A vén gazember (Heinz Hille, 1932)

Vica, a vadevezős (Gaál Béla, 1933)

White Heat (Raoul Walsh, 1949)

Woman of the Year (George Stevens, 1942)

Zárt tárgyalás (Radványi Géza, 1940)

Zavaros éjszaka (Bán Frigyes, 1940)

Zenélő malom (ifj. Lázár István, 1943)

Mellékletek

4-5. ábra.

	FILM CÍME	ÉV	KARAKTER	FOGLALKOZÁS	SIKER-NARRATÍVA
1.	<i>Ítélet a Balaton</i>	1932	Kovács Mari	paraszt	házasság
2.	<i>Búzavirág</i>	1934	Viktus; Elli Helkin	szórakoztatóipari munkás	nincs inf.
3.	<i>Mária nővér</i>	1936	Kibédi János	művész	egyéni kompetenciák
4.	<i>Ember a híd alatt</i>	1936	Visky András	orvos	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
5.	<i>Tomi, a megfagyott gyermek</i>	1936	Gáldy Tomi	diák	rokoni kapcsolat
6.	<i>Az ember néha téved</i>	1937	Illés Anna	eltartott gyerek	házasság
7.	<i>Torockói menyasszony</i>	1937	Patkós Nagy Rózsi	háztartási alkalmazott	házasság
8.	<i>Fekete gyémántok</i>	1938	Berend Iván	gyárigazgató/tulajdonos; bankigazgató/tulajdonos	egyéni kompetenciák
9.	<i>Fekete gyémántok</i>	1938	Evila; Dirmák Éva	munkás	házasság
10.	<i>Elcserélt ember</i>	1938	Pongrácz István	mérnök	álidentitás, szerepjáték
11.	<i>Semmelweis</i>	1939	Semmelweis Ignác	orvos	egyéni kompetenciák
12.	<i>Hat hét boldogság</i>	1939	Horváth Miklós	diák; orvos	örökség
13.	<i>Két lány az utcán</i>	1939	Kártély Gyöngyi	szórakoztatóipari munkás	örökség

14.	<i>Két lány az utcán</i>	1939	Torma Vica	munkás	rokoni kapcsolat
15.	<i>Hazafelé</i>	1940	Klári	szolgáltatóipari alkalmazott	házasság
16.	<i>Mária két éjszakája</i>	1940	Péchy Mária	művész	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők
17.	<i>Elkésett levél</i>	1940	Torda Anna	hivatalnok	házasság
18.	<i>Elkésett levél</i>	1940	Tibold Endre/Tatár András	művész	egyéni kompetenciák
19.	<i>Tokaji aszu</i>	1940	Tarczali Lidi	háztartási alkalmazott	házasság
20.	<i>Mindenki mást szeret</i>	1940	Jolán nővér	nővér	egyéni kompetenciák
21.	<i>Néma kolostor</i>	1941	Betti	munkás	házasság
22.	<i>Egy asszony visszanéz</i>	1941	Szánthóné Székely Ágnes	művész	egyéni kompetenciák
23.	<i>A cigány</i>	1941	Kurta Gyuri	szolgáltatóipari alkalmazott	örökség
24.	<i>A cigány</i>	1941	Rózsi	nincs inf.	örökség
25.	<i>A cigány</i>	1941	Peti	művész	egyéni kompetenciák
26.	<i>Az utolsó dal</i>	1941	Zács Péter	művész	egyéni kompetenciák
27.	<i>Dr. Kovács István</i>	1941	Balog Ágnes	paraszt	házasság
28.	<i>Enyém vagy!</i>	1942	Bajcsy Miklós	művész	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők

29.	<i>Csalódás</i>	1942	Ág Ilona	művész	egyéni kompetenciák
30.	<i>„Üzenet a Volgapartról”</i>	1842	Vihar András	paraszt	házasság
31.	<i>Az éjszaka lánya</i>	1942	Kócos Bözsi/Ádám Erzsébet	bűnöző	álidentitás, szerepjáték
32.	<i>Keresztúton</i>	1942	Attovay Edit	hivatalnok	házasság
33.	<i>Szerető fia, Péter</i>	1942	Balogh Péter	paraszt	örökség
34.	<i>Fekete hajnal</i>	1942	Anita	bűnöző	álidentitás, szerepjáték
35.	<i>A lép virága</i>	1942	Jessy	eltartott gyerek	nincs inf.
36.	<i>Tengerparti randevű</i>	1943	Sándor	művész	egyéni kompetenciák
37.	<i>Kalotaszegi Madonna</i>	1943	Hegyi Ádám	művész	egyéni kompetenciák
38.	<i>Futóhomok</i>	1943	Gyuri	munkás	egyéni kompetenciák
39.	<i>Futótűz (Déryné)</i>	1943	Déryné	művész	egyéni kompetenciák
40.	<i>Nászinduló</i>	1943	Horváth Miklós	diák; orvos	egyéni kompetenciák
41.	<i>Menekülő ember</i>	1943	Vedres Sándor	művész	egyéni kompetenciák
42.	<i>Féltékenység</i>	1943	Eszter	eltartott gyerek	egyéni kompetenciák
43.	<i>Nemes Rózsa</i>	1943	Nemes Rózsa	munkanélküli	örökség
44.	<i>A Benedek-ház</i>	1943	Benedek Katica	eltartott gyerek	házasság
45.	<i>Kétszer kettő</i>	1944	Éva	hivatalnok	házasság
46.	<i>Kétszer kettő</i>	1944	András	mérnök	egyéni kompetenciák

47.	<i>Kétszer kettő</i>	1944	Marika	paraszt	házasság
48.	<i>Kétszer kettő</i>	1944	Pali	paraszt	házasság
49.	<i>Idegen utakon</i>	1944	Máté Judit	orvos	egyéni kompetenciák
50.	<i>A színház szerelmese</i>	1944	Benedek Máté	művész	egyéni kompetenciák + egyéb tényezők

