

„Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit!”¹

A screwball comedy magyar műfajvariánsa 1931 és 1944 között.

Jelige: AIE118

A magyar hangosfilm első évtizedének leggyakoribb műfaja a vígjáték volt, majd az ezt követő évtizedben, hozzávetőlegesen 1941-től már közel hasonló számú vígjáték, illetve melodráma készült. Míg a harmincas évek első fele a műfajokkal történő kísérletezés időszaka, az évtized közepétől a vígjáték műfaján belül már a differenciálódás jelei mutatkoztak. Többek között olyan alkotások jelentek meg ekkor, amelyek a férfi-nő viszony újfajta dinamikáját, valamint a korábbiaktól radikálisan eltérő nőtípust vezettek be a magyar filmes hagyományba. Ezek a filmek nagyfokú hasonlóságot mutatnak a szinkronidőben, Hollywoodban kialakult új vígjátéktípussal: a screwball comedyvel.

A harmincas és negyvenes évek magyar filmművészetével foglalkozó szövegek mindeddig adósai maradtak a screwball comedy hazai variánsának behatóbb elemzésével. A korszakkal foglalkozó szakírók közül Balogh Gyöngyi és Király Jenő *Csak egy nap a világ* című könyvében ugyan rendszeresen előfordul a „magyar screwball comedy” műfajmegjelölés,² a jelenség elmélyültebb elemzésével azonban a szerzőpáros adós marad. Emellett Nemeskürty István *A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig* című könyvben egy helyütt vélhetően az amerikai screwball comedy műfajára hivatkozik, amikor Muráti Lili és Erdélyi Mici szerepeit vizsgálja, amelyek a korszak vígjátékaira kevésbé jellemző önálló nőtípus ritka példái.³ („*Muráti Lili is az önállóan gondolkodó, férfiak nélkül is dönteni tudó, a maga sorsát önmagának megszabó modern lánynak hihetőleg amerikai filmekből hozzánk származott típusát [!] adja*”),

Jelen tanulmány célkitűzése ezen hiány pótlása: az amerikai screwball comedyvel tematikus rokonságot mutató magyar filmek feltérképezése, a két filmes korpusz közti

1 Az idézetet Gaál Béla: *A csúnya lány* (1935) című filmjéből emeltem ki.

2 Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „*Csak egy nap a világ...*” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 74.; p. 206.; p. 247.; p. 254.; p. 353.; p. 354.; p. 411.; p. 416.; p. 426.; p. 431.; p. 435.; p. 486.; p. 641.; p. 642.;

3 Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: *A magyar hangosfilm a kezdetektől 1939-ig*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1975. pp. 70-71.

hasonlóságok, illetve különbségek számbavétele, mely megállapítások a későbbiekben olyan esszé keretein belül kamatoztathatóak, amely a műfajelméleti megközelítés mellett a két filmsoport közti rokon vonások és eltérések lehetséges gyártástörténeti, illetve társadalomtörténeti okait vizsgálják. Első lépésként röviden felvázolom az amerikai screwball comedy műfaji sajátosságait – sorvezetőként használva a műfajjal kapcsolatos néhány fontosabb elméleti szöveg meglátásait.

Az amerikai screwball comedy

A screwball comedy a romantikus vígjáték⁴ alműfaja, mely meghatározó szerepet játszott a harmincas évek második, illetve a negyvenes évek első felének hollywoodi filmgyártásában.⁵ Virágkora hozzávetőlegesen 1934-től 1942-ig tartott. Kezdőpontként az elemző szövegek legtöbbször az *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) szokta megjelölni⁶ – Capra filmje mellett továbbá gyakran kiemelik a *20th Century* (Howard Hawks, 1934)⁷ és a *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936)⁸ című filmeket is, amelyek ugyancsak jelentős szerepet játszottak a screwball comedy sajátosságainak kialakításában. A ciklus végpontját Amerikának a második világháborúba történő belépése jelentette.⁹

A screwball comedy filmes korpuszával kapcsolatos vélekedések két szélső értékét nagy eséllyel Stanley Cavell és Ted Sennett képviseli; míg Cavell *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* című könyvében mindössze 7 film elemzése alapján

4 Tamar Jeffers McDonald definíciója szerint a „[a romantikus vígjáték] központi narratív motorja a szerelem keresése, a műfaj ezt a keresést derűs hangnemben mutatja be, a karakterek ez irányú erőfeszítéseit pedig szinte minden esetben siker koronázza.” McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Wallpaper Press, 2007. p. 9. (saját fordítás – L. G.)

5 Christopher Beach: *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 53.

6 Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. p. 32.; Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft., 2007. p. 254.; McDonald: *Romantic Comedy*. p. 18.; Thomas Schatz: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981. p. 176.

7 Thompson – Bordwell: *A film története*. p. 254.; McDonald: *Romantic Comedy*. p. 18.

8 Ferguson, Otis: "While We Were Laughing" (1940). In: Wilson, Robert (ed.): *The Film Criticism of Otis Ferguson*. Philadelphia: Temple University Press, 1971. p. 24.

határozza meg a műfaj sajátosságait¹⁰ (*It Happened One Night*; Leo McCarey: *The Awful Truth*, 1937; Howard Hawks: *Bringing Up Baby*, 1938; George Cukor: *The Philadelphia Story*, 1940; Howard Hawks: *His Girl Friday*, 1940; Preston Sturges: *The Lady Eve*, 1941; George Cukor: *Adam's Rib*, 1949), addig Sennett *Lunatics and Lovers* című művében nem kevesebb, mint 230 filmből álló korpuszt vázol fel.¹¹ Cavell jó érzékkel választja ki az általa elemzett műveket, ugyanis ezen filmek képezik leggyakrabban a műfajjal kapcsolatos diskurzus tárgyát.

„[A screwball comedy] az amerikai gazdagok által űzött külön, nő-domináns udvarlást mutatta be, amelyben a férfi célpont nincs tudatában annak, hogy a vadászikönyv elkezdődött.”¹² – hangzik Wes D. Gehring frappáns összegzése. Gehring szerint a screwball comedy alapvetően a tradicionális romantikus vígjáték paródiájaként működik, mivel a legtöbb esetben a szerelmespár női tagja arat győzelmet a kevésbé rámenős férfin.¹³ McDonald a romantikus vígjáték és a screwball comedy közti döntő különbséget abban látja, hogy utóbbi elengedhetetlen velejárója a férfi és nő közt lezajló fizikai erőszak és a verbális inzultusok gyors egymásutánja.¹⁴

Ed Sikov szerint a „screwball” kifejezést eredetileg a baseballban alkalmazták abban az esetben, amikor a dobó egy gyors és csavart labdával összezavarta az ütőt.¹⁵ Filmes kontextusban először a műfaj női protagonistájának jellemzésére használták – Grindon és

9 Ez az időpont ugyan 1941. december 7-e, de az 1941-es év végén, még a screwball-éra szellemében készült alkotások értelemszerűen csak a következő év elején kerültek a mozikba, lásd: *Woman of the Year* (George Stevens, 1942), *The Palm Beach Story* (Preston Sturges, 1942). Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*. p. 38.

10 Cavell, Stanley: *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

11 Sennett, Ted: *Lunatics and Lovers: A Tribute to the Giddy and Glittering Era of the Screen's »Screwball« and Romantic Comedies*. New Rochelle: Arlington House Productions, 1973.

12 Wes D. Gehring: *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood, 1988. p. 105. (saját fordítás – L. G.)

13 ibid. p. 106.

14 McDonald: *Romantic Comedy*. p. 20.

15 ibid. p. 23.

McDonald szerint a *My Man Godfrey* hősnője volt a cím első tulajdonosa¹⁶ – azt az örült energiát és nonkonformizmust sugallva, amely a screwball-hősnő sajátja. Screwball karakternek tehát ezen filmek női főhősét nevezték. A screwball comedy mint műfajmegjelölés csak a harmincas évek második felétől lett széles körben használatos.¹⁷

Thomas és Vivian C. Sobchack a műfaj alapvető kritériumaként nevezi meg „a ragadozó hősnőt, aki becserkészi a férfi protagonistát”.¹⁸ Gehring a screwball-hősnőt öntudatos, magabiztos és intelligens nőként jellemzi, aki az esetek többségében maga provokálja ki a nemek közti harcot.¹⁹ Mortimer szerint gyakran diszfunkcionális családi háttérrel rendelkezik; sok esetben anyátlan, egy olyan apafigurával, aki nem képes arra, hogy lányát megszelídítse (*It Happened One Night*; George Cukor: *Holiday*, 1938).²⁰ A screwball-hősnő tehát olyan fenyegető erőként jelenik meg, akit végső soron csak a házasság intézménye fékezhet meg. A házasság kritikája, amely a korai harmincas években a vígjátékok alapvető velejárója volt (Frank Capra: *Platinum Blonde*, 1931; Lowell Sherman: *She Done Him Wrong*, 1933; Jack Conway: *Redheaded Woman*, 1932) a screwball comedyben a házasság iránti megújult tiszteletnek adta át a helyét. Mortimer szerint a műfaj ebben a tekintetben alapvetően konzervatív: a nőt jellemző nonkonformizmus és a házasság tradicionális intézményének végső célként való megjelenése között véleménye szerint alapvető ellentmondás feszül.²¹

Mortimer a férfi protagonista két alaptípusát különbözteti meg: a naivot („the innocent”) és az apafigurát („the father figure”). Az olyan karakterek, mint Godfrey Parke (*My Man Godfrey*), Peter Warne (*It Happened One Night*) vagy Wally Cook (William Wellman: *Nothing sacred*, 1937) jótejkony apai törődést és útmutatást nyújtanak az elkényeztetett örökösnek, aki nem találja helyét a világban. David Huxley (*Bringing Up Baby*), „Hopsie” Pike (*The Lady Eve*), Nick Arden (Garson Kanin: *My Favourite Wife*, 1940) és Bertram Potts (Howard Hawks: *Ball of Fire*, 1941) ezzel szemben azt a különc, végtelenül naiv típust

16 Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*. pp. 32-33.; McDonald: *Romantic Comedy*. p. 23.

17 Claire Mortimer: *Romantic Comedy*. New York: Routledge, 2010. p. 11.

18 Thomas Sobchack and Vivian C. Sobchack, Chapter 4, “Genre Films,” in *An Introduction to Film*. Boston: Little, Brown, 1980. p. 208. Idézve: Gehring: *Handbook of American Film Genres*. p. 106. (saját fordítás – L. G.)

19 Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*. pp. 32-33.

20 Mortimer: *Romantic Comedy*. p. 24.

21 ibid. p. 21.

testesítik meg, akinek szüksége van egy nő irányítására ahhoz, hogy megtalálja a boldogságot.²²

Bár a screwball hőse és hősnője közti viszony romantikus, egymás iránti érzelmeik sok esetben jobban emlékeztetnek egy baráti, semmint szerelmi viszonyra. A *Holiday* hősnője a férfi főhős jellemzése szerint „aranyos, intelligens; a tökéletes játszótárs”,²³ valamint hasonlóan tekint a két szerelmi rivális a *My Favourite Wife* hősnőjére is: „Egyetlen férfi sem kívánhatna nála jobb élettársat, hűségesebb barátot vagy bájosabb játszótársat.”²⁴

A screwball szerelmesei vonzalmukat jellemzően verbális inzultusokkal és fizikai agresszióval keresztül fejezik ki.²⁵ A *20 Century* című filmben a híres Broadway-impresszárió, Oscar Joffe és a kezdő színésznő, Mildred Plotka erőszakos viszonya akkor veszi kezdetét, amikor a férfi – hogy segítsen a lánynak autentikus sikítást produkálni a színpadon – az ülepébe szúr egy gombostűt.²⁶ Howard Hawks műfajteremtő filmje bámulatos finomsággal jelzi a screwball comedy szerelmeseire jellemző ambivalens utálat-imádat viszonyt; a férfi hathatós asszisztenciájának segítségével sikeres színésznővé váló lány még évek múltán is becses ereklyeként őrzi a fájdalmas emléket idéző gombostűt. Továbbá elengedhetetlen ehelyütt felidézni a *Nothing Sacred* azon jelenetét, amely nagy eséllyel a screwball comedy szerelmesei közt lezajló erőszakosság egyik legszélsőségebb példája a műfaj történetében. A film hősei, Wally és Hazel elképesztő – verbális agresszióval központosított – verekedést rendeznek annak érdekében, hogy a magát halálos betegnek tettető lány lázasnak, izzadtnak és kimerültnek tűnjön. Az akció azzal ér véget, hogy a férfi premier plánban ököllel arcba vágja a lányt.

Miért nem riasztja a nézőt a szerelmesek önzése és veszekedése? – teszi fel a kérdést Király Jenő a screwball comedyre vonatkozóan férfi és nő antagonizmusa kapcsán. „E korban, amikor a hivatalos ideológiák áldozatokat követelnek, a magánélet utópiái megpróbálják dicsőíteni az önzést és tagadni az áldozatot.”²⁷ Claire Mortimer szerint a

22 Mortimer: *Romantic Comedy*. pp. 45-46.

23 „She’s sweet, intelligent, the perfect playmate.”

24 „...no man could ask for a better companion, a truer friend or a more charming playmate.”

25 Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*. pp. 33.

26 McDonald: *Romantic Comedy*. p. 20.

27 Balogh-Király: *Csak egy nap a világ*. p. 354.

screwball comedyre jellemző energia és játékosság, továbbá az ezen történetekben bemutatott világ – amely ugyan kaotikus, de végeredményben mégis lehetővé teszi hősei számára a boldogságot – erős kontrasztban állt a harmincas évek Amerikájának nyers valóságával. A műfaj tehát optimizmust sugallt arra nézvést, hogy a káoszt követően a való életben is lehetséges a boldog befejezés.²⁸ A harmincas években készült screwball comedyk sok esetben erősen kötődnek a depresszió időszakának Amerikájához; azzal, hogy olyan karaktereket szerepeltetnek, mint a munkanélkülivé váló Peter Warne (*It Happened One Night*), a csőd szélén álló Oscar Joffe (*20th Century*)²⁹ vagy a munkájának elvesztése miatt aggódó Jimmy McDonald (*Holiday*, Preston Sturges, 1940) beemelik történetükbe a korszak kilátástalan gazdasági helyzetének mindennapos nehézségeit.

A screwball comedy kialakulásában tehát szerepet játszott a gazdasági válság sújtotta évek szociális, illetve szellemi háttere, továbbá a hangosfilmtechnika kezelésében az évtized közepére elért kellő magabiztosság – amely nélkül ez a verbálisan hiperaktív³⁰ műfaj nem jöhetett volna létre –, valamint az 1934-ben életbe lépő Gyártási kódex.³¹ Ironikus módon a Gyártási kódex a screwball comedyt a korszak egyik legsikeresebb műfajává tette, mivel rákényszerítette a filmkészítőket arra, hogy a szexualitás direkt ábrázolását zseniálisan szellemes nyelvhasználattal (például okosan álcázott szexuális utalásokkal) igyekezzen pótolni.³² A cenzurális megkötések következtében alakult ki tehát a műfaj jellegzetes, többértelmű nyelvezete, amely egyszerre tagadja és sugallja az erotikát;³³ a szexualitás így a nemek közti verbális előjáték formájában fejeződik ki.

A *Ball of Fire* című filmben például hős és hősnő alapvető különbségei a verbális kifejezőmódjukon keresztül mutatkoznak meg. Bertram Potts fiatal akadémikus, aki

28 Mortimer: *Romantic Comedy*. p. 11.

29 Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*. p. 32.

30 Giuliana Muscio: *Hollywood's New Deal*. Philadelphia: Temple University Press, 1996. Idézve: Beach p. 52.

31 Az MPPDA (Motion Producers and Distributors of America) által véglegesített formában 1930-ban kiadott cenzurális rendelkezések gyűjteménye, amely tartalmazta a bizottság által tilosnak („*illegális kábítószerkereskedelem*”, „*erkölcsstelen vagy kétértelmű meztelenség*”, „*az egyház gúnyolása*”) és mérlegelendőnek („*brutalitás*”, „*lányok szándékos elcsábítása*”) feltüntetett kitételeket. Bordwell – Thompson: *A film története*. pp. 170-171.

32 Beach p. 53.

33 Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy*. p. 35.

szerzetesi életet él többedmagával egy New Yorki rezidencia világtól elzárt magányában, ahol a munkájuknak elkötelezett férfiak évek óta egy enciklopédia összeállításán dolgoznak – a nyelvész Bertram kutatási területe a tőle alapvetően távol álló szleng. Sugarpuss O’Shea egy mulató énekesnője; a vérében van az utcai argó, és a két különböző háttérrel rendelkező személy konfrontálódását a történet verbális kifejezőmódjukon keresztül mutatja be. Az egyik jelenetben Sugarpuss bevallja a férfinak, hogy vonzódik hozzá:³⁴ „*Maybe I’m just crazy, but to me you are a regular yum-yum type.*”. Amikor a férfi nem tudja értelmezni a kifejezést, a nő demonstrálja a korábban elhangzottakat: „*I’m going to show you what >>yum-yum<< is*” (átkarolja a férfi nyakát), „*Here’s yum...*” (megcsókolja), „*Here’s the other yum and...*” (újából megcsókolja) „*here’s yum-yum*” (újabb csók, miközben mindketten hanyatt dőlnek egy székbe).³⁵

A műfaj hangsúlyos verbalitását erősíti, hogy hőseinek foglalkozása gyakran kötődik a beszélt vagy írott nyelvhez: írókat találunk a *Theodora Goes Wild* (Richard Boleslawski, 1936), a *No Time for Comedy* (William Keighley, 1940), a *The Moon’s Our Home* (William Seiter, 1936) és a *Vivacious Lady* (George Stevens, 1938), újságírókat az *It Happened One Night*, a *His Girl Friday*, a *The Philadelphia Story*, a *Nothing Sacred*, a *Woman of the Year*, a *Love is News* (Ted Garnett, 1937), *Love on the Run* (W. S. Van Dyke, 1936), a *Café Society* (Edward Griffith, 1939), a *There Goes My Heart* (Hal Roach, 1938), a *The Mad Miss Manton* (Leigh Jason, 1938) és a *Libeled Lady* (Jack Conway, 1936) című filmekben,³⁶ a *Christmas in July* főhőse reklámszövegíró, a *Ball of Fire* professzorának pedig a szleng szociolektusa a kutatási területe.

Beach a hősök társadalmi helyzete alapján két csoportba osztja a műfaj darabjait: az egyik típus hősei a felsőosztálybeli örökös nő és a középosztálybeli férfi (*It Happened One Night*; *Holiday*; *Bringing Up Baby*), a másiké a gazdag férfi és a munkás- vagy középosztálybeli háttérrel rendelkező nő (*20th Century*; Frank Capra: *You Can’t Take it With You*, 1938; *The Lady Eve*).³⁷ Véleményem szerint Beach felosztása hiányos, mivel kihagyja azokat a filmeket, amelyekben a felek között nincsen lényeges társadalmi különbség (*The Awful Truth*; *My Favourite Wife*; *The Philadelphia Story*).

34 A szójáték miatt ezt a szövegrészt eredeti nyelven idézem.

35 Beach: *Class, Language, and American Film Comedy*. p. 111.

36 ibid. p. 52.

37 ibid. p. 50.

Schatz a screwball comedy két alapvető történettípusát különbözteti meg. Az első típus – amely a harmincas években volt gyakoribb – a kapcsolat kezdeti fázisát, hős és hősnő egymásra találását mutatja be (*It Happened One Night*; *My Man Godfrey*; *Bringing Up Baby*; *Holiday*; *The Lady Eve*). Az évtized végére a műfaj tematikai érdeklődése áthelyeződött a házassággal kapcsolatos problémákra. Ebbe a csoportba olyan filmek tartoznak, mint a *The Awful Truth*, a *His Girl Friday*, a *The Philadelphia Story*, a *Woman of the Year* vagy az *Adam's Rib*. Míg az első típus esetében férfi és nő antagonizmusa előítéleteikből ered, melynek oka lehet a köztük lévő társadalmi különbség (*It Happened One Night*), vagy jellem-, illetve habitusbeli különbözőségük (*Bringing Up Baby*), a második csoportba tartozó filmekben a szembenállás oka az, hogy az illetők házasság, vagyis „*pusztán az a tény, hogy a két ember túl jól ismeri egymást.*”³⁸

A műfaj egyes darabjai különböző mértékben reflektálnak a gazdasági válság, a társadalmi problémák vagy az osztálykülönbség témájára. Érdekes először a vizsgált filmekről leválasztani azokat a szinkronidőben készült alkotásokat, melyeket Jim Leach populista vígjátéknak („populist comedy”) nevez, és amelyeket gyakorta emlegetnek együtt a screwball comedykkel (Frank Capra: *Mr. Deeds Goes to Town*, 1936; Frank Capra: *Mr. Smith Goes to Washington*, 1939; Frank Capra: *Meet John Doe*, 1941; Leo McCarey: *Going My Way*, 1944; Leo McCarey: *The Bells of St. Mary's*, 1945).³⁹ Gehring szerint a populista vígjáték érdeklődése azon történetek felé irányul, melyekben az egyszerű emberek többségi akarata felett egy hamis és gonosz kisebbség uralkodik. A populista vígjáték hőse vidéki vagy kisvárosi figura (*Mr. Deeds Goes to Town*; *Mr. Smith Goes to Washington*), aki a közösség számára hasznos munkát végez (Jeff Smith a cserkészek csapatvezetője a *Mr. Smith Goes to Washington*-ban, Chuck O'Malley lelkész a *Going My Way*-ben), de mindig jut ideje az élet apró örömeire is (Longfellow Deeds szabadidejében tubán játszik és tűzoltóautókat kerget a *Mr. Deeds Goes to Town*-ban). A történet folyamán valamilyen módon kapcsolatba kerül a politikával, és bár végeredményben úrrá tud lenni az elé gördülő akadályokon, sok esetben csak egy külső személy segítségével képes feladatát abszolválni (*Mr. Smith Goes to Washington*; *Meet John Doe*). A populista vígjáték által bemutatott világ átláthatatlan hely, amelyben a naiv főhős nem képes eligazodni (ennek megtestesülése gyakran a szövevényes politikai machinációk világa). Jellemző ezekre a filmekre továbbá a markáns apa-figurák

38 Schatz: *Hollywood Genres*. pp. 162-163. (saját fordítás – L. G.)

39 Jim Leach: „The Screwball Comedy” In: Grant, Barry Keith (ed.): *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen: Scarecrow Press, 1977. p. 82.

szerepeltetése (Frank Capra: *It's a Wonderful Life*, 1946; *Mr. Smith Goes to Washington*; *Mr. Deeds Goes to Town*).⁴⁰

A szociális problémákat bemutatását mellőző screwball comedy-k – melyekben nem, vagy csak marginálisan szerepelnek társadalmi problémák – rendszerint gazdag miliőben játszódnak és felsőosztálybeli hősöket szerepeltetnek (*20th Century*; *The Awful Truth*; *Bringing Up Baby*; *My Favourite Wife*; *Philadelphia Story*; *The Lady Eve*). Ezekben a hangsúly teljes mértékben a szerelmi szálon van.

A szociális problémákat tematizáló alcsoportba olyan filmek tartoznak, mint az *It Happened One Night*, a *My Man Godfrey*, az *Easy Living* (Mitchell Leisen, 1937), a *Fifth Avenue Girl* (Gregory La Cava, 1939), a *Bachelor Mother* (Garson Kanin, 1939) a *Nothing Sacred*, a *You Can't Take it With You*, a *Holiday*, a *The Devil and Miss Jones* (Sam Wood, 1941), a *His Girl Friday* vagy a *Christmas in July*. A populista vígjáték és a szociális problémákat tematizáló screwball comedy közti döntő különbség, hogy míg előbbiben a társadalmi/politikai vetület áll a történet középpontjában, és a szerelmi szál csupán másodlagosan jelenik meg, addig a szociális problémákat tematizáló screwball comedy központi eleme változatlanul a romantikus történet-szál, amellet, hogy a történetben társadalmi kérdések is artikulálódnak. Az *Easy Living* középpontjában például a Mary és John közt kibontakozó szerelem áll, emellett azonban hangsúlyt kap a munkásosztálybeli hősnő és a fiú arisztokrata családjának életvitele közti különbség.

Schatz meglátása szerint a társadalmilag tudatos screwball comedyk végkifejlete gyakran önellentmondásba kerül az általuk korábban felvázolt problémákkal; hibát találnak a fennálló társadalmi rendszerben, végül pedig az említett konfliktust ezen rendszer értékeinek újbóli megerősítésével oldják meg. Meglátását a *My Man Godfrey* példájával támasztja alá: Gregory La Cava filmje erős kritikát intéz a kapitalista rendszer ellen, majd a történet hőse ugyanehhez a rendszerhez fordul a problémák megoldásakor a film végkifejletében.⁴¹

A magyar screwball comedy

A harmincas és negyvenes évek magyar filmkultúrájának vizsgálatával kapcsolatban fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a filmek társadalomkritikai mulasztásainak hátterében több, a filmgyártást nehezítő tényező áll, tehát a korszak filmkészítőinek elmarasztalásakor

40 Gehring: *Handbook of American Film Genres*. pp. 125-137.

41 ibid. p. 158.

érdeemes egy pillantást vetni azokra a nehezítő tényezőkre is, amelyek említett alkotók tevékenységét végigkísérte. A forgatókönyveket elbíráló cenzúrarendszer – amely komoly hangsúlyt fektetett arra, hogy a filmek cselekménye, illetve az általuk bemutatott ideológia az állam, a véderő vagy a hatósági közegek tekintélyét ne sérthesse (lásd az OMB Döntvénytárát vonatkozó fejezetét),⁴² az ezt követő két hétben megszabott szűkös forgatási idő,⁴³ és az ugyancsak szűkre szabott anyagi lehetőségek nehezítő volta, végül pedig a társadalomkritikusabb filmeket a bemutatásuk után ért atrocitások véleményem szerint mind a témákkal, mind pedig a formai megoldásokkal kapcsolatos kísérletezésről való lemondásra, ezzel együtt pedig a rizikómentes, korábban már bevált szórakoztató sémák ismétlésére ösztönözte az alkotókat. A mozibemutatás után a közönség ellenállásába ütköző filmekről Nemeskürty István ír *A meseautó utasai* című könyvében; a különböző jobboldali, társadalmi szervezetek a filmek témaválasztásával kapcsolatban „*amint a legcsekélyebb, nekik nem tetsző, bármily naiv gúnyt vagy ellenállást tapasztalták is, botrányokat, tüntetéseket, bojkottot szerveztek, megfélemlítették a mozitulajdonost és a közönséget.*”⁴⁴ Példaként említi a *Lovagias ügy* (Székely István, 1937) című filmet, melynek bemutatását „*fasiszta tüntetések és indulatkitörések követték, mert bírálni merészelte a feudális horthysta társadalmat,*”⁴⁵ valamint országos bojkottot szerveztek a *Mai lányok* (Gaál Béla, 1937) és a *Családi pótlék* (Csepregy Jenő, 1937) című filmek ellen is.⁴⁶

Ezzel a rövid kitéréssel azt kívántam érzékeltetni, hogy olyankor, amikor elmarasztaljuk a korszak filmjeinek élvezet, problémamentesítő mentalitását, és a direkten társadalomkritikus attitűdtől való tartózkodását, fontos észben tartani, hogy amellet, hogy a pusztán szórakoztatni kívánó filmek készítése valószínűleg sok esetben a filmkészítők egyéni döntésének eredménye volt, a korszak filmgyártási, illetve társadalmi körülményei is erősen a társadalomkritikus tendenciák ellenében működtek.

42 Az OMB Döntvénytár (1920-1929) az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB) által a saját tevékenységéről összeállított döntések gyűjteménye. A korszak filmcenzúrájáról bővebben: Záhonyi-Ábel Márk: Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében. *Médiakutató* (2012 nyár) pp. 91-101.

43 Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930–1948*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1965. pp. 11–12.; Balogh – Király: „*Csak egy nap a világ...*” p. 63.

44 Nemeskürty: *A meseautó utasai*. p. 17.

45 ibid. p. 38.

46 ibid. p. 19.

Berend T. Iván szerint rendkívül fontos a korszak magyar filmkultúrájával kapcsolatban az a tény, hogy az ekkor készült filmek nagy része jelen idejű történet. Az elvesztett világháború, a készülődő újabb világégés, a Trianon és a gazdasági válság által körülhatárolt szorongó időszakban ezen filmek feladata volt azt sugallni, hogy – hasonlóan a filmekben látott szerencsés fordulatokkal – itt és most minden váratlan sorsszerűséggel jóra fordulhat.⁴⁷ A korszak diktatórikus rendszerének társadalmi-politikai nyomása elterelte a művészeteket a valóságos társadalmi kérdések tárgyalásától, bizonyos témákat pedig tabuvá emelt. A cenzúra által megtisztított irányvonalban a jobboldali-nacionalista munkák, illetve a direkten politikamentes munkák kaptak szerepet.⁴⁸ Utóbbi filmtípus azonban – ahogyan Berend T. is rámutat – éppen valótlanságával fejezett ki meglepően sokat a vizsgált korszak valóságából.⁴⁹

A magyar filmgyártásban már 1933-tól megjelennek azok a művek, melyek a screwball comedy műfaji előzményeinek tekinthetők, ezekben a filmekben azonban a műfajnak csupán egy-egy attribútuma jelenik meg. Király szerint a nemek harcának első artikulálási kísérletei az *Az ellopott szerdában* (Gertler Viktor, 1933), a *Pardon, tévedtemben* (Székely István, 1933) és az *Ida regényében* (Székely István, 1934) fedezhetőek fel.⁵⁰ A *Márciusi mese* (Martonffy Emil, 1934) hősnője, Matyika a screwball karakterek lehengerlő elszántságával szerzi meg magának Balla Tamás vezérigazgatót; a korábbi filmekkel ellentétben itt már a lány az aktív fél, ő az, aki választ.⁵¹ A *Barátságos arcot kérekben* (Kardos László, 1935) „a gazdag udvarló nem udvarolni jön, azért kopog be a lányosházba, hogy tiltakozzék. Kardos László filmje, ha még nem is igazi screwball comedy, [...] a férfi már azt hiszi, hogy veszély fenyegeti a nő részéről. A nő még a romantikus komédia naivája, de a férfi már szorongó hitetlenséggel szemléli őt.”⁵²

Említett filmekben tehát már tematizálódik férfi és nő antagonisztikus viszonya, továbbá körvonalazódni kezd az az újfajta nőtípus, amely az amerikai screwball-hősnőkkel rokon vonásokkal rendelkezik. Balogh Gyöngyi és Király Jenő szerint a korai hangosfilmekre nem

⁴⁷ Berend T. Iván: *Válságos évtizedek*. Budapest: Gondolat, 1982. p. 468.

⁴⁸ ibid. pp. 464-465.

⁴⁹ ibid. p. 471.

⁵⁰ Balogh-Király: *Csak egy nap a világ*. p. 206.; p. 260.

⁵¹ ibid. p. 247.

⁵² ibid. p. 353.

jellemző a markáns nőkarakterek szerepeltetése; a kezdeti évek hősnői még „*a férfi játszmájának elhalványuló alkatrészeiként*” jelennek meg. Nemeskürty ennél tovább megy: véleménye szerint az évtized (vagyis a harmincas évek) egészét tekintve atipikus a meghatározó nőalakok szerepeltetése; „*a nő csak szükséges kísérőjelenség [!]*”⁵³ a férfi főhős mellett. 1933-tól készülnek el azok az alkotások, amelyek ugyan még a korábbi filmek naiváit szerepeltetik, ezek a karakterek azonban már a későbbi screwball-hősnők agilis fellépésével a férfiakkal szembeni megszálló erőként jelennek meg.

Alig egy évvel az amerikai filmek megjelenését követően 1935-ben *A csúnya lány* és az *Elnökkisasszony* (Marton Endre, 1935) című filmekkel debütál a magyar filmgyártásban a screwball comedy műfaja. Király Jenő és Balogh Gyöngyi szerint a melodramai sikerei ösztönzőleg hatottak a vígjáték formakeresésére, tehát a magyar screwball-forma kialakulására is.⁵⁴ Véleményem szerint a kettő között nincs feltétlenül összefüggés, mivel a két műfaj megjelenése gyakorlatilag egybeesik – lásd az évtized első melodramáit: *Café Moszkva* (Székely István, 1935); *Ember a híd alatt* (Vajda László, 1936); *Én voltam* (Bárdos Artúr, 1936); *Évforduló* (Gaál Béla, 1936).

Muráti Lili az új nőtípus elsőszámú megtestesítője: említett két filmen kívül screwball-karaktert játszik a későbbiekben a *120-as tempó* (Kardos László, 1937), a *Fizessen, nagysád!* (Ráthonyi Ákos, 1937), az *Igen vagy nem?* (Bánky Viktor, 1940), a *Végre* (Farkas Zoltán, 1941), a *Miért?* (Daróczy József, 1941), *A tökéletes család* (Sipos László, 1942), a *Megálmodtalak* (Vaszary János, 1943), a *Házassággal kezdődik* (Bánky Viktor, 1943) és az *Ez történt Budapesten* (Hamza D. Ákos: 1944) című filmekben. 1939-ig jellemzően Muráti főszereplésével készülnek magyar screwball comedyk – kivételként említhetjük a *Köszönöm, hogy elgázolt* (Martonffy Emil, 1935) és a *Rozmaring* (Martonffy Emil, 1938) című filmet Turay Ida és a *3:1 a szerelem javára* (Vaszary János, 1937) című filmet Bársony Rózsi főszereplésével.

A harmincas évek végét követően szélesedik a screwball hősnőt játszó színésznők sora. Egy fokkal konszolidáltabb szélvészisasszonyokkal⁵⁵ találkozunk a Turay Ida (*Köszönöm, hogy elgázolt*; Martonffy Emil: *Férjet keresek*, 1939; Cserépy László: *Lelki klinika*, 1941) és Szelezky Zita (Szlatinay Sándor: *Sok hűhó Emmiért*, 1940; *Édes ellenfél* [Martonffy Emil,

53 Nemeskürty-Karcsai-Kovács: *A magyar hangosfilm a kezdetektől 1939-ig*. p. 59.

54 Balogh-Király: *Csak egy nap a világ*. p. 641.

55 ibid. p. 426.

1941]) főszereplésével készült filmekben, és egy-egy szerep erejéig Szily Anne (Rodriguez Endre: *Lesz, ami lesz*, 1941), Buttykay Emmi (Bánky Viktor: *Makacs Kata*, 1943) és Karády Katalin (Martonffy Emil: *A makrancos hölgy*, 1943) is magára öltötte a műfaj nonkonformista hősnőjének szerepét.

A magyar screwball-hősnő három típusa a szeleburdi kislány, az emancipált nő és a makrancos hölgy. A szeleburdi kislány akaratos, de jóindulatú és tettekéssz, aki minden helyzetben feltalálja magát. Akármennyire is pimasz, végső soron tisztelettel és rajongással viszonyul szíve választottjához. Szüksége van egy férfi irányítására az életben, céljai között a házasság foglalja el az első számú helyet (Turay a *Márciusi* mese, a *Köszönöm, hogy elgázolt*, a *Rozmaring*, a *Férjet keresek* és a *Lelki klinika*, valamint Muráti *A csúnya lány* és Szelezky a *Sok hűhó Emmiért* és az *Édes ellenfél* című filmekben). A *Férjet keresek* Katója például furfangot és fáradtságot nem kímélve veti bele magát a férjkeresés körülményes munkájába – előbb két idősebb nővérenek kell megfelelő udvarlót találnia, hogy aztán az illendőség szerint utolsóként végre ő is férjhez mehessen. Bár talpraesett, független, és végül megszerzi magának, amit akar, a történet folyamán végig az az egyedüli cél lebeg a szeme előtt, hogy minél hamarabb hozzákösse az életét egy férfihoz.

Az emancipált nő öntudatos és önálló, gyakran ad hangot a férfiaktól való függetlenségének (*Elnökkisasszony*; *Fizessen, nagysád!*; *Igen vagy nem?*; *120-as tempó*; *Megálmodtalak*; *Ez történt Budapesten*). Ezt a típust szinte egyszemélyben testesítette meg Muráti Lili. A szeleburdi kislánnyal ellentétben a házasság nem szerepel az első számú céljai között, és ellentétben a másik két típussal – akiknek sok esetben nincs semmilyen foglalkozásuk – az emancipált nő hivatása gyakran hangsúlyos szerepet kap a történetben (az *Elnökkisasszonyban* gyárigazgató, a *Megálmodtalakban* énekesnő, az *Ez történt Budapestenben* ügyvédnő). Sokat elmond az emancipált nőről az *Igen vagy nem?* című filmben az a párbeszéd, melyben a két hősnő – Judit független és Klári konzervatív – életszemlélete, illetve habitusa kerül szembe egymással: Klári: „Nekem a házasság komoly és szent dolog. Én családot akarok. Gyereket.” Judit: „Javíthatatlan romantikus vagy, tudod?” Klári: „Nem vagyok romantikus. Csak téged elrontott Amerika.” [...] Judit: „Miért nem telefonálsz neki, miért nem kérdezed meg tőle, hogy mi van vele?” Klári: „Elvből. Nem akarom, hogy lássa, hogy annyira érdekel.” Judit: „Jaaaaaj, ez megint olyan európai dolog! Szerencsére itt vagyok én és nekem nincsenek ilyen elveim.” A *Miért?* hősnőjének saját magáról adott jellemzése pedig a következőképpen hangzik: „Én a gyors elhatározások embere vagyok; ha nekem valami megtetszik, egy bunda, ékszer, én nem tudok egy pillanatig sem várni. Nekem rögtön kell.”

Az általam felállított karakter-tipológia értelemszerűen nem kizárólagos; a típusok között előfordulnak átfedések is. A *120-as tempó* hősnője alapvetően az emancipált nőtípushoz tartozik, ugyanakkor megvan benne a szeleburdi kislányra jellemző szertelenség és játékos kötekedés is; apja egyik beosztottját például nagy élvezettel veri tiszta erőből hátba vagy dobálja meg papírgalacsinnal.

Végezetül a makrancos hölgy az a szinte ösztönlényként működő, önfejű és irányíthatatlan nőtípus, aki természeti katasztrófaként gázol le mindent és mindenkit maga körül (*Makacs Kata*, *A makrancos hölgy*; *Végre*; *Házassággal kezdődik*). A makrancos hölgy erőszakos akarnok, aki sem másokat, sem magát nem kíméli annak érdekében, hogy elérje céljait. A *Házassággal kezdődik* hősnője autójával direkt karambolozik, hogy férje – akivel a nászútjukra való indulás előtt összevesztek azon, hogy ki vezesse az autót – a hír hallatán a segítségére siessen. Amikor a rendőrségi kihallgatás során megkérdezik tőle, hogy miért ment neki akarattal a távíróoszlopnak azt feleli: „Meggyőződésből. Én anarchista vagyok.” Rendőr: „Úgy beszél, mintha minden áron börtönbe akarna kerülni.” Lili: „Így is van. És hogyha nem zárnak be, megígérem, hogy az összes távíróoszlopot ki fogom dönteni.”

Az 1943-as év folyamán három *Makrancos hölgy* feldolgozás is készült: a *Házassággal kezdődik* ugyan csak tematikailag mutat rokonságot Shakespeare művével, de a *Makacs Kata* és *A makrancos hölgy* már a címében is utal a forrásműre. Utóbbiban ráadásul olyan explicit utalások vannak az eredeti műre, mint a film kezdő jelenetében egy könyvesbolt kirakatában feltűnő *Makrancos hölgy* egy nyomtatott példánya, ezen kívül a film során több ízben megjelennek Shakespeare-től vett idézetek a szereplők dialógusaiban.

Az amerikai filmekhez hasonlóan, ahol az egyes színésznőkhöz bizonyos screwball hősnő-típusok kapcsolódnak (lásd a Katharine Hepburn által játszott szélvészkiasszonyokat, Carole Lombard hisztérikus karaktereit vagy Irene Dunne melegszívű, végtelenül játékos feleség-szerepeit) a magyar screwball comedykben is gyakorta játszottak hasonló karaktereket a műfaj emblematisztikus színésznői: Muráti Lili általában emancipált nőket és makrancos hölgyeket játszott, Turay Ida és Szelezky Zita pedig gyakran alakított szeleburdi kislányokat.

Az amerikaiakhoz hasonlóan a magyar filmekben is a nő a screwball-karakter.⁵⁶ Fontos különbség azonban a két filmsorozat között, hogy míg előbbiben férfi és nő viszonya baráti, utóbbiban a nő gyakran fenyegető erőként jelenik meg a férfi számára. A nő néha egyenesen megszálló és felforgató erőként tematizálódik (ismeretlenül vagy hívatlanul tör be a férfi

⁵⁶ A magyar filmekben férfi-screwballra – vagyis arra az esetre, amikor a férfi a páros szertelen nonkonformista tagjai – egyetlen példát találtam: Gertler Viktor: *A férfi mind örült* (1937) című filmjének férfi protagonistáját.

életébe a *Sok hűhó Emmiért* és az *Édes ellenfél* című filmekben, vagy egyenesen megszállja az otthonát a *Köszönöm, hogy elgázolt!* és az *Ez történt Budapesten* esetében). A magyar screwball comedyk férfi hőseit tehát már az illemszabályok biztonsági hálója sem védi meg ettől a lehegő nőtípustól.

Ugyancsak eltérés a két filmsorozat között, hogy míg az amerikaiakban ritkán találunk kifejezetten hisztérikus nőket (*20th Century*; *My Man Godfrey*), a magyar screwball-hősnők sok esetben egyenesen ön- és közveszélyesek. Szalay Károly szerint a korszak második felének legszembevetőbb sajátossága a kezdeti évekhez képest, hogy 1938-at követően megjelennek a mániákus, rögeszmés figurák (lásd például Latabár Kálmán filmjeit).⁵⁷ Ebbe a tendenciába kapcsolódnak az általam elemzett filmek is, hiszen a magyar screwball comedykben is a harmincas évek végétől jelennek meg a mániákus nőképek. A *Házassággal kezdődik* Lilije például nem akarja, hogy újdonsült férje kiállhatatlan természete miatt elhagyja őt, ezért – mivel a törvény szerint egy örültől nem lehet elválni – bolondnak tettet (sic!) magát, ennek következtében pedig zártosztályra kerül. A *makrancos hölgy* Pálmáját egészen extrém agresszió és erőszakosság jellemzi; amikor otthon elpanaszolja, hogy egy szemtelen férfi megmerte őt szólítani a nyílt utcán, az inas válaszként megkérdezi, hogy él még-e az illető? A *120-as tempó* hősnőjét édesapja a következőképpen jellemzi: „*Ez a lány jön, megy, rohan. Az egész élete egy százhuszas tempó. Ha egyszer megcsókol, vissza sem csókolhatom, mert mire megölelném már isten tudja hol száguld... nem marad utána más, mint egy kis benzinfüst.*”

Míg az amerikai screwballokban az extrovertált nőket egy visszafogott(abb) férfi egészíti ki, a magyar filmekben jellemzően öntudatos és talpraesett férfiak veszik fel a kesztyűt a szélvészisasszonyokkal szemben. A *Csúnya lányban* Tibor, miután leleplezi Éva szerepjátékát – vagyis hogy valójában a lány az álruhás Kató, akit Tibor a titkárnőjeként alkalmaz –, a férfi tovább játssza a tudatlant és a lány ellen fordítva annak saját fegyverét a végsőkéig kínozza őt. A *Fizessen, nagysád!* hőse ügyvédet fogad és perrel fenyegetőzik, amikor a nő házasságba csalja őt, a *3:1 a szerelem javára* focistája pedig minden erejével azon van, hogy eltávolítsa csapata közeléből az esküvőjéről megszökött fiatal lányt, aki potyautasként a csapat vidéki edzőtáborához csapódva elvonja a sportolók figyelmét a megfeszített munkáról. A *Miért?* című filmben a férfi főhős, Péter az egyetlen, aki képes felvenni a versenyt a gyors észjárású Júliával, aki hazugságok egész hálóját szövi maga köré, hogy megszerezze azt, amit akar, a *makrancos hölgy* hőse pedig alig fél óra ismeretség után

⁵⁷Szalay: *A geg nyomában*. Budapest: Magvető, 1972. p. 282.

feleségül kéri a címszereplő Pálmát, aki édesapját és egy kastélyra való cselédséget tart rettegésben vad dühkitöréseivel. Ezek a férfiak tehát bátran kiállnak a screwball-hősnővel szemben és minden erejükkel azon vannak, hogy megzabolázzák őt – vagyis hogy megtegyék azt, amiben a szülői nevelés csődöt mondott.

A Mortimer tipológiája szerinti két férfitípus (naiv és apafigura) az említett öntudatos és talpraesett típusnál jóval ritkábban jelenik meg; apafigura a *Márciusi mesében* és *A csúnya lányban*, naiv hős pedig csupán a *Lelki klinika*, *A tökéletes család* és az *Ez történt Budapesten* történetében jelenik meg; az 1931 és 1944 közé eső periódusban tehát elvétve találunk csak olyan vígjátékokat, amelyek gyenge férfiakat szerepeltetnek az oldalukon erős, irányításra hajlamos nőkkel. Az általam vizsgált magyar filmek ugyan rendre felvonultatnak önálló és talpraesett nőkaraktereket, de velük szemben szinte minden esetben hasonlóan aktív férfiak állnak, akiknek a hathatós segítségével a történet végére a nők jobbra betagozódnak a társadalmi rendbe, és elfogadják a hagyományosan nekik szánt szerepmoddelt. A *Rozmaring* című film jól illusztrálja a nőtől elvárt viselkedést; a film főhőse, István a következő választ adja édesanyja azon aggodalmára, hogy az István által kiszemelt nő életvitele szöges ellentétben áll a sajátjával: „Megváltozna mellettem; a kocsis hajtja a lovat, nem a ló a kocsit”. Később, amikor első ízben találkozik leendő szerelmével, Böskével – aki autóbalesetet szenvedett – a következő szavakat intézi a hebrencs lányhoz: „Nem autót kellene vezetni egy ilyen kislánynak, hanem háztartást”. Az *Édes ellenfél* hősnője elszántan küzd azért, hogy munkaerőként alkalmazzák őt az általa kiszemelt vállalatnál, egészen addig, amíg választás elé kerül: férjet vagy pedig munkahelyet szeretne – Manci pedig gondolkozás nélkül az előbbi választja.

A gyenge (vagy az amerikai szakirodalom tipológiáját követve naiv) férfitípus szerepeltetésétől való tartózkodás oka lehet a korszak konzervativizmusa. A magyar screwball comedyk nem szerepeltetnek gyenge férfikaraktereket, ehelyett egy, a férfi irányító szerepét megerősítő mechanizmust működtetnek. A vizsgált filmekben ugyan rendre független, az akaratukat érvényre juttató nők jelennek meg, de – Balogh Gyöngyi és Király Jenő kifejezésével élve – ezekben a történetekben a főszereplő férfi rendre „büntető játszmákba” kezd a nővel szemben annak érdekében, hogy a történet végére egyértelműen a férfi legyen az irányító szerep. *A csúnya lány* című filmben, miután Tibor rádöbben, hogy Éva szerepjátékával mindvégig ügyesen manipulálta őt, előbb érzelmileg megkínózza a lányt (vagyis büntető játszmába kezd), és csak azután vall szerelmet a lánynak, amikor az már teljesen kontrollvesztetté és reménytelenné válik. A film tehát azon a ponton ér véget, amikor ismét a férfi kezében van az irányítás, a lány pedig kiszolgáltatottan, megsebzetten, de a

szerelem beteljesedése felett érzett boldogsággal hajt fejet a férfi előtt. Minél függetlenebb és minél kevésbé irányítható az adott főhősnő (tehát egy képzeletbeli skálán minél távolabb esik a korszak egyéb vígjátékaira jellemző szendőbb nőtípustól), annál kiterjedtebb az ellene irányuló büntető játszma. A makrancos hölgyeket (vagyis a legnehezebben kontrollálható típust) szerepeltető filmekben már a történet elején egyértelműen artikulálódik a férfi célja: büntetések sorozatával megnevelni az irányíthatatlanná vált nőt (*A makrancos hölgy*; *Makacs Kata*; *Házassággal kezdődik*). Említett filmeket nézve olyan társadalmi szorongások képe rajzolódik ki, amelyek vagy egyáltalán nem engedik meg, hogy a férfi irányító szerepét támadás érje, vagy amennyiben ez mégis megtörténik (a magyar screwball comedyk esetében), említett férfi határozottan fellépéssel védi hatalmi pozícióját az azt veszélyeztető nővel szemben, a büntető játszmák végére pedig visszaáll a megszokott rend.

Érdekes lenne behatóbban megvizsgálni a korszak két prominens műfajának, a vígjátéknak és a melodrámának a gyenge férfiak központi karakterként való szerepeltetéséhez. Bár egy ilyenfajta kitekintés meghaladja jelen dolgozat vállalását, úgy gondolom érdemes kitérni rá egy gondolat erejéig. Korábban azt írtam, hogy a korszak konzervativizmusa oka lehet annak, hogy az általam vizsgált magyar screwball comedyk tartózkodnak a gyenge férfikarakterek, illetve a gyenge férfikarakter és egy irányításra hajlamos, domináns nő párosának szerepeltetésétől. Amennyiben elfogadjuk ezt a magyarázatot, felvetődik a kérdés, hogy mi az oka annak, hogy ugyanezen korszak melodrámaiban, illetve tragikus románcaiban ez a tendencia egyáltalán nem érvényesül. Olyan filmek, mint a *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939), *Hazajáró lélek* (Zilahy Lajos, 1940), az *Egy szív megáll* (Kalmár László, 1942) vagy a *Zárt tárgyalás* (Radványi Géza, 1940) markánsan tematizálják a férfi főszereplő dezorientálódását, amely talajvesztés jellemzően nem valamilyen külső sorscsapás (betegség, munkanélküliség); minden esetben egy nő az, akinek a hatására a férfi főhős elveszti az irányítást az élete felett. Véleményem szerint külön kiemelendő az, hogy a két műfaj egyazon tematika, a gyenge, vagy a történet folyamán kontrollvesztetté váló hős bemutatásának nem csak két eltérő értékét, de egyenesen a két végletét képviseli. Míg az általam vizsgált vígjátékok szinte kategorikusan elhatárolódnak a gyenge férfi protagonista szerepeltetésétől, addig a korszak melodrámai a kontrollvesztés olyan extrém eseteit mutatják be, mint a hős öngyilkossági kísérlete.⁵⁸ Míg tehát a vígjátékok a domináns helyzetüket minden esetben

58 Véleményem szerint külön tanulmányt érdemelne a harmincas és negyvenes évek magyar filmmitológiájának az öngyilkossághoz fűződő viszonya: a korszak filmjei ugyanis meglepő gyakorisággal tematizálják az öngyilkosságot. Az öngyilkosság-tematikát szerepeltető filmek közül a teljesség igénye nélkül lásd: *Ne kérdezd, ki voltam* (Balogh Béla, 1941); *A szerelem nem szégyen* (Ráthonyi Ákos, 1940); *Ember a híd alatt* (Vajda László,

megőrző férfiakat mutatnak be, addig a melodramák az öngyilkosság tematika gyakori alkalmazásával a végsőkéig fokozzák hősök dezorientáltságát. A jelenség magyarázata lehet talán a két műfaj nagyon is eltérő hangvétele – a férfit érintő dezorientálódás talán kevésbé ábrázolható könnyed vígjátéki hangnemben, mint komolyabb, melodramai hangvétellel.

Férfi és nő közti viszony azonban nem csak a férfi dominanciájával és a nő betagozódásával kerül bemutatásra a tárgyalt filmekben. Találunk olyan alkotásokat is, melyeknek zárlata nő és férfi relatív egyenlőségét mutatja, és a férfi és nő közti jövőbeli kiegyensúlyozott viszony lehetőségét sugallja. Ilyen arany középutat sejtet a *120-as tempó*, a *Fizessen, nagysád!*, a *Sok hűhó Emmiért*, a *Lelki klinika*, a *Lesz ami lesz*, a *Megálmodtalak* és az *Ez történt Budapesten*.

Utóbbi remek példája annak, amikor a történet egyenlő felekként mutatja be a férfit és a nőt. Hamza D. Ákos filmje a screwball comedy azon típusát mutatja be, amelyben – a magyar filmek derékhadától eltérő módon – gyakorlatilag semmilyen formában nem tematizálódik a férfi és nő közti fizikai erőszak. Dr. Szikszay Erzsébet ügyvédnő, akinek magabiztos fellépése és önállósága fegyvertényként jelenik meg a férfivel való küzdelmében. A történet folyamán többször meglepetten konstatálják a szereplők, hogy az értelemszerűen férfinek hitt ügyvéd valójában egy kifinomult ízlésű úriasszony.

Az *Ez történt Budapesten* annak ellenére, hogy vérbeli screwball comedy, finom arányérzékkel adaptálja történetébe a negyvenes évek első felére jellemző „egy nap a világ” érzését (lásd az inasnak a háborús helyzetre kifutó ismételt gondolatmeneteit, melyek finoman egyensúlyoznak a kedves élcélődés és a háborús fenyegetettség szorongó konstatálása között). Véleményem szerint ez azért valósul meg ilyen működőképesen, mert Hamza D. filmje egy visszafogottabb vígjátéktípust testesít meg azzal, hogy szinte teljesen mellőzi az egyébként az amerikai és a magyar filmekre is egyaránt jellemző, esetenként burleszk-elemekként ható fizikai erőszak adaptálását, helyette az ellenségeskedést teljesen a verbális összecsapások szintjére korlátozza.

És bár eléggé atipikus, de azért találni a tárgyalt korszakban olyan filmeket, melyekben a nő dominanciájával zárul a történet (*Márciusi mese*; *Nászúr féláron*; *A tökéletes család*; *Házassággal kezdődik*). A felsorolás első két példája a még kevésbé konzervatív harmincas

1936); *Évforduló* (Gaál Béla, 1936); *A varieté csillagai* (Baky József, 1938); *Halálos tavasz*; *Egy asszony visszanéz* (Radványi Géza, 1941); *A lóp virága* (Hamza D. Ákos, 1942); *Egy szív megáll*; *A hegyek lánya* (Farkas Zoltán, 1942); *Toprini nász* (Tóth Endre, 1939); *Lángok* (Kalmár László, 1940); *Machita* (Rodriguez Endre, 1943); *Három csengő* (Podmaniczky Félix, 1941). Sokatmondó továbbá az az adat, hogy a bűnt tematizáló filmek közel hasonló számban mutatnak be gazdasági bűncselekményt és öngyilkosságot, vagy annak kísérletét.

évek első felében készült, a *Házassággal kezdődik*ben pedig ugyan látszólag a nő a nyertes fél, ebben az esetben egy gyakorlatilag örült személyről beszélhetünk.

A korszak egyéb vígjátékai és a screwball comedyk közti markáns különbség a férfi és nő közti antagonizmus. A címben szereplő idézet *A csúnya lány* című filmből emblematikusan jelzi azt az intenzív, az utálat és az imádat végletei közt csapongó szélsőséges viszonyt, amelyet a tárgyalt filmek hősei egymás iránt éreznek. Az *Elnökkisasszonyban* Zsuzsa válogatott kegyetlenkedésekkel teszi pokollá egyik beosztottja, István munkaidejét; elvágja a telefonzsinórját, elárasztja vízzel az irodáját, leönti tintával a tervrajzait, szétszabdálja a munkaruháját és megrongálja a férfi találmányát. Sokat elmond az említett ambivalens viszonyról az ezt követő jelenet, amelyben István beront a nő irodájába, hogy elégtételt követeljen a pusztítás miatt. A következő, már erotikus felhanggal átszőtt szöveg hangzik el: „*Ha ezt még egyszer meg meri csinálni, én bejövök ide, bezárom az ajtót, elvágom a telefonzsinórját, lefektetem magát a tulajdon elnöki asztalára és úgy elnadrágozom, hogy két hétig nem tud ráülni az... elnöki székre*”, a tettegességet sejtető mozdulat pedig félúton felindult csókká változik. A *Lelki klinika* talán a legötletesebb példája az ambivalens utálat-imádat viszonynak. Gáthy Zoltán újságíró, aki Emma néni álnéven vezet szerelmi rovatot. Civilben megismerkedik Jutkával, aki titokban Szegény Gazdag Lány álnéven ír leveleket Emma néninek. Zoltán a levelei alapján ki nem állhatja Szegény Gazdag Lányt, ahogyan Jutkának is lesújtó véleménye van a buta lányoknak korlátolt tanácsokat osztogató vénkisasszonyról. Egyikük sem tudja, hogy szerelmük ugyanaz a személy, akinek az álidentitását kölcsönösen a pokolba kívánják. A *makrancos hölgyben* Pálma és Pál az autóban ülve veszekednek, ahol egy „gyűlölmre” rendszerint egy „imádom” a válasz. Amikor a férfi dühében a földhöz vág egy vázát, és a nő megkérdezi tőle, hogy megörült-e, a férfi válasza: „*Igen, megörültem, és most dühöngeni fogok és maga miatt dühöngök, mert szeretem!*” A *Rozmaringban* a Böske és István közti elemi ellenszenv annyira erős, hogy viszonyuk már első találkozásuk alkalmával tettegességgig fajul, majd a kettejük közti macska-egér harc csúcspontjában – miután jó ideig válogatott szitkokat szór egymásra a két fél – egyszer csak minden átmenet nélkül csókolózni kezdenek.

A magyar screwball comedykben a felek közti antagonizmus ritkán származik társadalmi különbségből. Az *Elnökkisasszonyban*, a *Barátságos arcot kérekben*, a *120-as tempóban* és *A tökéletes családban* ugyan hangsúlyos a társadalmi különbség a felek között, a kettejük közti ellenszenvet mégsem ez okozza. A társadalmi problémák artikulálása is csupán néhány filmre jellemző: az *Elnökkisasszony* kezdő jelenetében a munkanélküli István megkérdezi, mikor tudna beszélni állás-ügyben az igazgatóval, és azt a választ kapja, hogy „*Tessék*

mondjuk két év múlva visszajönni...”. A *120-as tempó* hőseit leépítés miatt a kirúgás réme fenyegeti, a *Férjet keresek* apa karaktere azon panaszkodik, hogy kevés a nyugdíja, a *A tökéletes család* Boldizsárja pedig nincstelen könyvügynökként érkezik a címben szereplő excentrikus család otthonába. Az itt felsorolt néhány példa azonban inkább kivételnek tekinthető; a magyar screwball comedyk tematikai érdeklődésén jobbra kívül esik ez a téma.

Remekül illusztrálja a szociális problémák tematizálásával kapcsolatos különbséget az amerikai és a magyar filmek között a *Lelki klinika* példája. Cserépy László 1941-ben készült filmje az alkotók szándéka szerint a screwball comedy műfaji origójaként számon tartott *It Happened One Night* adaptációja. Cserépy filmje azonban kevés hasonlóságot mutat Frank Capra 1934-es művével; mindkét film főhőse újságíró, és mindkét történetben hangsúlyos szerepet kap az utazás motívuma, továbbá a férfi és nő közti kezdetben ellenséges viszony. A két film közti különbségek sora azonban ennél jóval hosszabb. Az *It Happened One Night* hősnője, Ellie Andrews gazdag, elkényeztetett örökös, míg a magyar változat Jutkája csupán jómódú középosztálybeli családi háttérrel rendelkezik. Egyrészt tehát a magyar változatban nincs olyan hangsúlyos osztálykülönbség nő és férfi között, mint az amerikai filmben a milliomos lány és az újságíró Peter Warne között (aki ráadásul a történet kezdetén veszíti el a munkáját, tehát alapvetően kilátástalanabb a helyzete, mint a szerény, de biztos anyagi keresettel rendelkező Zoltáné). A magyar verzióban a felek közti ellenszenv nem életmódbeli különbségükből ered – a *Lelki klinika* esetében még csak egyértelmű kezdeti antagonizmusról sem beszélhetünk. A férfi és nő közti ellenszenvet a *Lelki klinika* egy bohózáti elemmel teremti meg: Zoltán és Jutka az első pillanattól kezdve vonzódnak a másikhoz, az ambivalens viszonyt pedig az eredményezi, hogy mindketten utálják a másik korábban már említett ál-identitását (Emma nénit és Szegény Gazdag Lányt)

Fontos még megemlíteni a két film közti lényeges különbségként a szociális problémák bemutatását. Az *It Happened One Night* a társadalmi problémákat nem csak hőseinek eltérő társadalmi háttere segítségével artikulálja, de az utazás, melynek során Peter és Ellie eljut Miami-ból New Yorkba, egyfajta korabeli látteleként is értelmezhető a depresszió éveinek Amerikájáról (ennek talán a legmaradandóbb példája a buszon utazó nincstelen asszonynak és kisfiának a története). A *Lelki klinikában* a vidékre történő utazás egyetlen motivációja, hogy a felek jobban megismerjék egymást, de így sem kap a film semmiféle társadalmi vonatkozást.

A *Lelki klinika* azon ritka példák egyike, amelyben az amerikai screwballokból megismert naiv férfi típusa jelenik meg. Az *It Happened One Night* férfi protagonistája talpraesett férfi, aki azonnal észreveszi a nagyszerű tudósítás lehetőségét. A *Lelki klinikában* Zoltán egészen a

film végéig nem veszi észre, hogy az orra előtt van a nagy sztori; az időközben Pesten a családja által égre-földre keresett lány története.

„A szerelem csak a kor uralkodó kódja, az agresszivitás nyelvén szólalhat meg a szeretők számára hitelesen”⁵⁹ – írja Balogh Gyöngyi és Király Jenő. A fizikai erőszak csak a harmincas évek közepétől tematizálódik a magyar screwball comedykben, és leggyakrabban a Muráti-hősnőkhöz kötődik. A *120-as tempó* kezdő képsorában Marianne elgázolja Tibort. A lány ezt követően otthonában ápolja a férfit, meglehetősen szeleburdi mozdulatok kíséretében. Amikor a szerencsétlen férfi fájdalmában felkiált, a lány – tovább rontva szegény sérült állapotán – dühében hatalmasat üt áldozata fejére. Az általa játszott típus érdekes abból a szempontból, hogy nemcsak ő maga, de a férfiak is erőszakosak vele szemben. Amikor a *Végre* hősnőjét, Júliát megcsókolja Péter és a nő erre nevetni kezd, a megalázott férfi válaszul egy vödör vízbe nyomja a nő fejét, hasonlóan ahhoz, ahogyan az *Elnökkisasszony* végén István a Balatonba fojtogatja Zsuzsát. Jellemző, hogy a korszakban előre haladva a nők egyre nehezebben kontrollálható, féktelen erőként jelennek meg, a férfiak pedig – akik ezen a ponton talán már megelégtették az addig elszenvedett fizikai és lelki sérelmeket – egyre durvábban reagálnak rájuk. A *Rozmaringban* férfi és nő első találkozásakor rögtön fizikai agresszióra kerül sor. A *tökéletes családban* a férfi megkérdezi a pimasz nőtől, hogy csodálkozna-e rajta, ha megütné őt. A nő válasza: „Nem csodálkoznék, Bódog. Visszaütnék...” A *Házassággal kezdődik* záró képsorában a férfi fojtogatni kezdi az egyébként teljesen beszámíthatatlan viselkedésű nőt, majd az erőszakos aktus minden átmenet nélkül csökká és öleléssé változik. A tendencia legszélsőbb, kifejezetten riasztó értékét Bánky Viktor 1943-as *Makacs Kata* című filmje képviseli, melyben az önfejű lányt családja férjhez adja és vidékre küldi azzal a céllal, hogy újdonsült férje ott majd „rendes feleséget” nevel belőle. A lány egy alkalommal így panaszkodik az egyik falubeli idős asszonynak a férjéről: „Annak meg soha nincs egy jó szava se hozzám.” „Hát minek az? Csak mosolyog miko’ ránéz, aztán akko’ minden rendbe’ van.” „De a múltkor meg is ütött...” „Hát akko’ meg pláne rendbe’ van. Mer’ mifelénk azt tartják, hogy nem szereti az igazán a feleségit, aki néha meg nem veri.” Az amerikai filmekkel összevetve nálunk jóval gyakoribb az erőszakos nőkarakter, ráadásul az amerikai filmekben rendkívül ritka az, amikor a férfi is agresszívan lép fel a nővel szemben (*20th Century, Nothing Sacred*).

A Schatz felosztása szerinti két történettípus közül a házastársakat szerepeltető séma a magyar filmekből gyakorlatilag teljesen hiányzik. Az általam látott magyar screwball

59 Balogh-Király: Csak egy nap a világ p. 437.

comedyk mindegyike a szerelmesek megismerkedését és révbe érését mutatja be, ebből a szempontból tehát markánsan különbözik az amerikai filmekről, ahol nagyjából hasonló arányban jelenik meg a két történettípus. A magyar screwball comedyk hősei ráadásul gyakran artikulálják a házasság intézményéhez fűződő cinikus viszonyukat, hangsúlyozva, hogy szerelem és házasság nem fér meg egy történetben. A *Fizessen, nagysád!*-ban Latabár karaktere 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 *Miért?* hősnője is hasonló konklúzióra jut: „Várni... addig várni, amíg az ember megismeri egymást. Én azt hiszem, hogy a legtöbb ember azért házasodik össze, mert nem ismerik egymást. És amikor megismerik egymást sokszor el is válnak.”. Hasonló a véleménye 3:1 a szerelem javára focicsapatának menedzserének, aki saját elmondása szerint azért nem veszi feleségül a szeretőjét, mert ugyan imádja a nőt, de ha összeházasodnának, akkor az első napon megfojtaná. A *Szerelemből nőültem* (Székely István, 1937) egyik karaktere pedig így beszél a házasságról: „Hat hónap alatt én már rég el voltam válva.” Titkárnyó: „Maga nős volt? Nem is tetszett mondani.” Barna: „Miért mondtam volna? Báránymióm is volt, azt se mondtam.” Titkárnyó: „De Barna úr, hogy lehet a házasságot a báránymiómhoz hasonlítani?!” Barna: „Hát nem is hasonlítom, mert a báránymiómból hamar kigyógyul az ember.” Bár a szereplők ezekben a filmekben gyakran artikulálják a házassággal szembeni ellenérzéseiket, a filmek rendre rációznak ezekre a hangzatos averziókra azzal, hogy történet ezt követően minden esetben férfi és nő boldog révbe érésével, vagy a házasság jövőbeli ígéretével ér véget.

Véleményem szerint ugyancsak külön tanulmányt érdemelne a korszak filmmitológiájában a házasság-tematika megjelenése;⁶⁰ megvizsgálni, hogy a korszak filmjeit milyen viszony fűzi a házasság, illetve a válás témájához, és említett filmek mennyiben artikulálják (akarva vagy akaratlanul) a korszakban a házasság intézményének erodálódását, valamint a válás liberalizációját és egyre gyakoribbá válását.⁶¹

A hősnő családtagjai közül a magyar screwball comedy (az amerikai filmekhez hasonlóan) az apát szerepelteti a leggyakrabban. Ő az, aki ritka esetben még kísérletet tesz arra, hogy megfélemezze a lányát (az *Elnökkisasszonyban* Zsuzsát fogadott apja, Kollár vezérigazgató

60 *Hazatérések* című tanulmányában Benke Attila a család és a házasság intézményének reprezentációját vizsgálja a korszak másik jelentős műfajában, a melodrámban. Benke Attila: *Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939-45 közötti magyar családi melodrámban*. *Metropolis* (2013) no. 2. pp. 28-49.

61 *ibid.* pp. 32-34.

felügyeli, a *Köszönöm, hogy elgázolt!* Panniját pedig apja egészen Budapestig követi, miután az elszánt lány Budapestre követi férjnek kiszemelt áldozatát), a legtöbb apa azonban a történet kezdetére már régen lemondott arról, hogy felügyeletet gyakoroljon irányíthatatlan csemetéje felett (*Férjet keresek; 3:1 a szerelem javára; Miért?; Makacs Kata; Házassággal kezdődik; A makrancos hölgy; a Fizessen, nagysád!*).

A screwball comedy alapvető mozgalmasságához kapcsolódik az általam vizsgált magyar filmekben felbukkanó utazás és autó motívumának rendszeres szerepeltetése. A *Nászút féláron* hősei Olaszországba utaznak, az *Elnökkisasszonyban* Siófokra, a *Köszönöm, hogy elgázolt!*-ban vidékről a Budapestre, majd a film végén ismét vidékre, a *Sok hűhó Emmiért* és a *Lelki klinika* szerelmesei vidéki kirándulásra, a *Megálmodtalak* hősei vidékről a fővárosba, a *Házassággal kezdődik* és *A makrancos hölgy* friss házasai pedig nászútra utaznak.

Az autó-motívum gyakori eleme a magyar screwball comedyknek, azonban eltérő funkciója van a nővel, illetve a férfivel kapcsolatban. Abban az esetben, ha az autó tulajdonosa nő, akkor a jármű a screwball hősnő életenergiáját, megállíthatatlan tempóját és függetlenségét hangsúlyozza ki. Ezek a hősnők gyakran esztelen, vakmerő sofőrök; Marianne száguldozás közben üti el Tibort a *120-as tempóban*, a *Végre* hősnője vezetés közben nem veszi észre a robbantás miatt kihelyezett útlezáró táblát, ezért szenved később balesetet egy robbantásnál. A *Házassággal kezdődik* friss házasai közti első összetűzést az okozza, hogy a férj – apósa tanácsára – meg akarja tiltani Lilinek, hogy a nászútjukon ő vezesse az autót, amire a nő a következőképpen reagál: „Olyan férfi még nem született a világra, aki megtilthatja nekem, hogy a saját autót vezessem.” Ezzel szemben a férfiak vagy az autó „másik oldalán” kapnak helyet (ők azok, akik a nő excentrikus viselkedésének áldozatai), vagy ha ők az autó tulajdonosai, akkor az jobbra meghiúsodik a kezeik között (*Igen vagy nem?; Megálmodtalak*).

Érdekes továbbá, hogy ezekben a filmekben kedvelt dramaturgiai fogás a hős és hősnő autóbaleset általi összeismertetése: a *Köszönöm, hogy elgázolt!*-ban Panni úgy ismerkedik meg jövőbelijével, hogy annak ellopott autójával gázolja el őt egy másik férfi. A *120-as tempóban* a nő gázolja el a férfit a film elején, a *Sok hűhó Emmiért*-ben a lány autószerelés ürügyén csalja el a férfit az otthonából, a *Végre* hősnője egy autóbaleset folytán kerül a két mérnök erdei kunyhójába, és *A makrancos hölgy*-ben is kocsijukban ülve kerülnek először érintkezésbe a későbbi szerelmesek.

Összefoglalás

A harmincas évek második felétől a negyvenes évek közepéig tartó nagyjából egy évtizednyi periódusban a magyar vígjátéki hagyományban folyamatosan jelen volt egy, az amerikai screwball comedykkel alapvető rokonságot mutató filmscsoport. Az említett filmek és a műfaj amerikai darabjai között mutatkozó számos rokon vonás véleményem szerint legitimálja a hazai filmek magyar screwball comedyként való megjelölését. A két filmscsoport közti tematikai rokonságot erősíti az amerikai és a magyar filmekben egyaránt megtalálható független, talpraesett, esetenként szélsőséges viselkedésű nőtípus: a screwball-hősnő – melynek a magyar filmekben megjelenő három alapvető típusa a szeleburdi kislány, az emancipált nő és a makrancos hölgy. Az amerikai és a magyar screwball comedykben a férfi és a nő közti viszony egyaránt ambivalens; utálat és imádat érzésében szimultán mutatkozik meg. Ebből következően a szerelmespár tagjai között gyakoriak a – sok esetben kölcsönös – fizikai, illetve verbális inzultusok.

Mindezek mellett a screwball comedy hazai műfajvariánsa több ponton eltér az amerikaitól, ezzel a műfaj egy sajátos, hazai változatát mutatja fel. Markáns különbségként említhetjük a két filmscsoport által szerepeltetett férfi karaktereket; az amerikai screwballokban gyakori naiv típus helyett a magyar filmekben öntudatos és talpraesett férfiak a nők ellenfelei. Véleményem szerint ez, valamint a magyar screwball-hősnők gyakran szélsőségebb viselkedése eredményezi a magyar filmekben sok esetben erőszakosabb és gyakorta kölcsönös csatározásokat a nemek között. Míg az amerikai filmek gyakran tematizálják a felek közti antagonizmus kiváltó okaként a hős és hősnő közti társadalmi különbséget, addig a magyar filmekre ez egyáltalán nem jellemző. A vonatkozó magyar filmekben a periférián sem jelenik meg a társadalmi problémák artikulálása, tehát a korszakban az amerikai filmekben divatos populista vígjátékhoz hasonló műfaj például – ellentétben a magyar filmmel kompatibilis screwball comedyvel – egyáltalán nem jelenik meg.

A magyar filmekben az amerikai screwballok két alapvető történettípusa (a házasság előtt álló és a már házas felek) közül utóbbi gyakorlatilag teljesen hiányzik. A magyar screwball comedyk – ellenben az amerikaiakkal – gyakran artikulálják a hősöknek a házassággal kapcsolatos averzióit, amit a film cselekménye aztán felülír azzal, hogy ezek filmek is rendre férfi és nő egymásra találásával és házasságával, vagy legalábbis annak jövőbeli ígéretével érnek véget. Végezetül a magyar screwball comedykben hangsúlyosan jelenik meg két olyan motívum, amely a műfaj mozgalmasságát, valamint hőseinek energikusságát hangsúlyozza: az utazás, illetve az autó motívuma – melyek az amerikai filmekben nem bírnak kiemelt jelentőséggel.

A magyar screwball comedy nagyobb számban képviselteti magát 1939 után, és csekély változás is megfigyelhető a '39 előtt, illetve után készült filmekben. Az 1939 utáni időszak politikai jobbra tolódása és a korszak konzervatívabb társadalomképe következtében ezekben a filmekben hangsúlyosabban jelenik meg a hagyományos nemi szerepek, vagyis férfidominancia hangsúlyozása és a nő betagozódásának artikulálása. Míg a '39 előtti magyar screwballokban gyakran férfi és nő egyenlő felekként válnak egy párrá, a '39 utáni filmek erőteljesebben kihangsúlyozzák a nő alárendelt helyzetét.

Véleményem szerint a két filmsoport összehasonlítása tanulságos, mivel megvilágít olyan jellegzetességeket (legyenek azok azonosságok, eltérések vagy akár hiányok), amelyek okait a korszak gyártástörténeti, történelmi, vagy társadalomtörténeti sajátosságai határozzák meg. Társadalomtörténeti szempontból továbbgondolásra érdemes sajátosságok a centrális szerepet betöltő gyenge férfifőhősök szerepeltetésétől való konzekvens elzárkózás, a nagy számban bemutatott hisztérikus nőkarakterek szerepeltetése, a férfi és nő közt megjelenő gyakori fizikai erőszak, valamint az ezekben a filmekben a házassággal kapcsolatos kritikai attitűd.

A magyar screwball comedyk mellett, hogy szervesen illeszkednek a korszak magyar vígjátéki hagyományába, kísérletet tesznek egy – a magyar filmes tradíciótól némiképp idegen – mozgalmasabb filmtípus kialakítására. Az 1944-ben bemutatott *Ez történt Budapesten* finom arányérzékkel keveri a screwball comedy műfaji jegyeit a háborús évek vészterhes légkörének „egy nap a világ” érzésével; Hamza D. Ákos filmje a magyar screwball comedy egyik legkiforrottabb darabja, mely nemcsak a műfaj, de egy egész korszak méltó hattyúdala.

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS	1
2. AZ AMERIKAI SCREWBALL COMEDY	3
3. A MAGYAR SCREWBALL COMEDY	10
4. ÖSSZEFOGLALÁS	24
5. TARTALOMJEGYZÉK	26

6. SZAKIRODALOM	27
7. FILMOGRÁFIA	29

Szakirodalom:

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

Beach, Christopher: *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Benke Attila: Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939-45 közötti magyar családi melodráákban. *Metropolis* (2013) no. 2.

- Berend T. Iván: *Válságos évtizedek*. Budapest: Gondolat, 1982.
- Cavell, Stanley: *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Ferguson, Otis: "While We Were Laughing" (1940). In: Wilson, Robert (ed.): *The Film Criticism of Otis Ferguson*. Philadelphia: Temple University Press, 1971.
- Gehring, Wes D.: *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood, 1988.
- Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- Leach, Jim: „The Screwball Comedy” In: Grant, Barry Keith (ed.): *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen: Scarecrow Press, 1977.
- McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Wallpaper Press, 2007.
- Mortimer, Claire: *Romantic Comedy*. New York: Routledge, 2010.
- Nemeskürty Isván: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930–1948*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1965.
- Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: *A magyar hangosfilm a kezdetektől 1939-ig*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1975.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981.
- Sennett, Ted: *Lunatics and Lovers: A Tribute to the Giddy and Glittering Era of the Screen's »Screwball« and Romantic Comedies*. New Rochelle: Arlington House Productions, 1973.
- Sobchack, Thomas - Sobchack, Vivan C.: "Genre Films," in *An Introduction to Film* Boston: Little, Brown, 1980.
- Szalay: *A geg nyomában*. Budapest: Magvető, 1972.
- Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft., 2007.

Záhonyi-Ábel Márk: Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében.
Médiakutató (2012 nyár)

Amerikai filmek:

Howard Hawks: *20th Century* (1934)

George Cukor: *Adam's Rib* (1949)

Leo McCarey: *The Awful Truth* (1937)

Garson Kanin: *Bachelor Mother* (1939)

Howard Hawks: *Ball of Fire* (1941)

Leo McCarey: *The Bells of St. Mary's* (1945)

Howard Hawks: *Bringing Up Baby* (1938)

Edward Griffith: *Café Society* (1939)
Sam Wood: *The Devil and Miss Jones* (1941)
Mitchell Leisen: *Easy Living* (1937)
Gregory La Cava: *Fifth Avenue Girl* (1939)
Leo McCarey: *Going My Way* (1944)
Howard Hawks: *His Girl Friday* (1940)
George Cukor: *Holiday* (1938)
Frank Capra: *It Happened One Night* (1934)
Frank Capra: *It's a Wonderful Life* (1946)
Preston Sturges: *The Lady Eve* (1941)
Jack Conway: *Libeled Lady* (1936)
Ted Garnett: *Love is News* (1937)
W. S. Van Dyke: *Love on the Run* (1936)
Leigh Jason: *The Mad Miss Manton* (1938)
Frank Capra: *Meet John Doe* (1941)
William Seiter: *The Moon's Our Home* (1936)
Frank Capra: *Mr. Deeds Goes to Town* (1936)
Frank Capra: *Mr. Smith Goes to Washington* (1939)
Garson Kanin: *My Favourite Wife* (1940)
Gregory La Cava: *My Man Godfrey* (1936)
William Wellman: *Nothing sacred* (1937)
William Keighly: *No Time for Comedy* (1940)
Preston Sturges: *The Palm Beach Story* (1942)
Frank Capra: *Platinum Blonde* (1931)
George Cukor: *The Philadelphia Story* (1940)
Jack Conway: *Redheaded Woman* (1932)
Lowell Sherman: *She Done Him Wrong* (1933)
Richard Boleslawski: *Theodora Goes Wild* (1936)
Hal George Stevens: *Vivacious Lady* (1938)
Roach: *There Goes My Heart* (1938)
George Stevens: *Woman of the Year* (1942)
Frank Capra: *You Can't Take it With You* (1938)

Magyar filmek:

Kardos László: *120-as tempó* (1937)
Vaszary János: *3:1 a szerelem javára* (1937)
Kardos László: *Barátságos arcot kérek* (1935)
Székely István: *Café Moszkva* (1935)
Csepreghy Jenő: *Családi pótlék* (1937)
Gaál Béla: *A csúnya lány* (1935)
Gertler Viktor: *A férfi mind örült* (1937)
Gertler Viktor: *Az ellopott szerda* (1933)
Radványi Géza: *Egy asszony visszanéz* (1941)
Kalmár László: *Egy szív megáll* (1942)
Marton Endre: *Elnökkisasszony* (1935)
Vajda László: *Ember a híd alatt* (1936)
Bárdos Artúr: *Én voltam* (1936)
Gaál Béla: *Évforduló* (1936)
Hamza D. Ákos: *Ez történt Budapesten* (1944)
Martonffy Emil: *Édes ellenfél* (1941)
Martonffy Emil: *Férjet keresek* (1939)
Ráthonyi Ákos: *Fizessen, nagysád!* (1937)
Kalmár László: *Halálos tavasz* (1939)
Zilahy Lajos: *Hazajáró lélek* (1940)
Podmaniczky Félix: *Három csengő* (1941)
Bánky Viktor: *Házassággal kezdődik* (1943)
Farkas Zoltán: *A hegyek lánya* (1942)
Székely István: *Ida regénye* (1934)
Bánky Viktor: *Igen vagy nem?* (1940)
Martonffy Emil: *Köszönöm, hogy elgázolt* (1935)
Kalmár László: *Lángok* (1940)
Hamza D. Ákos: *A lóp virága* (1942)
Cserépy László: *Lelki klinika* (1941)
Rodriguez Endre: *Lesz, ami lesz* (1941)
Székely István: *Lovagias ügy* (1937)
Gaál Béla: *Mai lányok* (1937)
Rodriguez Endre: *Machita* (1943)

Bánky Viktor: *Makacs Kata* (1943)
Martonffy Emil: *A makrancos hölgy* (1943)
Martonffy Emi: *Márciusi mese* (1934)
Vaszary János: *Megálmodtalak* (1943)
Daróczy József: *Miért?* (1941)
Balogh Béla: *Ne kérdezd, ki voltam* (1941)
Székely István: *Pardon, tévedtem* (1933)
Martonffy Emuil: *Rozmaring* (1938)
Szlatinay Sándor: *Sok hűhó Emmiért* (1940)
Ráthonyi Ákos: *A szerelem nem szégyen* (1940)
Székely István: *Szerelemből nőültem* (1937)
Tóth Endre: *Toprini nász* (1939)
Sipos László: *A tökéletes család* (1942)
Baky József: *A varieté csillagai* (1938)
Farkas Zoltán: *Végre* (1941)
Radványi Géza: *Zárt tárgyalás* (1940)