

LIPS ADRIÁN

NŐI SORSOKBA FORDULT TÖRTÉNELEM

Szociológia és Kommunikációtudomány Doktori Iskola

Témavezető: Sepsi Enikő PhD, intézetvezető, egyetemi tanár

(Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar)

© Lips Adrián

Budapesti Corvinus Egyetem  
Szociológia és Kommunikációtudomány Doktori Iskola

Női sorsokba fordult történelem

Közép-kelet-európai, női identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók Szeleczky Zita  
és Karády Katalin filmjeiben, színházi sajtómegjelenéseiben 1936-tól 1944-ig és  
magánlevelezéseiben 1945-től 1951-ig

Doktori értekezés

Lips Adrián

Budapest, 2021

*Nagyszüleimnek, szüleimnek*

## TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK .....	5
MOTTÓK .....	8
Köszönetnyilvánítás .....	9
1. BEVEZETÉS .....	11
1.1. HIPOTÉZISEK .....	11
2. KOMMUNIKÁCIÓTUDOMÁNYI ALAPVETÉSEK .....	16
2.1. A TÁRSADALMI KOMMUNIKÁCIÓ ÉS AZ IDENTITÁS .....	24
2.2. NŐI SORSOKBA FORDULT TÖRTÉNELEM .....	34
2.2.1. A HOLLYWOODI MINTA ALAPJÁN LÉTREHOZOTT SZTÁRRENDSZER MAGYARORSZÁGON .....	34
2.2.2. A DOPPELGÄNGER-EFFEKTUS IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ SZEREPE .....	37
2.2.3. A HOLLYWOODI MINTA SZERKEZETÉRŐL GARBO, DIETRICH, SZELECZKY ÉS KARÁDY NYOMÁN .....	38
3. KUTATÁSMÓDSZERTAN: A KRITIKAI DISKURZUSELEMZÉS .....	46
3.1.1. A DISKURZUSOK KIALAKULÁSA, CÉLJA, MÓDOSULÁSA, ELTOLÓDÁSA .....	51
3.1.2. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK .....	57
4. NŐI IDENTITÁSKONSTRUKCIÓ A SZELECZKY- ÉS KARÁDY-FILMEKBEN 1936-TÓL 1948-IG .....	60
4.1. A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI ÉS KRITIKÁJUK .....	66
4.1.1. MÉLTÓSÁGOS KISASSZONY .....	67
4.1.2. PILLANATNYI PÉNZZAVAR .....	70
4.1.3. FEKETE GYÉMÁNTOK .....	74
4.1.4. AZUREXPRESS .....	78
4.1.5. SZEGÉNY GAZDAGOK .....	80
4.1.6. A VARIETÉ CSILLAGAI .....	85
4.1.7. ÁLL A BÁL .....	88
4.1.8. KAROSSZÉK .....	90
4.1.9. BERCSÉNYI HUSZÁROK .....	92
4.1.10. AZ UTOLSÓ WERECZKEY .....	97
4.1.11. GÜL BABA .....	98
4.1.12. SOK HÚHÓ EMMIÉRT .....	102
4.1.13. RÓZSAFABOT .....	104
4.1.14. ELADÓ BIRTOK .....	109
4.1.15. ÉDES ELLENFÉL .....	111
4.1.16. LEÁNYVÁSÁR .....	114
4.1.17. EGY ÉJSZAKA ERDÉLYBEN .....	118
4.1.18. TENTAZIONE/KÍSÉRTÉS .....	123
4.1.19. GYÁVASÁG .....	125
4.1.20. SZIÁMI MACSKA .....	127
4.1.21. ZENÉLŐ MALOM .....	130
4.1.22. NÁSZINDULÓ .....	137
4.1.23. AZ ELSŐ .....	140
4.2. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK MEGJELENÉSE A SZELECZKY-FILMEKBEN .....	144
4.3. A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI ÉS KRITIKÁJUK .....	149
4.3.1. HALÁLOS TAVASZ .....	149
4.3.2. ERZSÉBET KIRÁLYNÉ .....	152
4.3.3. HAZAJÁRÓ LÉLEK .....	154
4.3.4. EGY TÁL LENCSE .....	157
4.3.5. NE KÉRDEZD, KI VOLTAM .....	161
4.3.6. A SZŰZ ÉS A GÖDÖLYE .....	164
4.3.7. KÍSÉRTÉS .....	166

4.3.8. TÁBORI LEVELEZŐLAP – JÓ ÉJT, DRÁGA KIS HADNAGYOM .....	168
4.3.9. VALAHOL OROSZORSZÁGBAN .....	170
4.3.10. SZÍRIUSZ.....	171
4.3.11. HALÁLOS CSÓK .....	174
4.3.12. ALKALOM.....	179
4.3.13. EGY SZÍV MEGÁLL.....	184
4.3.14. CSALÓDÁS .....	186
4.3.15. ÓPIUMKERINGŐ .....	189
4.3.16. KÜLVÁROSI ŐRSZOBA .....	192
4.3.17. MAKRANCOS HÖLGY .....	198
4.3.18. BOLDOG IDŐK .....	200
4.3.19. VALAMIT VISZ A VÍZ .....	203
4.3.20. MACHITA.....	206
4.3.21. SZOVÁTHY ÉVA .....	211
4.3.22. BETLEHEMI KIRÁLYOK .....	213
4.3.23. FORRÓ MEZŐK .....	215
4.3.24. HANGOD ELKÍSÉR .....	217
4.4. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK MEGJELÉSE A KARÁDY-FILMEKBEN.....	220
4.5. A SZELECZKY- ÉS A KARÁDY-FILMEK ÖSSZEVETÉSE .....	225
4.5.1. A SZELECZKY- ÉS KARÁDY-FILMEK FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJEINEK ÖSSZEVETÉSE.....	228
5. NŐI IDENTITÁSKONSTRUKCIÓ ÉS -DEKONSTRUKCIÓ A MAGYAR SZÍNHÁZI SAJTÓBAN 1936-TÓL 1944-IG.....	234
5.1. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK MEGJELÉSE 1936-TÓL 1944-IG.....	242
6. NŐI IDENTITÁSKONSTRUKCIÓ ÉS -DEKONSTRUKCIÓ A MAGÁNLEVELEZÉSEKBEN 1945-TÓL 1951-IG .....	255
6.1. SZELECZKY ÉS KARÁDY MINT A HORTHY-KORSZAK SORSTÖRÖTT NŐALAKJAI .....	255
6.2. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUS MEGJELÉSE 1945-TÓL 1951-IG .....	263
6.2.1. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSE .....	264
6.2.1.1. SZELECZKY LEVELE S. C. MONOGRAMÚ ISMERETLENHEZ.....	264
6.2.1.2. SZELECZKY LEVELE MARIÁ EVA DUARTE DE PERÓNHOZ.....	265
6.2.1.3. ENRICO FAZZINI LEVELE SZELECZKYHEZ.....	266
6.2.1.4. ESZENYI OLGA LEVELE SZELECZKYHEZ.....	267
6.2.1.5. MURÁTI LILI, VASZARY JÁNOS ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE.....	267
6.2.1.6. PÁGER ANTAL ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE .....	269
6.2.1.7. SZILASSY LÁSZLÓ ÉS FELESÉGE, SZILASSY ERZSÉBET ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE .....	269
6.2.1.8. VASZARY PIRI ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE .....	271
6.2.1.9. MIKÓ ISTVÁN ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE.....	272
6.2.1.10. GÁBOR LEVELE SZELECZKYHEZ .....	273
6.2.2. KARÁDY KATALIN MAGÁNLEVELEZÉSE.....	274
6.2.2.1. FÉNYES SZABOLCS ÉS KARÁDY LEVELEZÉSE .....	274
6.2.2.2. A DURIUM HANGLEMEZKERESKEDELMI KFT. LEVELE KARÁDYHOZ.....	276
6.2.2.3. CHIARINI GUELFO LEVELE KARÁDYHOZ.....	276
6.2.2.4. KARÁDY LEVELE NAGYMAMÁJÁHOZ, HEGYI MÁRIÁHOZ.....	276
7. KÖVETKEZTETÉSEK .....	278
7.1. ÚJ TUDOMÁNYOS EREDMÉNYEK.....	282
8. FÜGGELÉK.....	286
8.1. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁS ÉRZÉKENYÍTŐ SZEMPONTJAI .....	286
8.2. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁST MEGELŐZŐ MIKROKUTATÁSOK EREDMÉNYEI.....	287
9. IGAZOLÁSOK .....	291
9.1. NYILATKOZAT SAJÁT SZELLEMI TERMÉKRŐL .....	291
9.2. TÉMAVEZETŐI HOZZÁJÁRULÁS ÉRTEKEZÉSTERVEZET BENYÚJTÁSÁHOZ .....	292
9.3. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSÉNEK FELHASZNÁLÁSI ENGEDÉLYE 1. ....	293

9.4. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSÉNEK FELHASZNÁLÁSI ENGEDÉLYE 2. ....	294
9.5. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSÉNEK FELHASZNÁLÁSI ENGEDÉLYE 3. ....	295
10. BIBLIOGRÁFIA .....	296
10.1. A SZERZŐ PUBLIKÁCIÓI .....	306
10.2. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁSBAN ELEMZETT FILMALKOTÁSOK .....	309
10.2.1. A SZELECZKY-FILMEKBEN ELHANGZÓ FŐSZEREPLŐI DALBETÉTEK JEGYZÉKE .....	312
10.2.2. A KARÁDY-FILMEKBEN ELHANGZÓ FŐSZEREPLŐI DALBETÉTEK JEGYZÉKE .....	314
10.3. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁSBAN ELEMZETT SZÍNHÁZI SAJTÓTERMÉKEK .....	317
10.3.1. SZÍNHÁZI ÉLET .....	317
10.3.2. DÉLIBÁB .....	318
10.3.3. FILM SZÍNHÁZ IRODALOM .....	321
10.3.4. A SZÍNHÁZI SAJTÓELEMZÉS KÓDTÁBLÁI .....	323
10.3.4.1. KÓDOLÓ 1.: LIPS ADRIÁN.....	323
10.3.4.2. KÓDOLÓ 2.: NAGY JÚLIA.....	339
10.4. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁSBAN FELHASZNÁLT MAGÁNLEVELEZÉSEK .....	355
10.4.1. ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET .....	355
10.4.2. KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM .....	355
10.5. ADATBÁZISOK .....	356
10.6. SZOFTVEREK .....	356
11. ÁBRAJEGYZÉK.....	357
12. TÁBLÁZATJEGYZÉK .....	358

## MOTTÓK

„Azt hiszem, ha az ember elért egy bizonyos életkort, akkor egyre inkább magáévá teszi John Keats angol költő szavait: A szépség az igazság, és ha ezt megtaláljuk a földön, akkor nem is kell mást keresnünk.”

*(Karády Katalin Vajda Albert Slágerpatika című műsorában, 1982)*

„Sajnos, aki korát megelőzi, annak csak gúnyban és gáncsban van része.”

*(Szelezky Zita a Nászinduló című filmben, 1943-1944<sup>1</sup>)*

---

<sup>1</sup> A *Nászinduló* című filmet 1943-ban forgatták és 1944-ben mutatták be.



## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A doktori értekezésem több éves szakmai munka eredménye, amelyet egy – ma már számomra nagyvonalaiban átlátható, lépésről-lépésre haladó – fejlődéstörténet jellemez. Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak az embereknek, akik empátiájukkal, értő figyelmükkel segítettek fejlődésemet és jelen disszertációkutatás elkészülését.

Elsősorban szívből köszönöm a családom minden egyes tagjának, különösen nagyszüleimnek és szüleimnek. Az általuk biztosított elfogadó, támogató és szerető közeg nélkül biztosan nem tudtam volna végig csinálni.

Hálával tartozom azoknak az intézményeknek és összes tanáromnak, oktatómnak és hallgatótársamnak, akik pályám valamely szakaszában a szakmai fejlődésemet segítették, így a Felsővárosi Általános Iskolának (Gyöngyös), a Vak Bottyán János Katolikus Műszaki és Közgazdasági Középiskola és Kollégiumnak (Gyöngyös), a Computer Schoolnak (Budapest), a Számalk-Szalézi Szakgimnáziumnak (Budapest), a Károli Gáspár Református Egyetem Társadalom- és Kommunikációtudományi Intézetének (Budapest), a Magyar Művészet- és Szocioterápiás Közösségépítő Egyesületnek (Budapest), a Budapesti Corvinus Egyetem Kommunikáció és Szociológia Intézetének (Budapest), a Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia és Kommunikációtudomány (korábban Társadalmi Kommunikáció) Doktori Iskolának (Budapest).

Mély hálával tartozom témavezetőmnek, Prof. Dr. Sepsi Enikőnek, aki mérhetetlen emberséggel és megértéssel vezette a kutatási témáimat OTDK-dolgozat, BA és MA szakdolgozatok és doktori értekezés formájában, valamint emellett számomra megfelelő intézményi munkakereteket is biztosított.

Elmondhatatlan és leírhatatlan köszönetemet tolmácsolom Nagy-György Attilának, aki a Magyar Művészet- és Szocioterápiás Közösségépítő Egyesület hároméves komplex művészeti terapeuta felnőttképzésén belül a csoportvezetőm volt.

Köszönetemet fejezem ki Nagy Júlia doktori hallgatótársamnak, aki barátsággal, együttérzéssel viszonyult hozzám a 2015-ben megkezdett doktori képzés első napjától kezdődően. Júlia segítségemre volt a disszertációkutatás sajtóelemzésének társ kódolásában, áldozatos munkáját és támogatását szívből köszönöm!

Köszönetemet fejezem ki a Szeleczy Zita Kutatócsoport tagjainak, Mátravölgyi Dorottyának és Sztruhár Bettinának, akikkel a több, mint 2000 oldalas Szeleczy-magánlevelezés feldolgozását közösen – egymást folyamatosan inspiráló és támogató

közegben – végeztük el. Szívből köszönöm Bendik Mártának, aki pótolhatatlan segítséget nyújtott az olasz és spanyol nyelvű elemzési minták lefordításában.

Ezúton nyújtok szívből köszönetet a Doktoranduszok Országos Szövetsége Kommunikáció- és Médiatudományi Osztály összes tisztségviselőjének a doktori képzés időszaka alatt elvégzett közös munkáért.

Nagyon szépen köszönöm a Károli Gáspár Református Egyetemnek, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek, valamint az Arcanum Digitális Tudománytárnak, hogy az elemzési mintául szolgáló adatokat a rendelkezésemre bocsátották. Külön köszönet illeti Jávor Zoltánt, Szeleczy Zita keresztfiát, aki a KRE BTK Bod Péter Könyvtárának adományozta feldolgozásra a színésznő magánlevelezésének egy részét. Péter Zsoltot, aki fáradhatatlanul kutatta és kutatja Karády Katalint és Szeleczy Zitát, emellett megbízható kollégámnak és jó barátomnak tekinthetem őt. Az ő érdeme, hogy a 2016-ban publikált kötetben (Gajdó–Magyar–Péter, 2016) megjelenhetett *A lélek disszidál* című, Karády Katalinról készült portréfestményem. Csiszár Mirellát, Gajdó Tamást és Huszár Ágnest, akik emberi, szeretetteljes hozzáállásukkal segítették az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben végzett kutatómunkát. Kelecsényi Lászlót, aki 2015-ben egy mélyinterjú keretében mesélt nekem Karádyról.

Legvégül szívből jövő köszönetemet fejezem ki diákjaimnak, akik mérhetetlen emberséggel és empatikus szemlélettel követik végig az órákat, általuk lehetőségem nyílt az élethosszig tartó, folyamatos fejlődésre.

## 1. BEVEZETÉS

„A történész, ha nem másként, legalábbis a képzelet és a rokonszenv által kelti új életre azokat az értékeléseket, amelyek továbbra is mély emberségünkhöz tartoznak. Ez emlékezteti a történettudományt arra, hogy adósa a múlt embereinek. Bizonyos körülmények között, különösen amikor a történész a borzalmak és az áldozatok történetének határesetével szembesül, ez az adósság átváltozik a nem felejtés kötelességévé.” (Ricœur, 1999: 406–408.)

A korábbi kutatásokban a színésznők női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatainak egy-egy kiemelt szegmensét vizsgálták. Szeleczy Zita esetében Jávör Zoltán és Péter Zsolt (2012 és 2020) és Pusztaszeri László (2011), Karády Katalin esetében pedig Bakó Endre (2019), Balogh Gyöngyi, Gyürey Vera és Honffy Pál (2004), Balogh Gyöngyi és Király Jenő (2000), Bíró Gyula (1980), David S. Frey (2014), Gajdó Tamás és Magyar Nóra (2003), Gajdó Tamás, Magyar Nóra és Péter Zsolt (2016), Hámori Tibor (2004), Király Jenő (1983, 1989, 1993 és 2010), Kristóf Károly (1987), Kelecsényi László (1983, 2010 és 2020), Kozák Péter (2019), Máthé Áron (2017), Nemeskürty István (1983), Pusztaszeri László (2002 és 2008), Varga Zsuzsanna (2017) és Vörös Károly (1980), általánosabb (és politikai) perspektívában pedig David S. Frey (2017) és Gergely Gábor (2017) végeztek releváns kutatásokat. Lakatos Gabriella (2013 és 2014), Stóhr Lóránt (2013) és Vajdovich Györgyi (2013a, 2013b, 2014 és 2016) a közép-kelet-európai, magyar filmek műfajbéli jellegzetességeit ismertették és elemezték. A közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer működésével és a sztárfigurák – elsősorban a női identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók – tudatos megkonstruálásával eddig nem foglalkozott a szakirodalom.<sup>2</sup>

Esettanulmányaimban arra voltam kíváncsi, hogy milyen diskurzusok és női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatok azonosíthatók Szeleczy Zita és Karády Katalin közép-kelet-európai, magyar filmjeiben, színházi sajtómegjelenéseiben 1936-tól 1944-ig (a *Színházi életben*, a *Délibábnak* és a *Film Színház Irodalomban*) és az 1945-től 1951-ig datált magánlevelezéseikben.

### 1.1. HIPOTÉZISEK

A disszertációkutatás hipotéziseinek elővizsgálatában és pontos meghatározásában előkészítést jelentettek a témában tudományos konferenciákon tartott előadások<sup>3</sup>, publikált

<sup>2</sup> Erre Vajdovich Györgyi is kitért a házi védésre benyújtott doktori értekezéstervezet bírálatában.

<sup>3</sup> *Szimbiózis Kulturális Antropológiai Fesztivál*, Budapest, 2016.05.07., előadás nyelve: magyar, Lips Adrián: Az emblemikus Karády-film: A Halálos tavasz lehetséges olvasatai egykor és ma; *Festival Résonances*, Budapest, 2016.06.01-03., előadás nyelve: angol, Lips Adrián: The Emblematic Karády-Movie: The Diverse Understanding Of 'Deadly Spring' Then And Now; *XX. Tavaszi Szél Konferencia*, Miskolc, 2017.03.31-04.02., előadás nyelve: magyar, Lips Adrián: A Karády-jelenség vizsgálata a Doppelgänger-effektus tükrében; *VI. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia*, Pécs, 2017.05.19-05.21., előadás nyelve: angol, Lips Adrián: The role of the Doppelgänger-effect in the Karády-myth; *Szimbiózis Kulturális Antropológiai Fesztivál*, Budapest, 2017.05.13., előadás nyelve: magyar, Lips Adrián:

tanulmányok, recenziók keretében (Lips, 2016b, 2018a, 2018b és 2018c) végzett mikrokutatásaim, vizsgálataim, illetve mindezek szóbeli és írásbeli szakmai bírálatai. Kutatásom szerint:

1. Az 1930-as, 1940-es években a közép-kelet-európai, így a magyar sztárrendszer is hollywoodi minta alapján jött létre.
2. A közép-kelet-európai, így a magyar filmsztárok identitáskonstrukcióinak és -dekonstrukciónak megalkotói figyelembe vették az adott ország kultúra-specifikus tényezőit és azok reformálhatóságát, mint például a különböző kulturális- és nemzeti identitások, férfi- és nőszerepek, első- és második világháborús kollektív traumák reprezentációs lehetőségeit is.
3. A vizsgált időszakban a *Doppelgänger-effektust* ábrázolási módszerként alkalmazták a közép-kelet-európai,<sup>4</sup> így a magyar filmsztárok hollywoodi minta alapján történő identitáskonstrukcióiban és -dekonstrukcióiban.
4. A konstrukciós és dekonstrukciós folyamatok során – létrehozói szándék és megformálói szándékoltság<sup>5</sup> révén – kevert identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók jöttek létre, amelyek a közép-kelet-európai, magyar színésznők (jelen kutatásban Szelezky Zita és Karády Katalin) filmbéli, megformált karaktereinek és magánéleti karakterének vegyes, összetett olvasataiként foghatók fel.
5. A vizsgálat tárgyául szolgáló identitások és az identitás általában alakítható, formálható, így konstruálható és dekonstruálható. Ennek folyamatát egy olyan diszkurzív procedúrának tekintem, amelynek során az egyes identitások létrehozói szándék és megformálói szándékoltság révén szövevényes hálót alkotva, az egyes sarokpontokat kijelölve, modellrendszerben elemezhetők.

---

Az emblemikus Dietrich-film: A kék angyal lehetséges olvasatai egykor és ma; *Szimbiózis Kulturális Antropológiai Fesztivál*, Budapest, 2018.05.11., előadás nyelve: magyar, Lips Adrián: Az emblemikus Garbo-film: Az Anna Christie lehetséges olvasatai egykor és ma; *XIX. Nemzetközi Színháztudományi Konferencia*, Marosvásárhely, 2018.12.13-14., előadás nyelve: angol, Lips Adrián – Mátravölgyi Dorottya – Sztruhár Bettina: Theatrical ideal and directing: The actuality of the past in Attila Vidnyánszky's Csongor and Tünde; *CEECOM 2019 Nemzetközi Kommunikációtudományi Konferencia*, Szófia, 2019.06.21., előadás nyelve: angol, Lips Adrián: Constructing identity with the usage of the Doppelgänger-effect: The depiction of the Evil Queen in Once Upon a Time; *XX. Nemzetközi Színháztudományi Konferencia*, Marosvásárhely, 2019.12.13-14., előadás nyelve: angol, Lips Adrián – Mátravölgyi Dorottya – Sztruhár Bettina: The Academic Procession of Zita Szelezky's Private Letters from 1945 to 1959.

<sup>4</sup> A disszertációkutatásban releváns közép-európai identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós mintául szolgálnak: Greta Garbo és Marlene Dietrich.

<sup>5</sup> A disszertációkutatásban létrehozói szándékként foglalom össze az identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók létrehozóinak objektívan megfogalmazható elveit, megformálói szándékoltsággént foglalom össze az identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók „eljátszóinak” vagy megformálóinak (tehát maguknak a színésznőknek) objektívan megfogalmazható elveit.

6. A létrehozói szándékok és a megformálói szándékoltságok – mint „a végzet asszonya” és „a nemzet kishúga” diskurzusok – elsősorban a vizsgált filmalkotásokban, illetve a vizsgált színházi sajtóban nyilvánultak meg.
7. 1944–1945 után új identitáskonstrukciókra volt szükség, és ezek előkészítéseként megindult a 1930-as évek végén, 1940-es évek első felében érvényes identitások dekonstrukciós folyamata.
8. A létrehozói szándékok és a megformálói szándékoltságok olyan speciális helyzetet teremtettek, amelynek révén az adott színésznők esetében nem mindig lehetett egyértelműen elválasztani a sztárrendszer révén konstruált identitásukat a személyes identitásuktól.
9. Szeleczky Zita és Karády Katalin a létrehozói szándék és a megformálói szándékoltság révén létrejövő identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós összeadódó folyamatok áldozataivá váltak, sorstöröttek lettek.
10. Szeleczky Zita és Karády Katalin identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók okozta válsága megjelent a színésznőkkel készült korabeli interjúkban és a vizsgált időszak magánlevelezéseiben is.

A disszertációkutatás során kidolgozott vizsgálatokban figyelembe vettem a közép-kelet-európai, azon belül a magyarországi női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatok kultúraspecifikus tényezőit, amelyek álláspontom szerint egyértelműen hozzájárultak a téma elévülhetetlenségéhez, és egyben interdiszciplináris keretek között történő vizsgálati megközelíthetőségéhez.

A disszertációkutatás interdiszciplináris keretét a kommunikációtudomány releváns alapvetéseiként a releváns kommunikációs modellek – a tranzakciós, a kultivációs és a Király-féle „prekultivációs” –, a társadalmi kommunikáció és az identitás kapcsolatának releváns szakirodalmi áttekintése és vizsgálata<sup>6</sup> adja. Jelen disszertációkutatásban Szeleczky Zita és Karády Katalin női identitáskonstrukcióinak és -dekonstrukcióinak komplex kritikai diskurzuselemzését végeztem el. Az első esettanulmányban a színésznők szereplésével elkészült filmeket – Szeleczky esetében 23-at, Karády esetében 24-et – vizsgáltam. A második esettanulmányban a két színésznő 1936-tól 1944-ig datált, közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenéseit elemeztem kvantitatív tartalomelemzéssel. A kódolást egy társkódoló – Nagy Júlia – is elvégezte, így ez biztosította az adatok általános statisztikai összesítése mellett a meghatározott kódtábla és a kódolás objektív, tudományos ellenőrzését

---

<sup>6</sup> Figyelembe véve a disszertációkutatás optikáját és terjedelmi korlátait.

is. A harmadik esettanulmányban Szeleczy és Karády 1945-től 1951-ig datált magánlevelezéseit elemeztem. Mindhárom vizsgálat optikáját az elemzett mintákban kimutatható „végzet asszonya”, „nemzet kishúga” diskurzusok és az azokba tartozó női identitáskonstrukciós folyamatok adták.

Szeleczy Zita levelezésének egy részét a színésznő keresztfia és örököse, Jávor Zoltán a Károli Gáspár Református Egyetem Bod Péter Könyvtárának adományozta, és azt 2017 novemberétől 2020 szeptemberéig az anyag feldolgozásának céljával létrehozott Szeleczy Zita Kutatócsoport<sup>7</sup> Prof. Dr. Sepsi Enikő szakmai vezetésével és doktorjelölti koordinációval dolgozta fel. A levelezés egyetem birtokába került része – amely az 1949-től 1959-ig tartó időszakból származik – eddig érintetlen, feldolgozatlan elemzési mintának tekinthető, így a kutatócsoport engedélyével jelen disszertációkutatásban újdonságnak, novumnak tekinthető anyagokat is feldolgozok. Szeleczy Zita 1945-től 1948-ig, illetve Karády Katalin 1945-től 1951-ig tartó időszakból származó levelezését az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet bocsátotta rendelkezésemre.

Az esettanulmányok vizsgálati időszakainak meghatározásában az alábbi szempontokat vettem figyelembe:

1. *Esettanulmány I.: Női identitáskonstrukció a Szeleczy- és Karády-filmekben 1936-tól 1948-ig.* A vizsgált időszakban forgatták Szeleczy és Karády közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerben készült filmjeit. Szeleczy esetében a *Pusztai szél* (1937), a *Nehéz apának lenni* (1938) és a *Beszállásolás* (1938) című filmek a háború során elvesztek, így nem kerültek a mintába. A *Magyar kívánsághangverseny 1.* (1943) és *Magyar kívánsághangverseny 2.* (1944) előadások felvételeit tartalmazzák, ezért álláspontom szerint nem tekinthetők történetet, cselekményszálakat, diskurzusokat, női identitáskonstrukciós folyamatokat ábrázoló elemzési alapoknak. A *Vivir un instante/Egy pillanatig élni* pedig egy 1950-ben forgatott, 1951-ben bemutatott argentin filmalkotás, ezért nem tartozik a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerben készült produktumok csoportjába. Karády esetében a szereplésével elkészült 24 játékfilm megfelel az előzőekben ismertetett feltételeknek, így az alkotások kivétel nélkül be lettek sorolva az elemzési mintába.

---

<sup>7</sup> Szeleczy Zita Kutatócsoport. Szakmai vezető: Prof. Dr. Sepsi Enikő. Projektvezető doktorjelölt: Lips Adrián. Tagok: Mátravölgyi Dorottya és Sztruhár Bettina. A levelezés disszertációkutatásban való felhasználhatóságát a szakmai vezető és a kutatócsoport tagjai az egyetem részéről aláírásukkal jóváhagyták. A felhasználási engedélyt lásd a *Függelékben*.

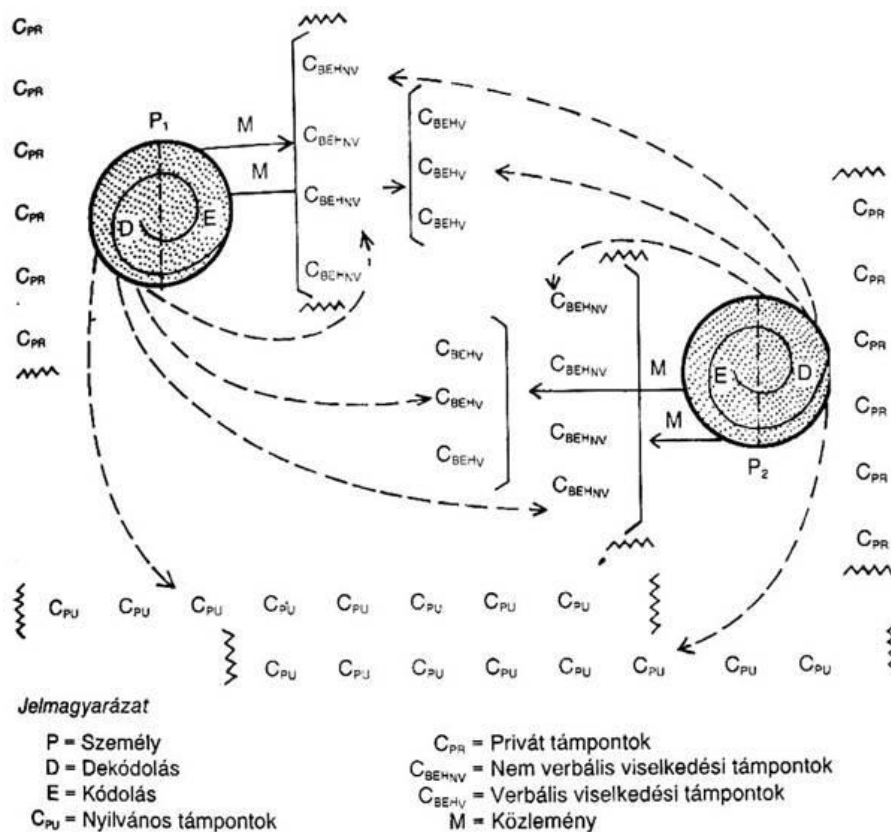
2. *Esettanulmány II.: Női identitáskonstrukció és -dekonstrukció a magyar színházi sajtóban 1936-tól 1944-ig.* Szeleczy és Karády közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenéseit a *Színházi élet*, a *Délibáb* és *Film Színház Irodalom* című sajtótermékekben vizsgáltam. Arra voltam kíváncsi, hogy milyen diskurzusok, női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatok azonosíthatók az általam besorolt 721-es elemszámú mintában.
3. *Esettanulmány III.: Identitáskonstrukció és -dekonstrukció a magánlevelezésekben 1945-től 1951-ig.* Szeleczy és Karády 1945-től 1951-ig tartó magánlevelezésében a diskurzusok, női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatok szempontjából kategorizáltam a relevánsnak ítélt írásokat. Az 1945-től 1951-ig datált dokumentumokat Szeleczy esetében saját kezűleg digitalizáltam és gépeltem (az 1945-től 1948-ig tartó időszakot az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben, az 1949-től 1951-ig tartót pedig a Károli Gáspár Református Egyetemen). A nehezen olvasható részeket Mátravölgyi Dorottyaival és Sztruhár Bettinával is egyeztettem. Az olasz és spanyol nyelvű szövegek fordításában Bendik Márta volt segítségemre. Karády esetében a korszakból származó dokumentumokat az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben, kutatói engedéllyel saját kezűleg digitalizáltam és gépeltem.

A disszertációkutatás keretében elvégzett esettanulmányok kapcsán nem volt célom általános érvényű, kizárólagos következtetéseket levonni. Ezért a citált elméleti háttér, az esettanulmányok és a következtetések segítségével a téma összetett, objektív vizsgálatára törekedtem. A terjedelmi korlátok figyelembevételével a legfontosabb diskurzuslétrehozó és női identitáskonstrukciós folyamatot ábrázoló médiumnak a közép-kelet-európai, magyar filmet (a mozit) tekintettem. Az 1930-as, 1940-es évek mozikultúrája révén ez volt az a médium, amely álláspontom szerint a legszélesebb plénumhoz elérhetett. A közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenések és a magánlevelezések vizsgálatai is szerepelnek a kutatásban. Míg a filmek elsősorban a diskurzusok és a női identitáskonstrukciós folyamatok létrehozásában nyújtottak segítséget, a színházi sajtóban és a magánlevelezésekben felmerülhettek dekonstrukciós elemek is.

## 2. KOMMUNIKÁCIÓTUDOMÁNYI ALAPVETÉSEK

Kutatásomban a kommunikációtudomány releváns alapvetéseinek tekintem a tranzakciós (Barnlund) és a kultivációs iskola (Gerbner) egy-egy modelljét, illetve Király Jenő, a filmek vizsgálatára specializált, továbbfejlesztett tranzakciós és „prekultivációs” modelljét. A modelleket tömörségük okán verbálisan ki kell egészíteni, ezért figyelembe véve a korábbi kutatásokat elkészítettem egy, az 1930-as, 1940-es évek közép-kelet-európai, magyar filmjeinek elemzésére vonatkoztatható modellt.

A tranzakciós felfogás képviselői szerint (Hartley, Shannon-Weaver, Barnlund és Jacobson) a kommunikáció a feladó (az adó) tevékenysége, amely arra irányul, hogy az információ eljuthasson a címzethez (vevő). A legkidolgozottabb modell megalkotása Dean C. Barnlund (Barnlund, [1970] 2003) nevéhez köthető, aki az emberi kommunikációt komplex folyamatként értelmezte:



1. ábra: Barnlund tranzakciós modellje (Barnlund, [1970] 2003)

Az ábrán P<sub>1</sub> és P<sub>2</sub> személy kommunikációs folyamatait figyelhetjük meg, amelynek során P<sub>1</sub> és P<sub>2</sub> is eljuttat a másikhoz közleményeket (M). Emellett mindkettőjükre vonatkozhatnak nyilvános (C<sub>PU</sub>) és privát (C<sub>PR</sub>) támpontok, illetve nem verbális viselkedési támpontok (C<sub>BEHNV</sub>) és verbális viselkedési támpontok (C<sub>BEHV</sub>), amelyek felfogása és megélése a



kódolás (E) és dekódolás (D) folyamatában, a céljaik és hátterei függvényben egyéneként eltérő lehet.

Niklas Luhmann kritikája szerint a kommunikáció az információ–közlés–megértés szelektív egymásra vonatkoztatásakor létrejövő egység, ennek megfelelően

„[...] tiltakozott az »átvitel« [a feladó és a címzett közötti átvitel] metafora ellen, mivel az túlzottan a dologiságot szuggérálja. Mintha a közlő valamit átadna és a fogadó azt megkapná. Holott a kommunikáció során erről nincs szó, mégpedig azért nincs, mert a közlő nem veszít el semmit, amikor kommunikál. Luhmann ehelyett azt javasolta, hogy fogjuk fel a kommunikációt<sup>8</sup> mint az értelem közös aktualizálását, amely legalább egy résztvevőt informál. Vagy másképp fogalmazva: mint az információ–közlés–megértés szelektív egymásra vonatkoztatásakor létrejövő emergens egységet. Kommunikáció csak e három mozzanat kapcsolódásakor jön létre, és e három mozzanat egymásnak kölcsönös előfeltétele. [...] (Luhmann, 1984: 191–201. és 1987: 4–16. és Balogh–Karácsony, 2000: 310.)

George Gerbner (Gerbner, [1969] 2003 és 2019) magyar származású, amerikai médiakutató kultivációs elméletének és modelljének kidolgozása során a tömegkommunikáció társadalmi hatásait vizsgálta. Úgy vélte, hogy a média szelektív: tehát bizonyos elemeket közvetít és előnyben részesít – tehát kultivál –, míg másokat elhallgat vagy háttérbe szorít. Felvetését 1969-es esettanulmányában igazolta, amelyben a feketék gyakorisági és kontextusbéli megjelenését vizsgálta az amerikai televíziózásban:

„[...] Gerbnernek az a meggyőződése, hogy a televízió ereje az élet valóságára épülő sorozatok jelképes tartalmában van, amelyeket óráról órára, hétről hétre vetítenek. A televízió valójában nem más, mint a társadalom intézményesített mesemondója, és az elmondott történetek adnak »teljes képet arról, hogy mi létezik, mi a fontos, mi mivel kapcsolatos és mi a helyes« az adott társadalom számára.” (Gerbner, 2003: 359.)

Az amerikai tévé nézőket erős (napi négy óránál többet) és gyenge (napi négy óránál kevesebbet) nézői csoportokba sorolta. A két csoport világnézetét összevetve azt tapasztalta, hogy a hosszabb ideig tévénézők világképe jobban hasonlít a televízió keresztlátóközvetítéséhez: alábecsülték a feketék társadalmi megjelenését, de túlbecsülték a fekete bűnözők arányát. Vizsgálata és megállapításai ma már nem helytállóak, mivel akkoriban az ABC, a CBS és az NBC voltak az uralkodó amerikai tévécsatornák. Nehezen kivitelezhető a mintabéli felosztása a mai piac, tematikus csatornák szerepe és nézői kapcsán: sokkal komplexebb, árnyaltabb kutatásokra van szükség.

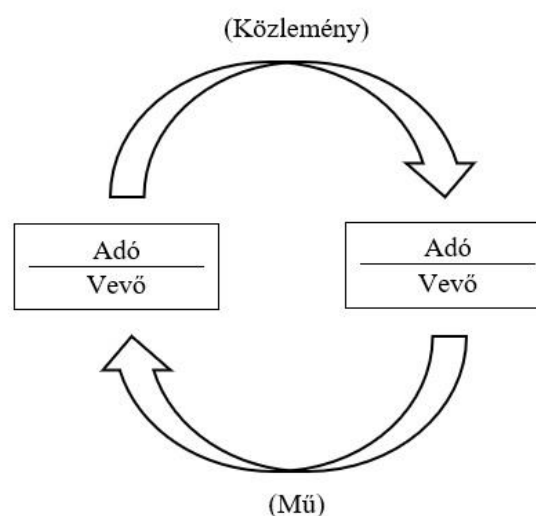
---

<sup>8</sup> Balogh István és Karácsony András a kommunikáció e fogalmával és értelmezésével kapcsolatban kiemelik: „Ez a kommunikációértelmezés persze csak egy a lehetséges definíciók közül. Hogy a szakirodalomban mennyire divergáló meghatározásokkal találkozhatunk, azt jól ábrázolta Merten, amikor a kommunikáció fogalmának 160 különböző definícióját elemezte.” (Balogh–Karácsony, 2000: 310.) Lásd Merten, 1977. A disszertációkutatásban nem volt céлом a kommunikációfogalmak részletes tárgyalása, a kommunikációtudományi alapvetésekként – a terjedelmi korlátokat figyelembe véve – csak és kizárólag a kutatás témájával releváns szakirodalmi meghatározásokat és modelleket ismertettem.

Király Jenő kommunikációt, tömegkommunikációt feldolgozó modelljeinek összessége véleményem szerint egyfajta „prekultivációs modellnek” tekinthető, amely és amelyek segítségével a film kommunikációs, tömegkommunikációs szerepére és ezáltal kultúraformáló funkciójára és tudományos szintű vizsgálatára hívta fel a figyelmet. Az 1930-as évek közepén a hollywoodi filmgyártás az első nagyobb méretű válságát élte (pl. az adósságba került FOX, RKO és Universal Stúdiók: Turner, 1993: 17.), ezzel párhuzamosan a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer ebben az időszakban ért a csúcsára. A hollywoodi minta alapján a sztárokat akképpen konstruálták, hogy kiemeljék jellegzetességeiket és egyéniségüket. (Dyer megállapításait összegzi Turner, 1993: 105.) Vélhetően a megkonstruált identitások (és ugyanígy az egyes narratívák) üzletközpontú, üzletszerű ismétlődése is vezethetett a válságos helyzet kialakulásához. Mindemellett a befutott sztárok sok esetben többre vágyhattak, mint a részükre kidolgozott és eladott identitáskonstrukció. Király Jenő szerint:

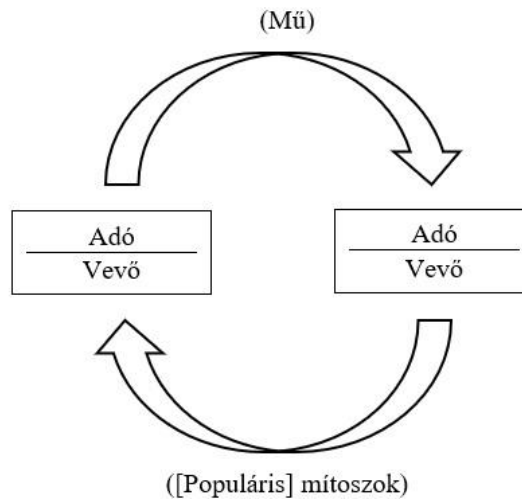
„[...] a közönség annyiban azonosul a [populáris] művel a befogadásban, amennyiben a művész azonosult közönségével az alkotásban, belekalkulálva a műbe a nézők szükségleteit, törekvéseit.” (Király, 1983: 93.)

Emellett úgy véli, hogy a közönség nem csak egyes filmek részalkotója, a (tömeg)filmformák élete, fejlődése is nagy részben a közönség akaratának reflexiója, ekképpen a sztárrendszer a közönség alkotásaként is értelmezhető. Király alapján a (tömeg)kultúrát – és álláspontom szerint így módon a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszert is – ábrázolhatjuk a folklór-kommunikáció kiegészített adó-vevő modelljével:



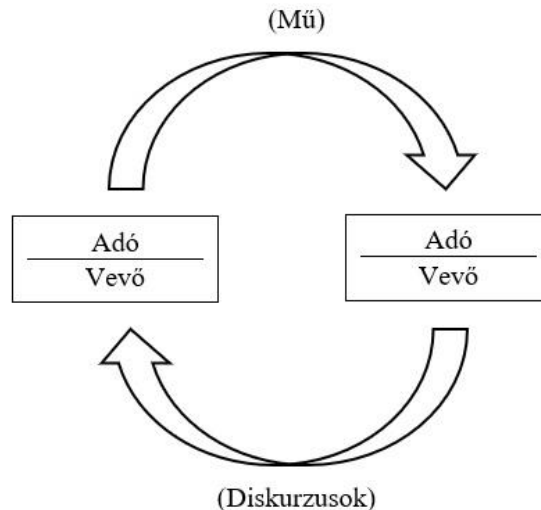
2. ábra: Király Jenő modellje a folklór-kommunikációról (Király, 1983: 97.)

Folklór-kommunikációban mindkét pólus kétarcú, tehát az adó és a vevő is korlátozott mértékben befogadja a másik pólus sajátosságait (a funkciók közelednek egymáshoz). Emellett a (tömeg)kultúra és a sztárrendszer elemzésére specializálva a modellt, a közleményt a művel, a művet pedig a (populáris) mítoszokkal helyettesíthetjük:



3. ábra: Király Jenő módosított modellje I.

Felfogásom szerint a modell segítségünkre lehet a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer mélyebb megismerésében és elemzésében, amelyben – ahogy Király is kiemeli – a befogadók által befolyásolt közlő nem visel a műért kizárólagos felelősséget. Így a művet vagy műveket (és a színészeket, színésznőket) érintő diskurzusokért sem (természetesen nem kizárt az, hogy a létrehozott diskurzusokban valamilyen mértékben jelen van a létrehozói, konstrukciós szándék). A disszertációkutatás szempontjából tehát, amikor a művet a (populáris) mítoszokkal helyettesítjük, akkor tulajdonképpen a létrejött – és időközönként átalakuló – diskurzusokkal is megtehetjük ugyanezt:



4. ábra: Király Jenő módosított modellje II.

Ebben a rendszerfelfogásban mindig jelen van a befogadó igényének előnyben részesítése:

„Bizonyos esetekben a happy end nem szükséges. Ha Ön jól kézben tartja a közönséget, az követi az Ön argumentációját, és a szerencsétlen befejezést is akceptálja. Feltéve, hogy elegendő kielégítő elem fordult elő a film folyamán.” (Alfred Hitchcock rendezőt [Truffaut, 1973: 93.] idézi Király, 1983: 99.)

Jó példa az értekezésben elemzett egy-egy női identitáskonstrukciós diskurzusba tartozó film: Szeleczky Zita esetében a férfi főszereplő öngyilkosságával végződő *Szegény gazdagok* (1938) és a férfi főszereplők sikertelen házassági kísérleteivel konkludáló *Sziámi macska* (1943). Karády Katalin esetében a férfi főszereplő öngyilkosságával kezdődő, majd végződő *Halálos tavasz* (1939) és a női főszereplő öngyilkosságával végződő *Forró mezők* (1948).

Műfaji kérdéseket tekintve a disszertációkutatásban relevánsnak tartottam Király Jenő film és pszichoanalízis kapcsolatát érintő megállapítását is, miszerint a

„[...] »lélekzsák« a lélek élményrétegeinek, emléktárainak képe, melyek analitikus képét adja a populáris (film)kultúra műfajrendszere. A műfajok tartalmi rétegeket tárnak fel, a béna őspániktól a tevékeny élet és ennek különféle koncepciói felé vezető egzisztenciamód-sor stádiumait:” (Király, 2010: 339.)



5. ábra: „Lélekzsák” (Király, 2010: 339.)

Lehetőség szerint a „populáris” vagy „népszerű” média, illetve film kifejezések helyett leginkább a közép-kelet-európai, magyar film kifejezést használom a disszertációkutatásban vizsgált filmekkel kapcsolatban. A Szeleczy Zita és Karády Katalin főszereplésével elkészült filmalkotások elsősorban közép-kelet-európai, magyar filmek, műfajukat tekintve pedig álláspontom szerint rendkívül összetettek. Az 1930-as, 1940-es évek filmkészítői a hollywoodi mintával összhangban kevert műfajokat hoztak létre. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy a nemzetközi sztárrendszer gyakorlati elemeit próbálták meg átültetni a magyar filmgyártásba. Emellett felmerültek olyan újszerű ötletek is, amelyek még egyedibbé, még kultúráközelibbé tették a létrejött produktumokat. Úgy vélem, hogy Szeleczy és Karády esetében a filmek összefogó, kevert műfajai a tömegfilm,<sup>9</sup> a

---

<sup>9</sup> A tömegfilmek vagy közönségfilmek a filmipar többnyire népszerű, kereskedelmileg is sikeres művei, melyeket akár többmillió közönségreteg fogyaszt. A hollywoodi típusú nagyipari film – tömegfilm – a globalizálódó világ közönségének „igényei” szerint készül. A modern tömegfilmek általában valamilyen üzleti vállalkozásként születnek meg, többnyire rendkívül nagy tőkebefektetéssel, melynek megtérülésén jól szervezett intézményi háttér (forgalmazók, reklámcégek, mozik) dolgozik. (Hartai, 2002 és Lips, 2016)

melodráma<sup>10</sup>, a film noir<sup>11</sup>, a magyar félbűnfilm<sup>12</sup> és a screwball comedy<sup>13</sup> eszköztárából is kölcsönöztek meghatározó elemeket. Pontosan ez az összetettség és kevertség vezethet el arra a pontra, hogy az egyes műfajok egymással együttműködve a „lélekzsák” tartalmi rétegeihez – mint érzékelés, emlékezet és elfojtás – elérést biztosítsanak. Mindemellett a disszertációkutatásnak nem tárgya műfajelméleti kérdések taglalása, feltárása, meghatározása. A filmelemzések és a filmelemzési szempontrendszer optikáját az alkotásokban azonosítható diskurzusok és női identitáskonstrukciós elemek felismerésének és meghatározásának igénye adta. Ennek megfelelően létrehoztam a Király-féle „prekultivációs modell” kiterjesztett változatát, amelyek a filmes diskurzusok és identitáskonstrukciós folyamatok kommunikációtudományi modellezését mutatja be.

Az 1930-as, 1940-es évek mozikultúrája révén a film volt az a médium, amely a legszélesebb közönséghez eljutott. A filmekben túl a színházi sajtótermékekből volt lehetőség

---

<sup>10</sup> A – görög eredetű, zenekísérettel előadott drámát jelentő – melodráma a tömegfilm jellegzetes műfaja. Általában romantikus szerelmi történeteket mesél el, visszatérő témája a szerelmi vetélkedés, a megoldhatatlan háromszöghelyzet, amelyben nem lehetséges a tökéletes *happy end* (*Casablanca*, *Utolsó tangó Párizsban*). A melodráma mindig nagy szenvedélyeket ábrázol eltúlzott eszközökkel: gyakran él valószínűtlen fordulatokkal, nagyszabású drámai eseményekkel, mint természeti csapások, háború, végzetes kör. (Király, 1993 és Lips, 2016) Stóhr Lóránt (Stóhr, 2013: 49–50.) a melodrámat érintő releváns megállapításai szerint maga a műfaj komplex módon határozható meg, egyáltalán nem biztos, hogy egy adott film keretében ugyanazok a „melodráma műfajába sorolt” stílusjegyek érvényesülnek. Többek között ezért sem része a disszertációkutatásnak a filmtudomány területére tartozó műfaji kérdéseknek a vitatása és/vagy tisztázása. Ezzel nem állítom azt, hogy film és műfaja egymástól elvonatkoztatható, a tartalmi keretek nem teszik lehetővé a perspektíva mélyebb vizsgálatát.

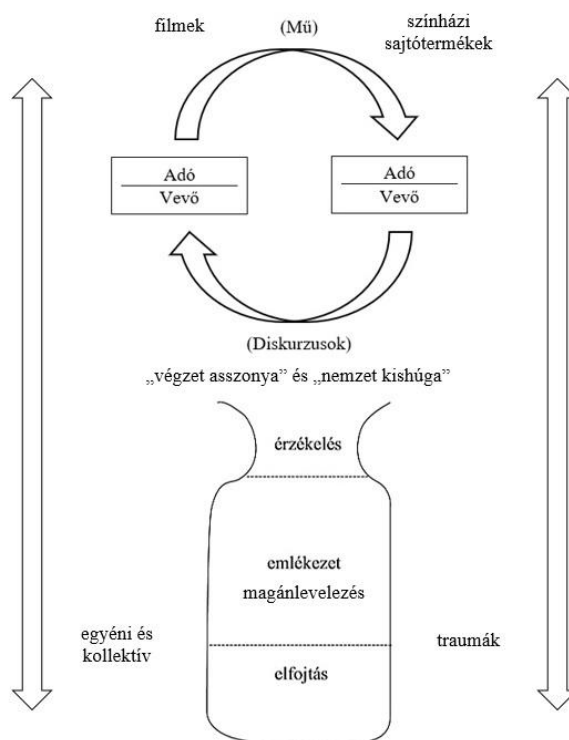
<sup>11</sup> A film noir vagy fekete film a tömegfilmek, azon belül a bűnügyi filmek egyik alműfaja, amelyben olyan bűnügyi történetről vagy gengszterfilmről beszélünk, amelyben a képi világot illetően jellemzőek az erős kontrasztok és a nyomasztó atmoszféra. A moziban a film noir fedezte fel a huszadik századot. A vágyak, a remények helyett a félelmeket, a szorongásokat állítja világképe középpontjába. Hőseiben meglátja a gonoszt, a veszélyt, a torzulást, amelyet ezáltal belülről is szemlél. A magyar film noir azonban nem megy el odáig, mint Hollywood fekete szériája vagy a francia változat. Nálunk a szerelmet hatja át a bűn és az erőszak, mindaz a kegyetlenség, amely az amerikai filmekben a javakért folytatott harcban nyilvánul meg. A film noir jellemzője a figurák kétarcúsága, angyalarcú gyilkosokat és a végzetet magukra hozó áldozatokat látunk. Gyakran van éjszaka a filmekben, amely nem akar véget érni. Önmagával tisztában és jóban nem lévő, problematikus erotika izzik át a történeteken. A férfi nem rendcsináló szépfiú, és a nő nem habkönnyű angyal. Szereplőit mindenhová elkíséri a kielégíthetetlen nyugtalanság és a feloldhatatlan szomorúság. Magányuknak olyan mélységei vannak, amelyekben nehezen érhetik utol és menthetik meg egymást. (Király, 1989 és Lips, 2016)

<sup>12</sup> Lakatos Gabriella szerint a magyar félbűnfilmekben gyakori motívumnak számított az öngyilkosság, bár ezek nagy része, kutatásai alapján, a noirsajátosságokat mutató melodramák közé sorolható. Az 1930-as, 1940-es évek magyar félbűnfilmje a krimi, a thriller, a gengszterfilm és a melodráma jellegzetes stílusjegyeit ötvözte. (Lakatos, 2013)

<sup>13</sup> A screwball comedy a romantikus vígjáték alműfaja, amely meghatározó szerepet játszott az 1930-as évek második, illetve az 1940-es évek első felének hollywoodi filmgyártásában. A screwball szerelmes szereplői egymás iránti vonzalmukat jellemzően verbális inzultusokkal és fizikai agresszióval keresztül fejezik ki. Lakatos és Vajdovich szerint a műfaj előzményfilmjei az 1930-as évek első felében jelentek meg Magyarországon. Egy új, önállósulni kívánó nőtípus kezdett megfogalmazódni, amely a magyarországi filmes identitáspolitikára nézve nem minden esetben minősült teljesen önállóan. Lakatos szerint Muráti Lili tekinthető a kialakulóban lévő új nőtípus első számú megtestesítőjének. A magyar változat több ponton is eltért az amerikaiétól, főként az ábrázolt férfi- és nőtípusok, az azok közötti kapcsolat és a megjelenített fizikai erőszak kapcsán. (Lakatos, 2014; Vajdovich, 2013a, 2013b, 2014 és 2016)

filmes diskurzusokkal, női identitáskonstrukciókkal és azok lehetséges olvasataival megismerkedni. Ezért a filmelemzések mellett a közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenések és a magánlevelezések vizsgálatai is szerepelnek a kutatásban. Míg a filmek elsősorban a diskurzusok és a női identitáskonstrukciós folyamatok létrehozásában nyújtottak segítséget, a színházi sajtóban és a magánlevelezésekben felmerülhettek dekonstrukciós elemek is.

A diskurzusok és a médiumokban előforduló tartalmak létrejöttének folyamatát tehát Király Jenő (Király, 1983 és 2010) módosított folklórkommunikáció- és lélekzsák-modellje adhatja meg számunkra. *A verbális kiegészítést és továbbfejlesztést azért végeztem el, mert Király Jenő modelljeivel tudományos szintre emelte az 1930-as, 1940-es években készült, közép-kelet-európai, magyar filmek vizsgálatát. Emellett a kiegészített és továbbfejlesztett változattal szemléltetem a disszertációkutatás interdiszciplináris keretét, amely keret elsődleges, modellszerű alapjai a kommunikációtudomány területén fogalmazódtak meg. A végső, általam létrehozott modellt egy olyan eredménynek és elemzési kiindulópontnak tekintem, amely segítséget nyújthat a szűkebb téma további, tudományos szintű kutatásában:*



6. ábra: Identitáskonstrukciós modell (Lips, 2021)

Az ábra szerinti *érezékelés* szinthez a filmeket és a színházi sajtótermékeket, valamint a vizsgálandó diskurzusokat, illetve az azokba tartozó női identitáskonstrukciókat sorolhatjuk.

A tartalom fogyasztójáról feltételezzük – ahogyan Király Jenő is tette –, hogy aktív résztvevője és cselekvője a befogadói folyamatnak. Az *érzékelés* szintjéről érkező hatások aktiválhatnak különböző témákat és területeket az *emlékezet* és az *elfojtás* szintjéről. Az *emlékezet* és az *elfojtás* szintje a magánlevelezésekben is megnyilvánulhat. Egy-egy háborús mikromozzanatra felhívhatják a figyelmet a filmekben és a színházi sajtótermékekben is, a vizsgálható megjelent írások azonban nem minden esetben objektívak. A létrehozói szándék mentén megalkotott diskurzusok az aktív fogyasztói magatartás révén megtöltődhetnek új tartalmakkal, átalakulhatnak, céljukat veszthetik, eltolódhatnak. Álláspontom szerint ugyanez történt az 1940-es évek közepén Szeleczky Zita és Karády Katalin esetében is. Sorstöréseik olyan példákká váltak, amelyek napjainkig viszonyítási pontnak tekinthetők a második világháború okozta (transzgenerációs) traumák feldolgozását illetően. A feldolgozás módjainak feltérképezéséhez, mélyebb megértéséhez nyújt segítséget a kidolgozott modell és jelen disszertációkutatás is.

## 2.1. A TÁRSADALMI KOMMUNIKÁCIÓ ÉS AZ IDENTITÁS

„»A társadalmi kommunikáció« szakkifejezés magyarul először valószínűleg Janoušek kötetében (1968), míg a nemzetközi szakirodalomban a »social communication« alighanem Festingernél (1950) jelent meg először.” (Béres–Horányi, 1999: 13.)

Béres és Horányi szerint a kifejezés használatának akkor van létjogosultsága, ha többet képes magába foglalni, mint azt, hogy a kommunikáció önmagában a társas lény legfontosabb eszköze a társas attitűdjeinek, szükségleteinek megvalósításában. (Béres–Horányi, 1999) Terestyéni Denis McQuail nyomán táblázatba rendezte a kommunikáció funkciót, amely rendszerezés magában foglalja a társadalmi kommunikáció szintjének rövid ismertetését, amelyet az állam, a nemzet és az ország kontextusában értelmezett. Kommunikációs célok lehetnek: az identitás, az adaptáció, az affiliáció és a kontroll. Niklas Luhmann szerint:

„[a] társadalmi kommunikáció művelete hozza létre a társadalmi rendszer egységét, amennyiben rekurzív módon más társadalmi kommunikációkhoz nyúl vissza, illetve folyamodik, s ezáltal megteremti rendszer és környezet különbségét. Azáltal, hogy e kommunikáció végbemegy, kiteszi magát a megfigyelésnek, amely e folyamat során meg kell különböztessen ezt a kommunikációt más kommunikációktól, továbbá az általa reprodukált rendszert is annak környezetétől – egy olyan művelet végrehajtása során, amely a maga részéről kiteszi magát a megfigyelésnek, és így tovább.” (Bognár–Karácsony, 2014: 193.)

Ezzel megvalósulhat a Béres–Horányi szerzőpáros törekvése a fogalom használatával és gyakorlati alkalmazásával kapcsolatban is, hiszen ennek révén a társadalmi kommunikáció folyamata komplex metódusként értelmezhető, amelyben maga a kommunikáció önreflexív módon van jelen. A társadalmi kommunikáció és az identitás kapcsolata a kommunikációs,



a társadalmi kommunikációs funkciókban, illetve azok megvalósulásában vagy meg nem valósulásában érthető tetten.

„Az identitás latin eredetű szó, jelentése azonosság, önazonosság, öntudat.” (Tótfalusi, 2008: 611.)

„Az identitás szó az identitas, -atis, »azonosság« jelentésű középkori latin szóból ered, amely a klasszikus latinban is meglévő idem (eadem, idem) »ugyanaz« névmásból képzett főnév. Bár olykor nem csupán az »önazonosság«, hanem az »azonosság« jelentésében is alkalmazhatjuk a magyarban az identitás szót, ebben az értelemben különösen tudományos (matematikai, logikai, metafizikai) szövegekben fordul elő, míg az identit/identity szavak a franciában és az angolban a köznyelvben is »azonosságot« jelentenek. [...]” (Földes, 2018: 92.)

Úgy tekinthetünk rá, mint egy dinamikusan és folyamatosan változó jelenségre, amelynek pszichoszociális fejlődési folyamatait Erik H. Erikson vázolta fel nyolclépcsős modelljében. (Erikson, 1959) Csepeli György kiemeli az identitás fogalmával kapcsolatban, hogy az egybeesés értelmében vett azonosság csak a matematikai képletek világában képzelhető el: történelmi, társadalmi jelenségekre, az emberi feltételre alkalmazva a fogalomról magáról csak metaforikus értelemben beszélhetünk. (Csepeli, 2006: 516.)

Az identitás kapcsán kommunikációs [és társadalmi kommunikációs] funkcióknak számítanak (Terestyéni, 2006):

1. a nemzeti identitás kifejezése;
2. a szuverenitás erősítése;
3. a nemzeti értékek és a nemzettudat terjesztése;
4. a kultúra és a nyelv fenntartása;
5. valamint a kulturális és művészeti alkotások.

Tóth Péter István Berger (1997), Dillard, Sergin és Harden (1989) és Wilson és Feng (2007) kutatásai alapján ismertette a kommunikáció elsődleges és másodlagos céljait:

„Az elsődleges célok meghatározzák és irányítják a kommunikációt. Szerepük az, hogy kijelölik a kontextust, valamint elősegítik a viselkedésnek jelentéssel rendelkező egységekre bontását. A másodlagos célok a szituációk széles körében érvényesek, és keretszabályait adják az elsődleges célok érvényesítése számára. [...] Nem közvetlen meghatározói az interakciónak, hanem kijelölik a kommunikátor számára az üzenet létrehozásának a lehetőségeit.” (Tóth, 2007: 20–21.)

A másodlagos célok öt kategóriája:

1. az identitás célok (a kommunikátor a hitekkal, a morállal és az értékekkel összhangban viselkedjen);
2. a beszélgetésirányítási célok;
3. a kapcsolati forráscélok;
4. a személyes forráscélok;

5. az arousal-szabályozás törekvés (az egyén elkerülje vagy csökkentse az aggodalmat vagy idegességet az interakció során). (Tóth, 2007)

A társadalmi kommunikáció folyamata segítséget nyújthat az egyéni és kollektív identitás kialakításában, formálásában. Amikor Terestyéni az identitás kommunikációs funkcióiról beszél – és ezeket a nemzeti identitás kifejezése, a szuverenitás erősítése, a nemzeti értékek és nemzettudat terjesztése, a kultúra és a nyelv fenntartása, valamint a kultúra és művészeti alkotások kategóriába sorolja –, akkor az identitás kialakításának, formálásának mikéntjeire hívja fel a figyelmet. Az egyes kategóriák révén megfogalmazott üzenetek széleskörű terjesztésében az általam vizsgált időszakban segítséget nyújthatott a korábban említett film (mozi) és a színházi sajtó is. Így a kutatásomban releváns kultúráközvetítő társadalmi kommunikációs és tömegkommunikációs felületnek tekintem a vizsgált filmeket (mozit) és színházi sajtótermékeket. A kommunikációs folyamatban fontos szerepet játszhat a múlt-jelen-jövő közötti kapcsolat és az esetleges ok-okozati összefüggésekre való figyelemfelhívás. A múlt kapcsán az egyéni és társadalmi (kollektív) emlékezet fontos részét képezi a társadalmi kommunikációs folyamatnak, és ezáltal az identitásnak is. A kollektív emlékezet fogalmát Hugo von Hofmannsthal használta 1902-ben, és Maurice Halbwachs egészítette ki 1925-ben megjelent *The Social Frameworks of Memory* című munkájában. (Halbwachs, 1992) Szerinte az emlékezet az egyéni tudatok társadalmi együttműködésének az eredménye, amelyek működését a társadalmi megállapodások nem csupán közvetítik, de strukturálják is. Különbséget tesz 1. az önéletrajzi emlékezet (amely a saját magunk által átélt élmények emléke), 2. a történelmi emlékezet (amely történelmi leírásokon keresztül jut el hozzánk – a történelem az a múlt, amelyhez nem fűz „szerves” kapcsolat) és 3. a kollektív emlékezet (amely az az aktív múlt, amely alakítja identitásunkat) között. (Olick–Robbins, 1999: 19–23.)

Assmann – Halbwachsszal ellentétben – a társadalmi (kollektív) emlékezet négy módját különíti el: 1. a mimetikus emlékezetet, amely a múlt gyakorlati tudásának átadását jelenti; 2. az anyagi emlékezetet, amely tulajdonképpen a tárgyakban foglalt történelem; 3. a kommunikatív emlékezetet, amely a múlt maradványait foglalja magában a nyelvben és a kommunikációban; 4. a kulturális emlékezetet, amely múltbeli jelentések átadása, vagyis a kimondott történelmi utalások és a történelmi tudat összessége. E négylépcsős áttekintés nyomán Assmann társadalmi (kollektív) emlékezetkutatásának nevezhetjük azokat a kutatásokat, amelyek arra kíváncsiak, hogyan alakít bennünket a múlt, legyen az tudatos vagy tudattalan, nyilvános vagy magánjellegű, anyagi vagy kommunikatív, mindenki által elfogadott vagy vitatott. (Assmann, 1999)

Az emlékezet szerves részét képezi az identitásnak, az egyes identitásformák Assmann szerint a következők lehetnek:

1. Az egyéni identitás, amely az egyén tudatában kiépült és fenntartott képet foglalja magában az őt mindenki mástól megkülönböztető vonásokkal együtt.
2. A személyes identitás, amely az egyén minden olyan szerepének, tulajdonságának és képességének foglalata, amelyek a társadalomépítmény speciális konstellációiba tagolódása révén hárulnak rá. Az egyéni identitás tekintetében a szociálpszichológiában alapvetően két identitáskonceptió nevezhető meg: a pszichoanalitikus indíttatású koncepció (Erikson nyomán) amely a személyes identitás fejlődési törvényszerűségeire irányul, a hangsúly ebben az esetben az én folytonosságára, szervezettségére, belső és külső egyensúlyára kerül, valamint a csoportlélektani indíttatású koncepció (Breakwell, Pataki, Tajfel, Turner), amely az egyén csoportazonosulásából indul ki, és az én önállóságának, értékességének és cselekvőképességének fenntartására irányuló folyamatokat vizsgálja. Az egyéni identitás kategóriáját felhasználja a szimbolikus interakcionista szerepelmélet (Turner, 1968 és László, 1976) is, amely az egyéni identitást szerepidentitásként ragadja meg. (László, 1999: 94.)
3. A kollektív identitás, amelyen Assmann szerint azt a képet értjük, amelyet egy csoport önmagáról rajzol meg, és amellyel a tagok azonosulnak. A kollektív identitással való azonosulás kérdése a részt vevő egyének részéről önmagában nem létezik, hanem mindig csak oly mértékben, amennyiben egyesek hitet tesznek mellette. Az emlékezés és identitás kapcsolatának egyik fontos eleme az emlékezés kultúrájának folyamata. Assmann nyomán a kulturális értelem nem minden esetben tartja keringésben és nem reprodukálja önmagát: kívülről kell tehát „forgalomban tartani” és „színre vinni”. A rítusok arra valók, hogy elevenen tartsák a csoport identitásrendszerét, az önazonosság tekintetében releváns tudást adjanak át a csoport résztvevőinek. Ezáltal lendületben tartják a „világot”, így teremtik meg és reprodukálják a csoport identitását. (Assmann, 1999)

Az egyéni és kollektív identitás és a kollektív (és társadalmi) emlékezet összekapcsolódási pontjaként fontos kiemelni, hogy Bruner és Calhoun szerint (Assmannal és Halbwachsszal összhangban) az egyéni és kollektív identitás konstrukciója narratív formájú építési folyamat. A megközelítés kiegészítéseként Bellah megállapítja, hogy annak érdekében, hogy a közösség ne felejtse el a múltját, újra és újra elmeséli történetét, az őt saját magát alkotó narratívát. A történetmesélés elemeként fontos kitérni Zerubavel kutatói álláspontjára is,

miszerint az identitáskonstrukció történetmesélő folyamataként az identitáskonstruálók képesek lehetnek átélni olyan eseményeket is, amelyeket csoportjuk vagy közösségük jóval „csatlakozásuk” előtt élt át – ezt az ő olvasatában társadalombiográfiai emlékezetnek nevezhetjük. (Olick–Robbins, 1999: 31–34.)

Az egyéni és kollektív identitás, a kollektív (és társadalmi) emlékezet, a szociálpszichológia, valamint a társadalmi kommunikáció diszkurzív, szövevényes hálóját részben Moscovici (Moscovici, 1961) szociális reprezentáció elmélete oldja fel számunkra, amelyet egy köztes reprezentációs formának tekint az egyéni és a kollektív reprezentáció között. A kategória bevezetését azzal indokolta, hogy a modern (később posztmodern, majd késő modern) társadalmakban a tudomány és a vallás már nem terjednek ki az egész közösség életére:

„A szociális reprezentációk a mindennapi életből eredő koncepcióknak és magyarázatoknak az egyének közötti kommunikációban kialakuló halmazai. A társadalmi valóság konstrukciója a szociális reprezentációk alapvető funkciója. Ez a konstrukció a kommunikáció és a szociális interakció folyamataiban zajlik: a csoporttagok kommunikációjában a korábban ismeretlen, jelentés nélküli cselekedetek, események vagy fogalmak a csoport számára ismerős, jelentésteli reprezentációkká alakulnak, a csoport társadalmi valóságának részévé válnak.” (László, 1999: 9–16.)

A szociális reprezentáció két alapfolyamata Moscovici szerint:

1. A lehorgonyzás, amely mind a társadalmi csoport kommunikációjában, mind a csoporttagok pszichikumában lejátszódó eseményekre utal, biztosítja, hogy a számukra ismerős és idegen, zavaró képzeteket a számukra ismerős kategóriák és képzetek kontextusába illeszthessék. Úgy csökkenti az ismeretlen jelenségek által okozott félelmet, hogy ismerős osztályozásokat és elnevezéseket ad a velük való megküzdéshez.
2. A tárgyiasítás, amelynek során az egyén és a csoport az absztrakt fogalmakat ismerős, konkrét tapasztalatokká alakítja. Az átalakítás úgy történik, hogy a fogalomhoz valamilyen homályos képzet, vagy egy tárgy társul, és a fogalom átfordul képpé. Ezt követően a képekké, szimbólumokká, konkrét életeseményekké átfordított fogalmak egy figuratív középpontba integrálódnak, vagyis a képeknek egy olyan egységébe, amely a gondolatok valamely egészleges egységét szimbolizálja. Ezáltal válik az elgondolt észleltté, a láthatatlan láthatóvá. (László, 1999: 20–29.)

Jelen kutatás interdiszciplináris keretében kiemelt figyelmet kap az identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók általános irodalmi ábrázolásainak – amelyek lehetnek önábrázolások és mások által megírt deskripciók is (lásd Szeleczy Zita és Karády Katalin esetében) –

kérdésköre is. Az egyéni és kollektív identitás, a kollektív (és társadalmi) emlékezet, az irodalmi fikciók, valamint a társadalmi kommunikáció diszkurzív, szövevényes kapcsolatát az identitáskonstrukciót és -dekonstrukciót elbeszélő (narratív) szemléletmódnak tekintő olvasat magyarázza számunkra. Pataki szerint az én az önmagára vonatkozó közvetlen tapasztalatait, személyes élettörténetének eseményeit – vagyis saját élményeit – a történetyszerkesztés logikája és dramaturgiája szerint dolgozza fel, amelynek során folyamatos elbeszélő struktúrába szervezi őket. Ezek Pataki szerint közeli rokonságot mutatnak az irodalmi műfajokkal. Elmondható, hogy az emlékezet nem passzív hagyományokat őriz, hanem az egyén éppen adott helyzetének megfelelően szerkeszt és értelmez, vagyis válogat, és új jelentéshangsúlyokat alakít és alakíthat ki. Dilthey szerint az önéletrajz az a legkitűnőbb és a leginkább instruktív forma, amelyben az élet megértésével találkozunk. Szerinte az egyéni biográfiákból nem lehetséges egybeilleszteni a társadalmi-történelmi folyamatot. Azonban a biográfia fontos segédeszköz egy igazi reálpszichológia tovább fejlődése számára: az én mindenkori állapota és a hozzákapcsolódó, benne megnyilvánuló emberi viszonyokat tükröző elbeszélések mindig dialogikus jellegűek, és csakis nyelvi közegben és nyelvi eszközök révén öltönek valóságos alakot. Fogel, Gregen és Harré az ént – ahogyan jelen kutatás ezzel egybehangzóan az egyéni és kollektív identitást is – egyértelműen a diskurzus termékének tekintik. Az én ekképpen lényegében véve „különbféle kognitív pozíciók” között zajló folyamatos dialógus (én és a másik, az én testem – nem az én testem stb.). Emellett a társadalmi és benne a pszichikus valóság nem „advan” számunkra, hanem szüntelenül szerkesztjük és „életre beszéljük”. (Pataki, 2001: 231–301.) Így elmondható, hogy az egyéni és kollektív identitások egy fluid, állandó szerkesztés alatt álló bázisoknak tekinthetők, amelyeknek egyes elemei – amelyek összekapcsolódhatnak, átalakulhatnak, újrakódolódhatnak az egyes országok kultúraspecifikus tényezői mentén – vélt vagy valós konstrukciós és dekonstrukciós folyamatokon mennek keresztül.<sup>14</sup>

Mindezek mellett az egyéni és kollektív identitás konstrukciójának és dekonstrukciójának egy kiemelt vizsgálati területe az önéletrajzi emlékezetkutatás. Az életrajzi elbeszélések önmagukban sokféle rendeltetést teljesíthetnek. Ezek közül Pataki szerint a legfontosabb a sikeres társadalmi alkalmazkodás, a sikeres túlélés szolgálata. Ez az emlékezettípus az „énre vonatkozó információkat” tárolja, vagyis azokra az emlékezettartalmakra utal, amelyekben az egyén élettapasztalatai, életeseményei

---

<sup>14</sup> Butler és Foucault jelen témakörrel kapcsolatos releváns megállapításai 3. *Kutatásmódszertan: A kritikai diskurzuselemzés* című fejezetben kerülnek taglalásra.

tükröződnek. Neisser kiemeli továbbá, hogy az önéletrajzi emlékezet sokkal inkább attól függ, hogy mit észleltünk, mintsem attól, hogy valójában mi történt. Ezzel kapcsolatban elégséges egy bűneset tanúvallomásainak ellentmondásosságaira<sup>15</sup>, illetve a saját kézzel, vagy mások által írott életrajzok irodalmi értelemben fikcióként dekódolható elemeire gondolni. Amint már korábban is említettem, az életrajz – ahogyan az egyéni és kollektív identitás – folyamatosan szerkesztésen és újraszerkesztésen – konstrukción és -dekonstrukción – megy át. Bartlett hozzáteszi, hogy az egyénnél és a csoportnál állandóan újratermelődik a múlt, méghozzá akképpen, hogy a megtörtént események rekonstruálódhatnak a jelen érdekeinek megfelelően, és bizonyos kiugró momentumok vagy részletek mindkét esetben – tehát az egyéni és kollektív identitás esetében is – vezető szerepet játszhatnak az azokra való reagálás menetének kialakulásában. (Pataki, 2001: 255–280.) Thompson alapján az önéletrajzi emlékezetnek időben akképpen kell változnia, hogy felidézőből (reproduktív) újjaszerkesztővé (rekonstruktív) váljék. Szerinte az önéletrajzi emlékezés két kitüntetett mozzanata a tartalom és az időzítés. A tartalmas emlékezés fokozatosan halad az egyszerű felidézéstől a mind átfogóbb, általánosabb és kontextusfüggőbb újjaszerkesztés felé, míg az időzítés kezdettől fogva, és mindvégig reproduktív jellegű. A különböző élettörténeti foratókönyvek mindig epizódyszerű mikroelbeszélésekből (self-narratívumokból) építkeznek. Gyakran visszatérő epizódsmáknak tekinthetők a boldog gyermekkor mitológiája, a serdülőkori lázadás, a barátság és a szexualitás, a szerelem misztériuma, az alapvető antropológiai léthelyzetek (születés, házasodás, halál, magányosság, betegség) személyes élménye, a táj és a tér, valamint a benne történő mozgás birtokbavétele, szakmai siker vagy kudarc, súlyos személyes konfliktus, találkozás a „történelemmel”. (Pataki, 2001: 332–359.)

Erikson szerint az élettörténetek – így az egyéni és kollektív identitás, illetve a különböző kollektív (és társadalmi) emlékezet-megközelítések is – bonyolult módon fonódnak össze a történelemmel. Az én kulturális mintázottságának általános eszméje helytállónak tekinthető. Pataki szerint ennek nyomán termékenynek ígérkezhet az egyes kultúrák (és szubkultúrák) tartalmának elemzése, a bennük élő és a szocializáció, valamint társas érintkezés során átszarmasztott tipikus életrajzi elbeszélések, életrajzi foratókönyvek, csoportnarratívumok és identitásmodellek módszeres vizsgálata. (Pataki, 2001: 281–302.) Ahogyan korábban is kiemeltem, jelen kutatás tárgya az 1930-as, 1940-es évek magyar sztárrendszerének női identitáskonstrukciós- és -dekonstrukciós folyamatainak

---

<sup>15</sup> Lásd Sidney Lumet: *Tizenkét dühös ember* című filmjében, 1957.

vizsgálata, amely figyelembe veszi a hollywoodi minta magyar kultúrába való korabeli átültetésének specifikus tényezőit is. Baumeister nyomán az én – így az egyéni és kollektív identitás – a történelmi fejlődés során vált problémává. Szerinte az énhez négy problémakör kapcsolódik: 1. a személy identitásdefiniálása; 2. az egyén és a társadalom közötti viszony természetének milyensége; 3. az egyén saját belső lehetőségeinek felfogása és kiteljesedése; 4. az önismeret. (Baumeister, 2003: 147.) Mindemellett, ha az identitást az énre vonatkozó tudás szintetizálására szolgáló elméletnek vagy fogalomnak tekintjük, akkor az identitás kialakulása vagy megalkotása valójában definíciós folyamatot takar. (Baumeister, 2003: 164–169.)

McAdams az élettörténetet az énnel azonosítja, amelynek lényege, hogy az élettörténeti elbeszélőnek ugyanúgy egységesnek és koherensnek kell lennie önmagával a modern (később posztmodern, majd késő modern) kor követelményeinek megfelelően. Az én, a szelf ilyen szintű komplexitása szerinte megfelel az élettörténet komplexitásának, illetve az én, a szelf domináns motivációja megfelel az élettörténet domináns motivációjának. Az én, a szelf komplexitásának fontos elemei 1. az ideológiai készlet, amely az élettörténeti elbeszélő által saját maga elfogadott ideológiai megállapításokat és értékeket foglalja magában; 2. az imágó vagy szereplő, amely azokat a szerepeket jelenti, amelyekben az élettörténeti elbeszélő, mint az élettörténet szereplője megjelenik; 3. a nukleusz epizód, amely az én, a szelf alakulása folyamatában kiemelkedő fontosságú élettörténeti eseményeket jelenti; illetve 4. a generativitási foratókönyv, amely tulajdonképpen mindazt az örökséget önti formába, amelyet az elbeszélő a következő generációnak átad. (Pólya, 2003: 56.) Továbbá Bruner nyomán ennek a szemléletmódnak a kiemelkedő alapja az énjellemzők, szelfjellemzők és a jól formált narratívum elemei közötti megegyezés. Ennek alapján az az élettörténeti elbeszélő rendelkezik énnel, szelffel, aki a narratív elemekből jól formált élettörténeti narratívumot képes konstruálni. Bruner hozzáteszi, hogy az élettörténeti narratívum konstrukciójának motorja a széttartó élettörténeti események koherenciájának biztosítása. (Pólya, 2003: 58.) Ez a narratívum, a narratív elemek és a tapasztalatok – teszi hozzá Pólya – a múltra vonatkoznak:

A szelfnarratívum tartalmához kapcsolódó érzések és érzelmek közvetlenül függenek a konstruáló szelf konstruálás időpontjában átélt, tapasztalt állapotától. A narratívumnak szereplői vannak, akik jól körülhatárolható funkciókkal bírnak, emellett a narratívum perspektivizált – ahol a narratív perspektíva a narrátor és a narratívum elemei közötti viszonyra utal –, a narratívum időben lejátszódó eseményeket foglal magában, amelyeket az elbeszélő értékel, végül a narratívum rendelkezik koherenciával. (Pólya, 2003: 59–61.)

Jelen kutatás aktualitását éppen az a kérdés adja, hogy vajon általánosságban hogyan kapcsolódik össze az én, a szelf által konstruált és dekonstruált identitás a mások által az énről, a szelfről konstruált és dekonstruált identitásokkal, észlelésekkel. Specifikus kérdéskörként azonosítható ugyanakkor az, hogy hogyan és milyen módon jelentett konstrukciós és dekonstrukciós – vagy definiálási, illetve újradefiniálási – nehézségeket Szeleczy Zita és Karády Katalin esetében a magyar kultúrába beágyazott hollywoodi minta, és annak magyar „honosítói”, megálmodói által megvalósított „fikció” – hiszen ezek a szerepképmások később imágóvá, általános emléknnyommá váltak.

Ricœur nyomán az irodalmi fikciók tudományos elemzése során az azonosság változatai Dosztojevszkijtől Tolsztojig már feltárásra kerültek<sup>16</sup>:

„A szereplő átváltozásai kimerítik az ugyanaz azonosulását anélkül, hogy megszüntetnék azt. Az ellentétes pólushoz közeledünk a fejlődés- és még inkább a tudatfolyamregénnyel. Utóbbiakban megfordul a cselekmény és a szereplő viszonya: a cselekmény a szereplő szolgálatában áll. A képzeleti változatnak arra a végleges pólusára érkezünk tehát, ahol a szereplő többé már nem jellem. Ebben a szembesítésben éri el csúcspontját az önazonosság elbeszélhető és nem elbeszélhető változatának ellentéte.” (Ricœur, 1999: 385.)

Ricœur ráirányítja a figyelmünket az irodalmi fikciók objektív megközelíthetőségének lehetőségére: ahogyan az irodalmi művekben – identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók ábrázolásában – felmerülhet az én, a szelf elbeszélhetőségének és elbeszélhetetlenségének feszültsége, ugyanúgy létrejöhet ez az ellentmondás vagy feszültség az énnarratívumok, a szelfnarratívumok, illetve a mások által az egyikről létrehozott narratívumok kontextusában is. Ezzel némileg korrelál Bettelheim megállapítása, aki szerint a történet funkciója valójában az, hogy az emberek egyénileg megoldják a személyes problémáikat úgy, hogy a kapcsolat nélküli információrészeket egységes reprezentációkba rendezik. Lévi-Strauss pedig kiemeli, hogy a történetek egy bizonyos fajtájának – a társadalom mítoszainak: a társadalom által létrehozott mítoszoknak – az a szerepe, hogy csoportosan integrálja az ideákat és a tényeket, amelyek hozzátartoznak a társadalom és a körülötte lévő univerzum kollektív megértéséhez. (Ricœur, 1999) Némileg árnyalja az imént megrajzolt képet az egyéni és kollektív (és társadalmi) emlékezetben időről időre felmerülő traumák kérdésköre és a tulajdonképpeni emlékezés folyamata. Utóbbival kapcsolatban a történelemtudatot gátló tényezők Assmann szerint:

„A hideg emlékezést szolgálják, tehát a változás befagyasztására irányulnak. Az emlékezetben tartott értelem itt a rendszeresen visszatérőben, nem a rendkívüliben és az egyszerűben rejlik – a folytonosságban és nem a szakadásban, a forgandóságban vagy a változékonyságban. Ezzel szemben a serkentő tényezők a forró változat szolgálatában állnak: itt az egyszeri és a különös, a forgandóság és a

---

<sup>16</sup> A téma bővebb kifejtésre kerül a 2.2.2. *A Doppelgänger-effektus identitáskonstruáló szerepe* című fejezetben.



változékonyság, az alakulás és a növekedés, vagy akár a züllés, a hanyatlás és a romlás az, ami értelemmel és jelentőséggel bír, és méltó az emlékezésre.” (Assmann, 1999: 70.)

Losonczi *Sorsba fordult történelem* című írása az emlékezet forró változatával, a megélt egyéni, személyes történelem máig kitörölhetetlen tartalmaival, egyben kollektív sikerekkel és traumákkal foglalkozik. Hetven terézvárosi család három generációra visszamenő történetét dolgozza fel. Az adatfelvétel módszere a klasszikus szociológiai interjú és mélyinterjú volt. A beszélgetésekre 1993 és 1995 között került sor, abban a rendszerváltást követő néhány évben, amikor a közvéleménykutatók egybehangzó tanúsága szerint a legnyitottabb volt a magyar társadalom az öt faggató kérdezőkre. (Losonczi, 2005) Losonczi kutatása az assmani kommunikatív és kulturális emlékezet sajátos interakciójának teret adó írás: rögzített, „tárgyasult” formában tárja elénk a magyar társadalom meglehetősen töredezett, egymástól sokszor elhatárolódó emlékezetközösségeinek a személyközi érintkezésben élő és továbbadott emlékezetét, mégis elhatárolódik a feltárt tartalmak „tárgyasításától”. Célja nem a kihűlt történelem felhasználása, a közös identitás megerősítése az emlékezet szelektív és ritualizált alakításával, sokkal inkább az, hogy bepillantást engedjen a sokféleképpen történő történelembe. (Losonczi, 2005) Az egyéni és kollektív traumák mentén szimbolikusan és valóságosan is felmerül az „elvágtott gyökerek” kérdésköre:

„A mintegy hetven család heted részének gyökerei vezetnek a régi Nagy-Magyarország területére, akiket Trianon szülőhelyükről kivetett, elűzött. Az idősebbek közül néhányan személyesen élték át – általában kisgyerekként –, hogy földönfutóvá váltak. Ők még ma is elevenen emlékeznek az elveszett, olykor felégetett régi otthonukra, olykor a menekülésre, az első vagonlakásra, a lassú otthonteremtésre. A második generáció még közvetlenül hallotta és átélhette a szülők élményeit. De az unokák közül, még a harmadik generációból is sokan tudnak a család eredetéről, hogy honnan szakították ki a család gyökereit: »közük van« az elődök sorsához.” (Losonczi, 2005: 61.)

Losonczi kutatása során jól érzékelteti a traumák transzgenerációs tettenérhetőségét. Korábban már volt szó arról, hogy Pólya mely elemeket tekint fontosnak az én, a szelf komplexitásában. Az ideológiai készlet, az imágó vagy szereplő, a nukleusz epizód mellett kiemelt figyelmet kapott a generativitási forgatókönyv, amely az egyéni és kollektív transzgenerációs traumák függvényében a traumák valamilyen szintű átadását, átöröklhetőségét is jelenti. Losonczi ugyan objektíven felhívja a figyelmünket arra, hogy mindezek a traumák nem a traumát átélt imágó vagy szereplő minőségében vannak jelen, idővel átalakulnak, más jelentéssel bírhatnak.

## 2.2. NŐI SORSOKBA FORDULT TÖRTÉNELEM

A kutatómunka címadásával kommunikátívan és kulturális módon reflektálok Losonczi Ágnes *Sorsba fordult történelem* című írására. Losonczi az egyéni és kollektív traumákat vizsgálta, amelyek mentén szimbolikusan és valóságosan is felmerült az „elvágott gyökerek” kérdésköre. Kutatása során emellett jól érzékeltette a különböző egyéni- és kollektív traumák transzgenerációs tettenérthetőségét. A *Női sorsokba fordult történelem* cím a vizsgálati korszak (1936-tól 1951-ig) egyéni és kollektív traumatizáltságának, illetve az különböző női identitáskonstruáló és -dekonstruáló diskurzusoknak a felismerésére, objektív szempontrendszeren keresztül történő megvizsgálására irányítja a disszertációkutatás általános, majd – Szeleczky Zita és Karády Katalin női sorsáról lévén szó – specifikus fókuszát.

### 2.2.1. A HOLLYWOODI MINTA ALAPJÁN LÉTREHOZOTT SZTÁRRENDSZER MAGYARORSZÁGON

Az 1930-as, 1940-es években az amerikai, hollywoodi mintára hozták létre a sztárrendszert a közép-kelet-európai régióban, így Magyarországon is. Hollywood aranykorának „lemásolása” azonban kultúránként eltérő eredményeket hozott. A hollywoodi minta közép-kelet-európai felhasználásának lehetőségeiről, következményeiről és azok hatásairól szerkesztett nemzetközi tanulmánykötetet 2017-ben Dorota Ostrowska, Francesco Pitassio és Varga Zsuzsanna, *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories* címmel.<sup>17</sup> A kötetben szereplő tanulmányok összegző tanulsága az, hogy az 1930-as, 1940-es években, az amerikai, hollywoodi minta alapján létrehozott, kultúránként eltérő sztárrendszerek a második világháború végét követően nem voltak működőképesek. Miért volt mégis szükség a sztárrendszerre? A választ tudományos szempontból a társadalmi kommunikáció és az identitás kapcsolatát vizsgálva kapjuk meg. Az 1930-as, 1940-es években az elsődleges társadalmi kommunikációs médiumok a film (a mozi), a nyomtatott sajtó és a rádió voltak. Magyarországon a film- és a hanglemezipar szereplői arra törekedtek, hogy az 1930-as évektől minél több magyar gyártású film készüljön, emellett szükség volt az egyes filmekben elhangzó dalbetétekre is, hogy a filmtermékek mellett hanghordozón is terjeszthessék az amerikai minta segítségével átdolgozott minőségi magyar kultúrát (mint identitáskonstrukciót, céltudatosan szerzett melódiák és szövegek segítségével). A

---

<sup>17</sup> A kötetről írt recenzióm a *Médiakutató* 2019. őszi-téli számában jelent meg *A közép- és kelet-európai népszerű film története. A Dorota Ostrowska–Francesco Pitassio–Varga Zsuzsanna szerkesztette Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories című kötetéről* címmel. (Lips, 2019b)

nyomtatott sajtó a film- és hanglemezipar „támogatójaként” segédkezett az amerikai sztárrendszer alapján létrehozandó közép-kelet-európai, magyar női identitások konstruálásában.

Emellett párhuzamosan a különböző politikai szervezetek már a háború ideje alatt tüntettek a sztárrendszer fennállása ellen, legfőképpen azzal, hogy a sztárrendszer, az amerikai mintára létrehozott identitáskonstrukciók, valamint az „elit társadalom” fogalmi közé egyenlőségjelet tettek. Így a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerben (ahogyan más egyéb területek esetében is) érzékelhetővé vált a második világháború, az aktuális történések (ma már történelemnek tekinthető) és a politika befolyása.

A társadalmi kommunikáció és az identitás kapcsolatának szerkezetét a sztárkutatás eredményei árnyalhatják. A sztárkutatás témakörét az 1950-es évek végén, 1960-as évek elején mindössze néhány vizsgálat érintette (például Barthes, [1957] 1972), az csak az 1970-es évek végére, az 1980-as évek elejére vált kiforrott tudományterületté. Su Holmes (Holmes, 2005) nyomán a területen kiemelkedőnek tekinthetők Dyer (Dyer, 1979 és 1986), Gamson (Gamson, 1994 és 2001), Marshall (1997), McDonald (McDonald, 1998 és 2000), Rojek (Rojek, 2001) és Turner (Turner, 2000 és 2004) kutatásai. Az előbbi vizsgálatok sztársághoz, sztár fogalomhoz történő viszonyulása esetenként eltérő. A disszertációkutatás szempontjából az említettek közül releváns szakirodalomnak Dyer munkásságát (Dyer, 1979 és 1986) tekintem, akit legfőképpen az foglalkoztatott, milyen kapcsolat van a sztárság, a sztár szerepképmások és az individualizmus diskurzusai között, pontosabban arra volt kíváncsi, hogyan áramoltatja a mozi az „individuális előadók” (a színészek) szerepképmásait, és azok hogyan befolyásolhatják a nézők identitásról (a sajátjukéről és a másokéről) való gondolkodását. Mindemellett felmerült az adott sztárokat érintő ideológiai diskurzusok kapcsolatának vizsgálati igénye is. (Holmes, 2005: 8.) Dyer kutatásaiban legfőképpen a klasszikus, hollywoodi minta alapján létrehozott amerikai sztárrendszerre fókuszált – én pedig a disszertációkutatásban Szeleczy Zita és Karády Katalin amerikai mintára létrehozott női identitáskonstrukcióit és -dekonstrukcióit, valamint az azokkal kapcsolatos diskurzusokat vizsgáltam, ami egyértelműen megmagyarázza a szerző munkásságának felhasználását. Fontos azonban kiemelni, hogy a sztárkutatásban a sztárság és a híresség fogalmához való viszony Dyert követően árnyaltabb lett, megváltozott, ennek oka jelentős részben egyrészt az, hogy: 1. a hollywoodi minta alapján létrehozott sztárság és szerepképmások nem felelnek meg az 1930-as, 1940-es éveket követő, napjainkig létrehozott sztárságnak és szerepképmásoknak; 2. a technikai fejlődés eredményeképpen a

film (mozi), a nyomtatott sajtó és a rádió szerepét átvette a televízió, majd az internet megjelenése.<sup>18</sup>

A sztárkutatással, a sztár szerepképmások létrehozásának közép-kelet-európai, magyar módszerének egy részével Skaper Brigitta (Skaper, 2008) foglalkozott *Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon* című írásában. Kutatásában a korabeli színházi nyomtatott sajtó „sztárolásban”, imázsépítésben betöltött szerepét vizsgálta.<sup>19</sup> A közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer kialakulása 1929 és 1936 között zajlott le, (Balogh–Király, 2000: 61.), ekkorra már biztossá vált a magyar hangosfilm életképessége, lehetőség nyílt szerep(lő)tipusok megalkotására – teszi hozzá Skaper (Skaper, 2008).<sup>20</sup> Varga Zsuzsanna későbbi írásában – amely az előzőekben említett *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories* című tanulmánykötetben jelent meg – az 1930-as és az 1940-es évek közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerének kialakulását vizsgálta, külön kiemelte a férfisztárok (mint Jávor Pál és Kabos Gyula) kezdeti jelentős szerepét, és az egészen az új típusú női sztárok (mint Karády Katalin és Muráti Lili) megjelenését. Kutatói szempontból a téma vizsgálata és nemzetközi szintérbe való emelése több problémát is felvet (legfőképpen a sztárkutatás, illetve a szerepképmások létrehozásának kultúraspecifikus metodikája okán), David S. Frey (Frey, 2014 és 2017) és Gergely Gábor (Gergely, 2017) mellett Varga (Varga, 2017) a harmadik releváns szerző, aki a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer identitáskonstrukcióinak feltérképezésére kísérletet tett.

---

<sup>18</sup> A sztárkutatást közép-kelet-európai, magyar szemszögből vizsgálva Povedák István vizsgálata árnyalja a képet (Povedák, 2011), mely a néprajzkutatás szemszögéből közelíti meg a hősök és sztárok kultúrájának világát. A hős fogalmát három személyiségre használja: 1. a történeti mondák központi figuráira; 2. a politikusokra – „történelmi hősökre”; és 3. napjaink kiemelkedő személyiségeire, a „posztmodern kori hősökre”. A sztárok általában egy-egy réteg vagy rajongói kör tagjai között lehetnek népszerűek, ritkaságnak számít, hogy az egész társadalom tiszteletét kivívják. Ha mégis sikerül, akkor az egyértelműen valamilyen a nép által elismert, elfogadott életvitelnek, cselekedetek összességének köszönhető, valamint egy-egy sztár halála a hozzá kapcsolódó pozitív érzések megsokszorozódásával egyenesen a szakrális szférába emelhet. Így a hősök, a sztárok, és a szentek Povedák feltételezése szerint egyazon töről erednek, hiszen mindhárom társadalmi szerepet vagy szerepképmást az az emberi igény szüli, amely szerint szeretnénk olyan példákat látni, amelyek utat mutatnak számunkra a jó és a rossz dolgok között, és pozitív viselkedési mintákat közvetítenek felénk. Ennek egyik legfőbb eszköze napjainkban a tömegmédia, amelyet Povedák elektronikus folklórnak tekint, főként azért, mert felgyorsult formában közvetíti az ismereteket, és emellett ugyanolyan sebességgel képes a vélemények formálására is. Úgy véli, hogy a sztárok azt az életet testesítik meg, amelyre az emberek, a befogadók is vágyakoznak: „A sztár olyan színész vagy színésznő, aki magába olvasztja a filmhősök hősi, vagyis istenített és mítoszi lényegének egy részét, és aki viszonzásul saját lényével teszi gazdagabbá ezt a lényeket. Amikor tehát a sztár mítoszról beszélünk, elsősorban az istenítésnek arról a folyamatáról van szó, amely a tömegek bálványává teszi.” (Povedák, 2011: 17.)

<sup>19</sup> A disszertációkutatásban a *Színházi élet*, a *Délibáb* és a *Film Színház Irodalom* című magyar színházi sajtótermékeket elemeztem.

<sup>20</sup> Skaper Brigitta (színész)női identitáskonstrukciókat érintő releváns megállapításait a 2.2.3. *A hollywoodi minta szerkezetéről Garbo, Dietrich, Szelezky és Karády nyomán* című részben ismertetem.

Összefoglalva, a disszertációkutatás szempontjából releváns sztárság és sztárszerepképmások csak és kizárólag az 1930-as, 1940-es években létrehozott sztárrendszer keretében – az adott korszak tulajdonságait figyelembe véve – értelmezhetők, illetve az amerikai, hollywoodi minta közép-kelet-európai, magyar, kultúraspecifikus felhasználásának vizsgálatát indukálják.

### 2.2.2. A DOPPELGÄNGER-EFFEKTUS IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ SZEREPE

Az effektus elnevezése a német eredetű, *Doppelgänger* (duplán, két példányban járás) kifejezésből ered. Szépirodalomban és folklórban a személy megkettőződésének „eredménye”: hallucinációs állapotban látni vélt hasonmás. (Tótfalusi, 2008: 352.) Legfőbb előhívója a német romantika, amely a klasszicizmustól eltérően nem keresi az ellentéteket feloldó harmóniát. A német romantika rendkívül fogékony a disszonáns lelkiállapotok és jellemek ábrázolása iránt, és *Doppelgänger*jeiben a belső ellentmondások, a meg hasonlottság feszültsége legtöbbször tényleges énhasadáshoz vezet. (Halász, 1992) Az effektus első alkalmazására vélhetően Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 1796-ban megjelent *Siebenkäs* című művében került sor, amelyben a történet szerint az ügyvéd Siebenkásnak énhasadását követően „legjobb barátjaként” megjelent második énje, Heinrich Leibgeber. A szerző elsőként, egy lábjegyzetben magyarázta meg a bemutatásra és felhasználásra került effektust: „*Doppelgänger, so heißen Leute, die sich selber sehen*” (Paul, 1987) vagyis azok az emberek, akik „látják magukat”, önmagukat. Az ábrázolási módszer segítségével megjelenítésre kerül – szépirodalomban és egyéb művészeti ágakban egyaránt – a hasonlóság és a különbözőség problémája, az identitás kérdése, megjelenési formája pedig lehet szellem, árnyék vagy az adott szereplő alteregója.

A *Doppelgänger-effektus* megjelenik Gogol és Dosztojevszkij csinovnyik-alakjaiban. Utóbbi szerző írói munkásságával kapcsolatban Gyilaktorszkaja Olga részletes elemzése (Gyilaktorszkaja, 2003) kiemeli a valóság és az álom, a realitás és a fantasztikum, az e világ és a túlvilág, valamint a jó és a rossz történetbéli szembeállítását. A szerző *A hasonmás* című regényével kapcsolatban írja Halász László (Halász, 1992: 32–58.) a következőket:

A főszereplő, Goldjakin úr „[...] hasonmása a legnagyobb ellenfele, egyszersmind ellentéte is. Az egyikük erkölcsös és jó, a másikuk becsstelen és rossz. És ez utóbbi végérvényesen legyőzi az előbbit. Goldjakin úr végül tébolydába jut, skizoid hasadásra vallanak gondolatai”.

Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* című munkája pedig Halász szerint azért lehet érdekes számunkra, mert a már ismerős motívumok ellenére eltér hasonmás társaitól. A két én folyamatosan váltogatja egymást. A tulajdonképpeni én egy meghatározott időre

alakul át másikká, majd – ha elvégezte feladatát –, visszaváltozik önmagává: Mikor Hyde eszetlen gyilkosságot követ el, Jekyll jótkony és ártatlan étlettel próbál bűnbánatra találni.

Csepeli György *Szociálpszichológia* című munkájában, a meghasadt identitás témakörével kapcsolatban kitér a *Doppelgänger-effektus* szépirodalmi alkalmazására, amelyben a megkettőződött én – ahogy a korábbiakban utaltam rá – a maga tisztaságában a romantikus énelképzelés terméke. A magába visszahúzóó, elszigetelt „én” önmagán belül keresi meg a „nem én”-t, miáltal az „én”-t életben tartó dialóg megkettőzött monológként belülre kerül. (Csepeli, 2006: 519.) Mindezek nyomán megállapítható, hogy a *Doppelgänger-effektus* segítségével a művészeti alkotásokban metaforikusan ábrázolásra kerülhettek és kerülhetnek a hasonlóság és a különbözőség ellentmondásosságai, problémái, az identitás (és a meghasadt identitás) kérdései, valamint az egyes *Doppelgänger*ek között kialakult belső, dialogikus monológok is.

Álláspontom szerint a *Doppelgänger-effektust* ábrázolási módszerként alkalmazták az 1930-as, 1940-es években a hollywoodi sztárok identitáskonstrukcióinak és -dekonstrukcióinak létrehozására, valamint ezt a mintát – a Greta Garbo és Marlene Dietrich esetében sikerre vitt, úgynevezett hollywoodi mintát – követték Egyed Zoltán és a filmkészítők is a Szeleczy-jelenség és a Karády-jelenség filmalkotásokon és a nyomtatott sajtón keresztül történő (alkotóművészi) deklarálásában is.

### 2.2.3. A HOLLYWOODI MINTA SZERKEZETÉRŐL GARBO, DIETRICH, SZELECZYK ÉS KARÁDY NYOMÁN

Korábbi mikrokutatásaimban és az eredményekről tartott konferencia-beszámolóimban Greta Garbo, Marlene Dietrich, Szeleczyk Zita és Karády Katalin egy-egy emblemikus filmjének több szempontú elemzésével foglalkoztam. A kutatómunka célja mind a négy estben az volt, hogy az általam meghatározott három történeti korszakban (az 1930-as, 1940-es évek, az 1950-es évektől az 1980-as évek végéig, az 1990-es évektől napjainkig) milyen lehetséges olvasatai merülhettek és merülhetnek fel az adott filmeknek, a filmszínésznők női identitáskonstrukcióinak és -dekonstrukcióinak, valamint helytálló lehet-e a szelektált művészeti alkotásokat emblemikus médiatermékeknek tekinteni.<sup>21</sup> A disszertációkutatásban a konkrét vizsgálati időszakkal (1936-tól 1951-ig) kapcsolatos

---

<sup>21</sup> Az elemzésekről készült összegző táblázatokat lásd a *Függelék*ben. Jelen disszertációkutatás 1936-tól 1951-ig foglalkozik a Szeleczyk Zita és Karády Katalin filmjeiben, sajtómegjelenéseiben és magánlevelezéseiben felmutatható női identitáskonstrukciókkal és -dekonstrukciókkal. A korábbi mikrokutatások és eredmények nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a disszertációkutatás vizsgálati fókuszát meghatározzam. Másrésztől fontosnak tartom kiemelni, hogy jelen fejezet segítségével kijelölöm a téma azon szegmenseit is, amelyek további kutatásokhoz szolgálhatnak számomra iránymutatásul.

megállapításokat használtam fel, amelyek segítséget nyújtottak a hollywoodi minta és annak közép-kelet-európai, magyarországi alkalmazásának ismertetésében.

Greta Garbo, Marlene Dietrich, Szelezky Zita és Karády Katalin esetében elmondható, hogy mind a négy színésznő Európában kezdte karrierjét. A svéd származású Garbónak és a német gyökerekkel rendelkező Dietrichnek azonban sikerült az, ami Szelezkynek és Karádynak nem: a hollywoodi minta segítségével deklarált színésznők a sztárgyár otthonában, Hollywoodban is sikeressé váltak. Hollywoodi mintaként azonosítom a disszertációkutatásban azt a gyakorlatot, amelyet az említett színésznőkkel dolgozó mesterek (filmrendezők és színikritikusok) alkalmaztak pártfogoltjaik – és ezzel együtt természetesen önmaguk – sikerre vitele érdekében. Ezeket a módszereket nem minden esetben egyszerű felfedni és értelmezni, a következőkben néhány olyat ismertetek, amelyekkel kapcsolatban a négy színésznő életrajzát, színésznői pályáját, illetve a mentorok által létrehozott női identitáskonstrukciókat és -dekonstrukciókat vizsgálók is egyetértést mutatnak.

Greta Garbót Mauritz Stiller feltörekvő filmrendező segítette pályája indulásakor, Norman Zierold szerint (Zierold, 1970) ő fedezte fel a színésznőt és hozta létre a Garbo-jelenséget az 1920-as évek elején. Ő adta Gustafsson kisasszonynak a Garbo nevet, amelyben történésznek készülő barátja, Arthur Nordén volt segítségére. John Bainbridge kutatásai szerint – emeli ki Csengery Judit *Greta Garbo* című könyvében – Nordénre nagy hatással volt a magyar történelem, éppen tanulmányt írt Bethlen Gábor fejedelemről és megragadta a Gábor név. Ezért azt javasolta Stillernek, miután a keresztnévvel is alliterál, hogy adja Gretának a Gábor vezetéknévét. A filmrendező addig ízlelgette a név hangzását, amíg rátalált a véglegessé vált Garbo verzióra. (Csengery, 1986: 43. és Erkkila, 1985: 595.) Más elgondolás szerint – erre Nemes Károly utal *Greta Garbo* című írásában – a Garbo nevet Stiller a szó „csinosság”, „kedvesség” jelentése alapján adta a színésznőnek.<sup>22</sup> (Nemes, 1984: 11.) A filmrendező emellett külön ars poeticával rendelkezett a rendezés gyakorlatát illetően is: elmondása szerint filmjeiben azt a paradoxont használta ki, amely szerint:

„[...] hogyha egy színész valóban nagy, akkor úgy játszik filmen, mintha sejtelve sem lenne a játék technikai oldaláról – azaz olyan természetes egyszerűséggel viselkedik, mintha nem is színész lenne.” (Csengery, 1986: 37.)

Érdemes megjegyezni, hogy talán e kívánt állapot elérésére Garbo, Dietrich, és Karády esetében is többéves színiakadémiai felkészülésre lett volna szükség, noha mindhárom

---

<sup>22</sup> „Svéd szfinxként”, „Az arcként” és „Isteni Garbóként” is hivatkoztak rá. (Tóth, 2008)

színésznő tanult jeles mesterektől, felkészültségük a pályájuk indulásakor jelentős mértékben alulmúlta a korabeli sztenderdekét. A négy színésznő közül Szelezky Zita az egyetlen, aki filmjei elkészítése előtt komoly színházi, színpadi gyakorlatra tett szert.

Marlene Dietrichet (1901–1992) Josef von Sternberg osztrák-amerikai filmrendező fedezte fel 1929-ben, a *Two Bow Ties*<sup>23</sup> című berlini revü megtekintése során. A kabaréműsorban szereplő Dietrich egyetlen kérdése – „*Where is the man, who won the grand prize?*” (Higham, 1977: 80.) – akkora hatással volt Sternbergre, hogy 1930-ban felkérte Lola szerepére *A kék angyal* című első hangosfilmben, amelyet UFA–Paramount produkcióban, német és angol nyelven is leforgattak. Sternberg hollywoodi gyakorlata, motiváló egyénisége, és a férfiak szexuális megalázkodását hidegen semmibe vevő „végzet asszonyának” szerepe meghozta Dietrich számára a hazai és a nemzetközi hírnevet is. (Plazy, 2006) Dietrich lánya, Maria Riva elmondása szerint (Riva, 1994) az amerikai siker Sternberg által gondosan megkomponált volt<sup>24</sup>: addigra az MGM már felfedezte magának a svéd Greta Garbót, a darabos mozgású, kissé férfias, mégis misztikus nőalakot. Hasonló volt Dietrich is, ezért Sternberg – az UFA–Paramount színeiben – úgy döntött, hogy a *Marokkó* című filmmel mutatják be a fiatal színésznőt az amerikai nagyközönségnek. Ebben a filmben Dietrich egy éjszakai klub énekes szájhajaként debütált, és ugyan rendelkezett Garbo csendes, introvertált, távolságtartó misztériumával, férfias öltözkéiben (frakkban és cylinderben) mégis egy új, szajhaságát nyíltan megélő nőtipust – fizikai és lelki tartalommal feltöltve a Sternberg által kreált Dietrich-jelenséget – teremtett meg.

Magyarországon az 1930-as évek elején csak férfi sztárokról – Csontos Gyula, Jávor Pál, Kabos Gyula és Páger Antal – beszélhetünk. A női sztárok jelentősége később, az évtized második felétől érződik. Eleinte csak a férfi főszereplők kiegészítéseként tűntek fel, típusba sorolásuk csak később történt meg. Balogh Gyöngyi, Gyürey Vera és Honffy Pál (Balogh–Gyürey–Honffy, 2004: 50.) Ágay Irénre és Tolnay Klárra a „viktoriánus nevelőnők utódaiként” és „derék, kardos szüzekként”, Perczel Zitára „segítőkész, erotikus naivaként”, Muráti Lilire pedig „emancipált, modern nőként” és „*sophisticated womanként*” hivatkoztak. Skaper Brigitta (Skaper, 2008) szerint Tolnay Klári a finom nőiességet, Szelezky Zita a törékeny, bár sokszor vadóc „kismacskát”, Muráti Lili akaratos és emancipált nőtípusokat testesítettek meg, Turay Ida és Erdélyi Mici pedig komika szerepeket

<sup>23</sup> Kaiser–Spoliansky: *Two Bow Ties*. Bemutató: Berliner Theater, Berlin, 1929. szeptember 25. (Higham, 1977: 80.)

<sup>24</sup> A Karády Katalint felfedező Egyed Zoltán színikritikus is hasonlóképpen cselekedett. Ő is járt Hollywoodban, így rendelkezett elég saját élményű tapasztalattal ahhoz, hogy a magyar befogadók és mikrokörnyezet számára a Karády-jelenséget izgalmas és újszerű keretként fogalmazza meg. Igaz, Karády esetében első debütálásnak és színtérnek a színház számított, azonban csak a darabokban elért sikereket és bukásokat követően, az 1939-ben bemutatott *Halálos tavasz* című film női főszerepével jött el számukra a kívánt siker.



formáltak meg a mozivásznon. Skaper „kategóriáit” kiegészítve Pusztaszeri László (Pusztaszeri, 2011: 78.) Mezei Máriát „franciásnak”, Szeleczy Zitát „a tüzről pattant, magyar lánynak” mutatta be.<sup>25</sup>

Szeleczy Zita 1933 szeptemberében nyert felvételt a Színiakadémiára. Tanárai között voltak Galamb Sándor, Góth Sándor, Kéki Lajos, Kiss Ferenc és Ódry Árpád. A színészmesterség elsajátítása során Ódry Árpád kiemelt támogatását élvezte, Ódry ugyanis Szeleczy Zitában látta a jövő nagy művészt. Később az akadémiai vizsgaelőadásain jellemzően főszerepeket játszott, így Katona József *Bánk bán*jában Melindát, Németh László *Villámfény*néljében Satát, Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündé*jében Ledért, Molière *Tartuffe*-jében Dorinát, Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című művében a Mostohalányt, illetve Rudolf Besier *Ahol tilos a szerelem* című darabjában Barrett Erzsébetet alakította. (Jávor–Péter, 2012) 1936-ban kérte fel Balogh Béla filmrendező első főszerepére a *Méltóságos kisasszony*ban, filmes karrierje ettől az évtől datálható. Alakjával a jellemzően törekeny, bár sokszor vadóc „kismacska” testesítette meg, filmjeiben többször jellemző motívumként jelentek meg a magyarság, a magyarságtudat lehetséges olvasatai, vagyis a nemzeti identitás kérdésköre. A később hírnévre szert tevő Karádyval ellentétben mozgása finom, nőies volt, a dalbetétekben – a szövegírók és zeneszerzők segítségével – olyan drámai, kimondatlan és lefojtott érzelmekkel teli feszültséget teremtett, amellyel egyszersmind megtöltötte tartalommal a Szeleczy-jelenséget.

Néhány évvel később fedezték fel Karádyt, eredeti nevén Kanczler Katalint. 1938 első felében egy vacsora keretében ismerkedett meg Egyed Zoltánnal<sup>26</sup>. Az újságíró – akinek 1924-től a *Színházi Élet*ben jelentek meg írásai, és aki 1938 és 1944 között a *Film Színház Irodalom* című hetilap szerkesztője volt – fejében ekkor fogalmazódott meg az ötlet, hogy színésznőt farag az akkor 28 éves elvált nőből. Színházi emberként jó érzékkel instruálta a fiatal – még tapasztalatlan – nőket a pályájuk kezdetén, többek között segítő kezet nyújtott Goll Beának, Hajmássy Ilonának – később Ilona Massey – és Mezei Máriának is. Hollywoodi mintára kialakított módszeréhez a gondosan megírt, felmagasztaló színikritikák mellett hozzátartozott a színésznőkkel készített beszélgetések, interjúk önéletrajzi formába öntése is. Karády esetében ráadásként segítségül hívta Csathó Kálmánné Aczél Ilonát is a

---

<sup>25</sup> Részben a kutatásokban, szakirodalmakban felmerült *ad hoc*, illetve ismétlődő kategóriák indukáltak számomra a diskurzusok és női identitáskonstrukciós folyamatok azonosításának igényét.

<sup>26</sup> „1939. december 24. A sikeres filmes bemutatkozás után külföldi, elsősorban hollywoodi karrier felépítése volt a cél. Tizenhárom pontos szerződést írt alá Egyed Zoltánnal, amelynek értelmében a külföldi szerződéseit kizárólag a »menedzser« útján bonyolítja, és 20% jutalék megfizetése mellett minden művészi megnyilvánulását érintő kérdésekben elszámolással tartozik.” (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 166.)

színészi szakmára való felkészítésben, azonban a színpad ennek ellenére sem hozta meg számukra a kívánt sikert. Az 1939-ben bemutatott *Halálos tavasz* című film női főszerepével azonban Karády „üstökösként robbant be a magyar filmtörténetbe”: ő lett a „végzet asszonya”, a „vamp”, a „dívá” (Vörös, 1980; Kelecsényi, 1983; Gajdó–Magyar, 2003; Kelecsényi, 2010; Gajdó–Magyar–Péter, 2016; Kozák 2019 és Kelecsényi, 2020) aki a szexualitás nyers, elemi erejű ábrázolásával eltért a korábbiakban megfogalmazott nőszerepektől. Mozgása ugyan darabos, szögletes volt, de a dalbetétekben – a szövegírók és zeneszerzők segítségével – olyan drámai, kimondatlan és lefojtott érzelmekkel teli feszültséget teremtett, amellyel egyszersmind megtöltötte tartalommal az Egyed Zoltán által hollywoodi mintára létrehozott Karády-jelenséget.

Álláspontom szerint tehát a *Doppelgänger-effektust* ábrázolási módszerként alkalmazták a hollywoodi minta női identitáskonstrukcióiban és -dekonstrukcióiban Greta Garbo, Marlene Dietrich, Szelezky Zita és Karády Katalin esetében. Fontos kiemelni, hogy a hollywoodi minta eszközkészlete, az említett négy színésznő példáját figyelembe véve, kétirányú volt: egyrésztől mind a négy esetben igyekeztek egy valamilyen szempontból új és/vagy kiemelkedő nőtípust megalkotni, másrésztől ahhoz, hogy ezt létrehozzák, némely értelemben szakítani kellett a korszak korábbi típusú nőábrázolásaival is. Míg Garbo és Dietrich esetében egyértelműen gender identitáskonstrukcióról és -dekonstrukcióról, addig Szelezky és Karády esetében kevert, egymással a létrehozói szándék alapján versenyeztetett tehát nemzeti és gender identitáskonstrukciókról és -dekonstrukciókról beszélhetünk:

	Greta Garbo	Marlene Dietrich	Szelezky Zita	Karády Katalin
<b>Születési név</b>	Greta Gustafsson	Marie Magdalene Dietrich	Szelezky Zita Klára Terézia	Kanczler Katalin
<b>Emblematikus film</b>	<i>Anna Christie</i> (1930)	<i>A kék angyal és Marokkó</i> (1930)	<i>Bercsényi huszárok</i> (1939)	<i>Halálos tavasz</i> (1939)
<b>Felfedező(k)</b>	Mauritz Stiller	Josef von Sternberg	Ódry Árpád és Balogh Béla	Egyed Zoltán
<b>Identitáskonstrukció</b>	gender (drag)	gender (drag)	gender (drag) és nemzeti	gender (drag) és nemzeti
<b>Identitás-dekonstrukció</b>	gender (drag)	gender (drag)	gender (drag) és nemzeti	gender (drag) és nemzeti

1. táblázat: A hollywoodi minta közép-kelet-európai, magyar változatai az 1930-as, 1940-es években

Vizsgálati álláspontom szerint a közép-kelet-európai, magyarországi sztárrendszer esetében komplex, meghatározott célok alapján konstruált identitásokról kell beszélni, amelyeket

idővel (legfőképpen a sztárrendszer megszűnésének és a politikai szféra rendszerváltó átalakulásának eredményeképpen) dekonstruáltak és megszüntettek. Ez a dekonstrukciós és megszüntető folyamat láthatóan csak a mediatizált közegben (a különböző médiumokban, a film- és hanglemezipar, valamint a színház terén) megjelenő identitáskonstrukciót érintette. A dekonstrukció szükségességét irányítók nem vették figyelembe, hogy a létrehozók és megformálók által megjelenített identitáskonstrukciókat emberek, tehát eredetileg is komplex, meghatározott célokkal rendelkező személyiségek ábrázolták. Emellett nagyjából elkerülte a figyelmüket, hogy ezek az emberek saját, privát életükre vonatkozó, személyes identitáskonstrukcióval rendelkeztek, kisebbrészt maguk a filmek és színdarabok alkotói, rendezői arra is törekedtek, hogy az ábrázolandó identitáskonstrukciót a megformáló színész vagy színésznő személyes identitáskonstrukcióival összemosassák.<sup>27</sup>

Az előbbiekben ismertetett jelenségre már felhívtam a figyelmet a 2.2.3. *A Doppelgänger-effektus identitáskonstruáló szerepe* című fejezetben is, ahol kifejtettem, hogy (ahogyan Greta Garbo és Marlene Dietrich esetében is) a *Doppelgänger-effektust* ábrázolási módszerként alkalmazták a Szeleczy-jelenség és a Karády-jelenség nyomtatott sajtóban és filmalkotásokon keresztül történő (alkotóművészi) deklarálásában is.

A disszertációkutatásban tehát a *Doppelgänger-effektus* ily módú használatát identitáskonstrukciós metódusként értelmeztem, amelynek folyamán a létrehozók (az újságírók és a rendezők) és a megformálók (jelen esetben a színésznők) egy kettős, részben disszociatív (elkülönülő) és közös elemekkel (ismérvekkkel és tulajdonságokkal) feltöltött női identitáskonstrukciót hoztak létre és tartottak fent. Ezeket az identitáskonstrukciókat a disszertációkutatásban alakítható, formálható, tehát fluid szerkezeteknek tekintem, amelyek alakíthatóságára és azzal kapcsolatos törekvésekre a korabeli filmek, nyomtatott sajtótermékek és a dekonstrukciós időszakot követő magánlevelezések elemzésének eredménye szolgál releváns bizonyítékul.

A filmelemzés szempontrendszerének elkészítése előtt, az 1.1. *Hipotézisek* című fejezetben megfogalmaztam a disszertációkutatás hipotéziseit, amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy előrevetítsék a vizsgálatok szerkezetének alappilléreit, amelyek a következők:

---

<sup>27</sup> Greta Garbo esetében már tettem utalást, felfedezője, Mauritz Stiller rendező alkotói koncepciójára, amely a következő: „[...] hogyha egy színész valóban nagy, akkor úgy játszik filmen, mintha sejtelve sem lenne a játék technikai oldaláról – azaz olyan természetes egyszerűséggel viselkedik, mintha nem is színész lenne.” (Csengery, 1986: 37.) E kijelentést árnyalja az a tény, hogy a vizsgált színésznők identitáskonstrukciói és a konstrukciók révén megalkotott diskurzusok (mint a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok) egy-egy hívó szóval és jelenséggel ellátott szerepkör beteljesítését tették lehetővé számukra. Garbo, Dietrich, de Szeleczy és Karády esetében is történtek próbálkozások arra vonatkozóan, hogy a sztárrendszerben megkonstruált szerepköreiket átléphessék vagy árnyalhassák, azonban ezek a kísérletek nem arattak osztatlan sikert.

1. A közép-kelet-európai, magyar sztárrendszert hollywoodi minta alapján hozták létre;
2. A létrehozott identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók kultúraspecifikusak (kulturális és nemzeti identitások, férfi- és nőszerepek, kollektív traumák);
3. A *Doppelgänger-effektus* identitáskonstrukciós metódusként volt jelen;
4. Kevert identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók jöttek létre;
5. A létrejött identitások alakíthatóak, formálhatóak, konstruálhatóak és dekonstruálhatóak voltak (diszkurzív folyamat révén);
6. A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok elsősorban az egyes filmalkotásokban és a korabeli színházi sajtóban nyilvánultak meg;
7. 1944–45 után (a dekonstrukciós folyamatok kezdeti időpontja) új identitáskonstrukciókra volt szükség;
8. Az identitáskonstrukciók kevertsége és komplexitása okán nehezen lehetett elkülöníteni a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer révén megkonstruált identitásokat a személyes identitásoktól;
9. A színésznők karrierje derékba tört, sorstöröttek lettek;
10. Az identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók okozta válság megjelent a színésznőkkel készült korabeli interjúkban és a dekonstrukciós időszak magánlevelezéseiben is.

Az elemzés fejlesztésének további lépése Szeleczy Zita és Karády Katalin női identitáskonstrukcióinak elsődleges individualista és kollektivista vizsgálata volt. A disszertációkutatást megelőző mikrokutatások eredménye és azok disszertáció-specifikus átgondolása nyomán elmondható, hogy:

Szeleczy Zita sztár identitáskonstrukciójának fontosabb alkotóelemei: 1. individualista: a hollywoodi mintára létrehozott sztár, azaz „a nemzet kishúga” diskurzust feltöltő feminin nőszerep; 2. kollektivista: a hollywoodi mintára létrehozott sztárszerep irányított felhasználása. Szeleczy Zita személyes identitáskonstrukciójának fontosabb alkotóelemei: 1. individualista: a sztár identitáskonstrukciótól szenvedő fél; 2. kollektivista: a meghurcoltatástól szenvedő fél (sorstörötté válás, többszereplős felelősség).

Karády Katalin sztár-identitáskonstrukciójának fontosabb alkotóelemei: 1. individualista: a hollywoodi mintára létrehozott sztár, a díva, a márványmadonna, a vamp, azaz „a végzet asszonya” diskurzust feltöltő maszkulin nőszerep; 2. kollektivista: a hollywoodi mintára létrehozott sztárszerep irányított felhasználása. Karády Katalin személyes identitáskonstrukciójának fontosabb alkotóelemei: 1. individualista: a sztár-

identitáskonstrukciótól szenvedő fél; 2. kollektivista: a meghurcoltatástól szenvedő fél (sorstörötté válás, többszereplős felelősség):

	Szelezcky Zita sztár- identitáskonstrukció	Szelezcky Zita személyes identitáskonstrukció	Karády Katalin sztár- identitáskonstrukció	Karády Katalin személyes identitáskonstrukció
<b>Individualista olvasatok</b>	a hollywoodi mintára létrehozott sztár, a nemzet kishúga feminin nőszerep	a sztár- identitáskonstrukciótól szenvedő fél	a hollywoodi mintára létrehozott sztár, a díva, a márványmadonna, a vamp, a végzet asszonya, angolban: RBF, azaz <i>Resting Bitch Face</i> maszkulin nőszerep	a sztár- identitáskonstrukciótól szenvedő fél
<b>Kollektivista olvasatok</b>	a hollywoodi mintára létrehozott sztár- szerep irányított felhasználása, pl. jótékonyság	a meghurcoltatástól szenvedő fél (sorstörötté válás, többszereplős felelősség)	a hollywoodi mintára létrehozott sztár- szerep irányított felhasználása, pl. jótékonyság	a meghurcoltatástól szenvedő fél (sorstörötté válás, többszereplős felelősség)

2. táblázat: Szelezcky és Karády identitáskonstrukcióinak individualista és kollektivista olvasatai

Ugyanakkor elmondható, hogy Szelezcky Zita és Karády Katalin esetében is relevánsnak tekinthető a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusba sorolható női identitáskonstrukciók ábrázolása. Erre az állításomra az általam elkészített három esettanulmányban kerestem objektív módon megközelíthető és magyarázható bizonyítékokat.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> A *Doppelgänger-effektus*ról, annak Karády-jelenségben betöltött identitáskonstruáló szerepéről és az effektus nemzetközi előzményeiről szóló szövegrészletek 2021-ben megjelentek A *Doppelgänger-effektus identitáskonstruáló szerepe a Karády-jelenségben* című tanulmányomban (Lips, 2021e).

### 3. KUTATÁSMÓDSZERTAN: A KRITIKAI DISKURZUSELEMZÉS

„Nyugtalanít minket, hogy mi is a diskurzus a maga elhangzó vagy írott anyagi valóságában; nyugtalanító a diskurzus kétségkívül átmeneti jellege, az, hogy mindenképpen el kell tűnnie, és hogy nem a mi időnk szerint fog megszűnni; nyugtalanít bennünket, hogy ennek az egyébként hétköznapi és szürke tevékenységnek a mélyén olyan erőket és veszedelmeket fedezünk fel, amelyeket nem látunk világosan; nyugtalanít a tömérdék szó mögött fölsejlő harc, győzelem, sérelem, uralom, szolgaság, a tömérdék szó mögött, amelyeknek a használat már olyan régóta elvette az élet.” (Foucault, 1998: 51.)

Ahogy az *1.1. Hipotézisek* című fejezetben is kitértem rá, a disszertációkutatás hipotéziseinek elővizsgálatában és pontos meghatározásában segítséget nyújtottak a témában tudományos konferenciákon tartott előadások, publikált tanulmányok, recenziók keretében (Lips, 2016, 2018a, 2018b és 2018c) végzett mikrokutatások, vizsgálatok, illetve ezek szóbeli és írásbeli szakmai bírálatai. Mindezek hozzájárultak továbbá ahhoz, hogy meghatározott, tudományos szempontok alapján összegyűjtsem a disszertációkutatás kulcsfogalmait, és hogy azok segítségével meghatározzam az interdiszciplináris vizsgálatot érintő, megfelelő érzékenyítő szempontokat.<sup>29</sup> Utóbbiak véglegesítésében és a kutatás optikájának pontos kijelölésében pedig a korábban ismertetett, általam átdolgozott identitáskonstrukciós modell (Lips, 2021) nyújtott segítséget.

A 21. században a társadalomtudományi kutatások módszertanát illetően átalakult a tudományos tény fogalma: a nyelvközpontú társadalomtudomány számára a vizsgálandó tény már nem a – tudattól független – objektív állapotok, intézmények, cselekvések jelentik, hanem a tudatban, nyelvben, a beszédben, a szövegben interpretált objektív valóság, vagyis az empiria, mint konstrukció. Azt fontos kiemelni, hogy ebben a perspektívában a vizsgált tudományos tény kapcsán konkludált megállapítások és értelmezésük nem tekinthetők egyedüli érvényességűnek, vagyis nem kizárólagosak. A tudományos ténnyel párhuzamosan így a tudományos igazság fogalma is átalakult. A nyelvközpontú elemző-értékelő módszerek az igazságot a paradigmaváltást követően hatalmi kategóriának tekintik, és azt vizsgálják, mely szereplők hogyan igyekeznek különféle diskurzusok és narratívák révén magukat az igazság birtokosaiként feltüntetni. (Szabó, 1998) Ennek megfelelően az egyes diskurzusok és narratívák nem szükségképpen az igazságot, vagy az igazság egy szubjektív, érdekek mentén átalakított – torzított – változatát reprezentálhatják. Ez azért is kulcsfontosságú, mert a kialakított (és/vagy kialakult) igazságok és azok diskurzus- és narratívaszervezetben tetten

---

<sup>29</sup> A kulcsfogalmak tudományos szempontok alapján történő összegyűjtéséhez és a kutatási terv elkészítéséhez jelentős mértékben hozzájárult az Uppsalai Egyetem Informatika és Média Tanszéke által szervezett, Nico Carpentier professzor által tartott „*Discourse Studies and Method: Using Discourse-Theoretical Analysis and Discursive-Material Analysis*” című kurzuson való részvételem (Helyszín: Uppsalai Egyetem, Uppsala. Időpont: 2018. február 5–9.). Az érzékenyítő szempontok hierarchikus ábráját lásd a *Függelékben*.

érhető elemei, a létrehozók motivációi, az egyes motivációk ok-okozati összefüggései jelen esetben interdiszciplináris társadalomtudományi kutatások elemzési mintájául szolgálhatnak.

Foucault szerint a diskurzus<sup>30</sup> jellemző tilalmai hamar felfedik annak kapcsolatát a vágygal és a hatalommal, ennek nyomán a diskurzus nemcsak megmutatja (vagy elrejt) a vágyat, hanem a diskurzus a vágy tárgya is:

„A történelem szüntelenül arra oktat minket, hogy a diskurzus nemcsak egyszerűen tolmácsolja a küzdelmeket és az uralmi rendszereket, hanem érte folyik a harc, általa dűl a küzdelem; tehát a diskurzus az a hatalom, amelyet az emberek igyekeznek megkaparintani.” (Foucault, 1998: 51.)

A disszertációkutatás módszertana – a kritikai diskurzuselemzés – segítségével a vizsgálat tárgyául választott diskurzusok<sup>31</sup> Foucault által is megfogalmazott, kutatói szemszögből továbbgondoltan interaktív szövevényességét tanulmányoztam. A kritikai diskurzuselemzés révén, Foucault nyomán a legfontosabb kitűzött kutatói céloknak minősültek: kimutatni 1. a diskurzusok kialakulásának mikéntjeit, tehát azt, hogy milyen szükségletek kielégítése céljából alakultak ki; 2. hogy miképp módosultak, tolódtak el; és 3. hogy milyen kényszert alkalmaztak, és milyen mértékben tévesztettek célt. (Foucault, 1998: 68.) Jelen disszertációkutatásban tehát arra törekedtem, hogy felfedjem a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok 1930-as évek második felétől datálható kialakulásának szövevényes mikéntjeit, céljait, módosulásait, eltolódásait, továbbá igyekeztem felhívni a figyelmet azok kezdeti és végső céltévesztéseire is. Mindemellett nem volt célom a kizárólagos jelentéstulajdonítás, az eredményképpen kapott modellrendszerbe foglalt diskurzusok és azok magyarázatai további diszkussziók és kutatások alapjául szolgálhatnak.

Úgy vélem, hogy a vizsgálat szempontjából releváns megközelítésnek tekinthető továbbá a hatalom–vágy kapcsolatának kultúrantropológiai, narratív perspektívája: ebben az esetben a középpontban maga az ember áll, aki egyszerre a diskurzus mint „tartalom” létrehozójává, befogadójává és szerkesztőjévé is válhat.<sup>32</sup> A létrehozók, befogadók és szerkesztők a hatalom–vágy kontextusában hatalomra törekedhetnek, vágyhatnak rá, vagy a diskurzus által középpontba állított, részben tárgyiasított ember, emberek által reprezentált

---

<sup>30</sup> A disszertációkutatásban a „diskurzust” nem nyelvészeti, hanem társadalomelméleti jelenséget magyarázó fogalomként alkalmaztam. Ez összecseng azzal, ahogyan a kritikai diskurzuselemzés módszere a diskurzust – így azon belül a beszélt és írott nyelvet – társadalmi gyakorlatként fogja fel. Ebből következik, hogy a diskurzus – ahogyan a diskurzusba tartozó identitáskonstrukciók is – társadalmilag alakítható, formálható, illetve a diskurzus segítségével átalakíthatóvá, formálhatóvá válhatnak társadalmi folyamatok, azokkal kapcsolatos tárgyi tudások, illetve szociális identitások. (Fairclough–Wodak, 1997 és Wodak–Meyer, 2009)

<sup>31</sup> A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok.

<sup>32</sup> A befogadás és a szerkesztés nyilvánvalóan a vizsgálati időszakban, 1936-tól 1944-ig részben a hatalom–vágy kontextusában egy irányított folyamatnak tekinthető.

identitáselemekhez való viszonyukat jeleníthetik meg (azokkal megegyező vagy éppen ellentétes identitáselemeket építhetnek be saját konstrukcióikba). Geertz nyomán a középpontba állított ember mellett természetesen felmerül a vizsgálandó diskurzusok adott kultúrától, közegtől való függése, azáltal történő meghatározottsága, „elmesélhetősége”:

„Egy nép kultúrája önmaga rendezte szövegek együttese, amit az antropológusok igyekeznek azok válla felett elolvasni, akikhez ezek a szövegek tulajdonképpen tartoznak.” (Geertz, 2001: 193.)

Egy bali kakasviadalon tett résztvevő megfigyelése egyik következtetéseként állapítja meg az előbbieket, a terepmunka egy másik, a disszertációkutatás szempontjából lényeges eleme annak pszichológiailag és szociológiailag is kommunikatív és ritualizált szerveződése:

„A bali kakasviadal mélysége nem a pénznek, hanem a kakasviadal képében megjelenő helyi státushierarchiának<sup>33</sup> köszönhető, ami természetesen a pénz függvénye. [...] Pszichológiai szempontból a kakasviadal az ideális, démoni, inkább narcisztikus férfi ének, szociológiai szempontból pedig a feszültségek komplex együttesének aiszóposzi reprezentációja. E feszültségeket a hétköznapi élet kontextusában ugyanezen személyek ellenőrzött, megszürt, szertartásos, mindazonáltal mélyen átélt interakciója hozza létre. A kakas az ember lelki formájának állati tükröként<sup>34</sup> helyettesítheti ugyan gazdája egyéniségét, a kakasviadal azonban inkább a társadalmi mátrix szimulációja.” (Geertz, 2001: 172.)

Úgy vélem, hogy Geertz e konklúziója tovább árnyalhatja a diskurzusokról való gondolkodást, főként azért, mert felhívja a figyelmet annak korábbiakban is említett létrehozói, befogadói és szerkesztői pozícióira. Emellett az adott diskurzus – a bali kakasviadal példáját említve – ugyanúgy lehet a hatalom képviselői által kommunikált, terjesztett és elérni kívánt, vagy a befogadó és továbbszerkesztő (tudatosan vagy tudattalanul módosító befogadó) által vágyott identitáselemek vegyes halmaza. Továbbá az egyénekből álló társadalom szövevényes rendszerének egy-egy olyan tükröződése is lehet, amely éppen a hatalom képviselői<sup>35</sup> által kommunikált, terjesztett és elérni kívánt identitáselemekkel történő azonosulást vagy épp azokkal lévő szembenállást hivatott megjeleníteni.

A hatalom képviselői által kommunikált, terjesztett és elérni kívánt identitáselemek közvetítő eszköze álláspontom szerint a média (a disszertációkutatás estében ez a film és a nyomtatott – színházi – sajtó): az utóbbi médiummal kapcsolatban releváns gondolatokat vet fel Csigó Péter, aki szerint a

---

<sup>33</sup> A hatalom–vágy kapcsolata.

<sup>34</sup> Konstruálható és dekonstruálható identitáselemek.

<sup>35</sup> Mindemellert az sem kizárt, hogy a hatalom meghatározó képviselői egyes kérdésekben nem értenek egyet, ennek eredményeképpen egyes diskurzusok mellett ellendiskurzusok jöhetnek létre, amelyek egyénekből álló társadalmi csoportosulás vagy politikai mozgalom létrejöttében is megnyilvánulhatnak.



„[...] (népszerű)<sup>36</sup> média tere ugyanis erős kulturális integrálóerővel bír, amely nemcsak törzsies kötődéseket hozhat létre, hanem a kollektív együvé tartozás érzését is megerősítheti, sőt individuális értékválasztásoknak is teret adhat.” (Csigó, 2005: 35.)

A törzsies kötődési formák kialakulása így egyéni- és kollektív identitáskonstrukciók diskurzusokon keresztüli létrehozását, módosulását vagy dekonstrukcióját idézheti elő, emellett ezek a metódusok a média ritualizált működési mechanizmusaira is felhívhatják a figyelmet. Emellett Csigó szerint fontos kitérni arra, hogy

„[...] a nyilvános térben a (közéleti)<sup>37</sup> tudások előadói (performers) közül csak az képes hatást gyakorolni a közönségre, aki dramatizált formában és explicite<sup>38</sup> megjeleníti saját egyediségét, különbségét a többi termelőtől, és aki előadása köré egy elkötelezett közönséget tud szervezni.” (Csigó, 2005: 34–35.)

Korántsem biztos továbbá az, hogy a létrehozott diskurzusok célba érnek, vagy éppen megfelelő mértékű elköteleződést tudnak kiváltani a befogadókban. Előfordulhat ugyanis, hogy az egyéni és társadalmi reakció – ahogyan az előzőekben is kitértem rá – a közvetített értékekkel szembeni ellenállásban, vagy továbbgondolva elkerülő magatartásban fogalmazódik meg. Csigó szerint

„[...] a közönség nemcsak akkor aktív, amikor kikerüli a média hatásait, hanem akkor is az lehet, amikor kialakítja és fenntartja a média és a politika szereplőihez fűződő lojalitását. [...] A közönség tagjainak aktív közreműködését, szándékos elköteleződését jelenti egy párt, egy műsor, egy ügy mellett. A média diskurzusai sokszor csak azokra az emberekre vannak hatással, akik motiváltak és érdekeltnek érzik magukat ahhoz, hogy érzelmi kötődést alakítsanak ki, akik hajlandók kognitív és érzelmi energiákat fektetni a diskurzus elsajátításába. Velük szemben a közönség passzív tagjai megőrzik távolságtartásukat, figyelmetlenek és motiválatlanok maradnak.” (Csigó, 2005: 38.)

Foucault (1998) diskurzusról való gondolkodása felhívja tehát a figyelmet arra, hogy a diskurzus nemcsak megmutatja (vagy elrejti) a vágyat, hanem a vágy tárgya is. Geertz (2001) bali kakasviadalt elemző megállapítása megmagyarázza, hogy a diskurzusok és identitások konstrukciói és dekonstrukciói függhetnek a kultúrától, amelyben létrejönnek. Csigó (2005) médiára, illetve a média diskurzusaira vonatkozó iránymutatásaival pedig – érzékelve az elemezhetőség objektív határait – körülírja, hogy a diskurzusok és vagy identitások

---

<sup>36</sup> Populáris vagy népszerű média. A disszertációkutatás elveti az elitkultúra és populáris kultúra fogalmak közötti megkülönböztetést és különböző ellentétpárok létrehozását, így a média ezen irányú megközelítését is. A vizsgált témát a korábbi vizsgálatok (mint a hollywoodi minta alapján létrehozott Szeleczy Zita, Karády Katalin és női identitáskonstrukcióik, majd dekonstrukcióik a populáris vagy népszerű (média és kultúra) kategóriába sorolják, jelen disszertációkutatás épp azért jött létre, hogy a tudományos közeg számára egy ilyen „jelenleg nehezen deklaráható” témát objektív, tudományos kategóriák mentén elemezhetővé, vizsgálhatóvá tegyen.

<sup>37</sup> Csigó tanulmányában elsősorban a közéleti diskurzusok és identitások szerepét vizsgálja a népszerű média terében, jelen disszertációkutatás szempontjából leginkább a szerző általánosságban is értelmezhető megállapításai számítanak relevánsnak.

<sup>38</sup> Ahogyan performatív aktusként létrejött Szeleczy Zita és Karády Katalin női identitáskonstrukciója a filmen és a való életben egyaránt.

többszörire akkor érhetnek célba, ha segítik az egyéneket (egyéneket esetében gondolni kell a korábban is részletezett létrehozói, befogadói és szerkesztői pozíciókra) kulturális, kollektív együvé tartozását, egy ügyért való elköteleződését.

A disszertációkutatásban alkalmazott kritikai diskurzuselemzés<sup>39</sup> módszertani irányelveit illetően Van Dijk (2000) és Wodak–Meyer (2009) megállapításai az irányadók, emellett objektív, releváns példának tekintem Carpentier (2017) diskurzuselemző gyakorlatát is. Van Dijk *A kritikai diskurzuselemzés elvei* című tanulmányában helyesen rámutatott arra, hogy a választott módszertan némileg iránymutatást adott jelen vizsgálat fő fókuszára:

„[...] amennyiben a vizsgálat középpontjában a hatalom és az egyenlőtlenség áll, akkor eltérően a diskurzuselemzés más területeitől vagy megközelítéseitől, a CDA elsősorban nem egy diszciplínához, paradigmához, iskolához vagy diskurzuselemzéshez kíván eredményeivel hozzájárulni. Ilyenkor a kutatókat elsősorban a társadalmi kérdések foglalkoztatják, illetve ösztönzik, és azokat szeretné jobban megérteni a diskurzuselemzés segítségével.” (Van Dijk, 2000: 445.)

A disszertációkutatás tárgyául választott identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók álláspontom szerint a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokban érhetők tetten, a vizsgálat további célja az volt, hogy a konstrukciós és dekonstrukciós folyamatokat szabályozó társadalmi jelentőségeket feltérképezsem és a kritikai diskurzuselemzés módszertani szempontjai alapján elemezzem.

A diskurzus kapcsán már korábban volt arról szó, hogy a hatalom–vágy kontextusában hogyan értelmezhető annak kialakulása. Kiegészítve az előzőekben leírtakat Foucault (1998), Van Dijk (2000), Fairclough–Wodak (1997) és Wodak–Meyer (2009) egyetértenek abban, hogy a kritikai diskurzuselemzés módszertanának alkalmazása során fontos megérteni a társadalmi hatalom és uralom természetét.

„A hatalom magában hordozza az ellenőrzést [...]. Ez az ellenőrzés vonatkozhat a cselekvésre és a gondolkodásra. [...] A kognitív hatalmat a meggyőzés, a színlelés vagy a manipuláció eszközeivel vagy más stratégiákkal gyakorolják azért, hogy valakinek az érdekei miatt megváltoztassák mások gondolkodását.” (Van Dijk, 2000: 447.)

Az elemzés egy másik fontos szempontja volt a diskurzusokhoz való hozzáférés és a társadalmi tudat kapcsolata. Van Dijk (2000) ezzel kapcsolatban kiemelte, hogy minél több az olyan diskurzusfajta, amellyel ellenőriz(het)nek vagy befolyásol(hat)nak, annál nagyobb hatalommal rendelkeznek a társadalmi csoportok, intézmények vagy elitek. A vizsgálat szempontjából első körben az 1936 és 1944 közötti időszak bírt ebből a szempontból kiemelt jelentőséggel, az 1945-től az 1951-ig tartó periódus a korábban említett tizenkét éves

---

<sup>39</sup> Critical Discourse Analysis, CDA.

időintervallum valamilyen (amely lehet részleges vagy teljes) mértékű átstrukturálódását érzékeltetheti. A disszertációkutatásban továbbá érvényesnek tekintetem Carpentier (2017) diskurzusokkal, azok kritikai elemzésével kapcsolatos meglátását, amely szerint kialakulásukat követően az egyes diskurzusok szövevényes, interaktív hálót alkotnak, értelmezésük csak komplex elemzés alkalmazásával kivitelezhető. A vizsgálat megvalósítása során tehát a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok elemzési modelljét (az identitáskonstrukciós modellt) dolgoztam ki, összhangban a disszertációkutatást megelőző mikrokutatásokkal és az azok mentén megfogalmazott érzékenyítő szempontokkal.

### 3.1.1. A DISKURZUSOK KIALAKULÁSA, CÉLJA, MÓDOSULÁSA, ELTOLÓDÁSA

Korábban már kifejtettem, hogy a kutatásban elvégzett kritikai diskurzuselemzés során a legfontosabb kitűzött kutatói céloknak minősülhetnek: kimutatni 1. a diskurzusok kialakulásának mikéntjeit, hogy milyen szükségletek kielégítése céljából alakultak ki; 2. hogy miképp módosultak, tolódtak el; és 3. hogy milyen kényszert alkalmaztak, és milyen mértékben tévesztettek célt. (Foucault, 1998: 68.)

A disszertációkutatásban vizsgált „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok a vizsgált filmek és nyomtatott színházi sajtó segítségével jöttek létre, a közép-kelet európai, magyar sztárrendszer megszűnésével dekonstruálódtak (meg nem szűntek, de ideológiai-hatalmi eszközök által betiltásra, a nyilvános társadalmi kommunikációban „kényszerített” elfeledésre kerültek). Álláspontom szerint a vizsgált magánlevelezésekben érhető tetten az a női identitásdekonstrukciós folyamat (és amellet az újrakonstruálás), amelynek segítségével a színésznők 1944-ig, 1945-ig bezárólag létezett női identitáskonstrukcióikat<sup>40</sup> átgondolni, újratervezni kényszerültek.<sup>41</sup>

Úgy vélem, hogy Thomas S. Kuhn (Kuhn, 2000) nyomán a diskurzusok kialakulása, célja, eltolódása majd megszűnése – illetve a folyamat maga – hasonlóságot mutat a tudományos forradalmak ciklikus ismétlődésével. Fontos kiemelni, hogy Kuhn példái elsősorban a tudományos élet, a tudományos világ, illetve a forradalmak szerkezetének különböző szegmenseire hívják fel a figyelmet, mint:

---

<sup>40</sup> 1945-ben a rendszerváltás (amelyet lehet forradalmi, vagy nem forradalmi) álláspontom szerint a filmgyártásban előbb megtörtént, mint a politikában.

<sup>41</sup> Erre a folyamatra utal a disszertációkutatás főcíme is – *Női sorsokba fordult történelem* –, az el nem beszélt múlt elbeszélésének perspektívái jelennek meg a vizsgált nyomtatott színházi sajtóban, a filmekben és a magánlevelezésekben egyaránt.

„[...] a tudományos forradalom azt jelenti, hogy kicserélődik a fogalomhálózat, melyen keresztül a tudósok a világot szemlélik.” (Kuhn, 2000: 111.)

és

„A forradalom [...] a változásoknak egy sajátos válfaja, amely együtt jár a csoport elkötelezettségének bizonyos átalakulásával.” (Kuhn, 2000: 185.)

A diskurzusok kialakulása, esetleges formálódása és megszűnése azonban hasonlíthat a tudományos forradalmak ciklikus megismétlődésére is. Ebben a perspektívában a – disszertációkutatásban vizsgált „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” – diskurzusok a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer létrejöttének alátámasztásaként, eszközöként, motorjaként jöttek létre. Ezeknek a különböző anomáliáknak a felmerülésével azonban – ahogyan ez Kuhn tudományos forradalmakat érintő téziseiben is helyet kap – a történelmi és ideológiai-hatalmi (illetve politikai) folyamatok, átalakulások eredményeképpen szükségtelenné (mi több, hasznavehetetlenné) váltak. A folyamat eredményeképpen az 1930-as évek második felében szükséges identitáskonstrukciós folyamatot az 1940-es évek második felétől (egyes esetekben már korábban is) egy dekonstrukciós folyamat követte.<sup>42</sup>

Csigó Péter korábban citált írásában (Csigó, 2005) a közéleti diskurzusok és identitások szerepét vizsgálja a (népszerű) média terében. A szerző diskurzusok kialakulását, célját, módosulását, eltolódását és a befogadói oldalt vizsgáló megállapításai elsősorban általános értelemben számítanak relevánsnak.<sup>43</sup> Csigó szerint

„[...] a közönség [tehát a befogadók] tagjainak erőfeszítést kell tenniük ahhoz, hogy hitelesnek fogadjanak el egy diskurzust, s ezen erőfeszítéseiket érzelmi és esztétikai élményeik inspirálják. Természetesen ezeket az élményeket maga a diskurzus kínálja fel, de az érdeklődés felkeltése még nem egyenértékű a lojalitás kialakításával, ahhoz a befogadónak kognitív és érzelmi munkát kell végeznie: egymáshoz kell illesztenie a diskurzus jelentéseit és a saját életpasztalatait. Így lesz képes az adott diskurzusba helyezkedve értelmezni a világot.” (Csigó, 2005: 38–39.)

tehát

„Ebben az értelmezésben a diskurzus akkor bír hatással, ha morális, esztétikai és racionális mozgósítóerejével képes rávenni a befogadót, hogy saját életpasztalatait és értékeit az adott diskurzus nyelvére fogalmazza újra.” (Csigó, 2005: 39.)

Meglátásom alapján a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok létrehozásában – a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer működtetésében – fontos szerepet játszott a

---

<sup>42</sup> A disszertációkutatásban a magyar nyomtatott színházi sajtóban és az elérhető Szelezky Zita és Karády Katalin szereplésével elkészült filmek női identitáskonstrukciói és -dekonstrukciói kerültek elemzésre, objektív ellenpontként a színésznők magánlevelezésében tetten érhető identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatokat elemeztem. Jelen kutatásnak – a disszertációkutatás terjedelmi korlátait is figyelembe véve – nem képezi tárgyát a vizsgálati korszak ideológiai-hatalmi (politikai) nyomtatott sajtótermékeinek elemzése, vizsgálatuk további kutatások igényét indukálja.

<sup>43</sup> Jelen disszertációkutatásnak nem képezi tárgyát az 1930-as, 1940-es évektől napjainkig fennálló (korszakonként változó) diskurzus-befogadói oldal vizsgálata. Elemzésük további kutatások igényét indukálja.

befogadói oldal nyomtatott színházi sajtón és filmen keresztül történő aktív bevonása. A Csigó által leírt hatást pedig felerősíthették a korszak sajátosságai, mint például a háttérben zajló második világháború makro- és mikrohatásai. Mindezek eredményeképpen az identitás a társadalmi kommunikáció révén alakítható, átalakítható komplex entitásnak tekinthető, amely megállapítással korrelál Breakwell (Breakwell, 1993) tézise is, aki a szociális identitáselméletet (Tajfel és Turner, pozitív önértékelés, az identitás dinamikus konstrukció) összekapcsolja a szociálisreprezentáció-elmélettel (Moscovici). Szerinte az identitásképzés folyamatai – a disszertációkutatásban a „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok létrejötte, az azokkal történő egyéni (a színésznők által megélt) megküzdés – és a valóság szociális konstrukciójának folyamatai – a vizsgált diskurzusok identitáskonstruáló és -dekonstruáló procedúrái – egymásra vonatkoztatva vizsgálhatók, mivel magát az identitásképzést is szociális konstrukciós folyamatnak tartja. Ugyanígy vélekedik Gyáni Gábor, aki szerint az

„[...] identifikálás és a kategorizálás az identitás folyamatjellegére utal, és azt fejezi ki, hogy az identitás nem pusztán adottság, hanem aktivitás, amely egy folyton újraalakuló azonosságtudatot teremt. Az intencionalitás játssza így benne a fő szerepet, amely az önazonosság feltételül szolgáló tárgyi valóság burkain belül, és ezen tárgyi erők közreműködésével fejt ki a maga hatását. Az identifikáció ezek szerint az a folyamat, melynek során az illetőt besorolják egy bizonyos kategória hatálya alá, és ő maga is besorolja magát valahová.” (Gyáni, 2015: 14.)

A disszertációkutatásban vizsgált „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok releváns elméleti megközelítésének a gender (a társadalmi nem) és a nemzeti identitás témakörét érintő fontosabb megállapításokat tekintem.

A gender fogalma<sup>44</sup> első körben Robert Stoller amerikai pszichiáter 1986-os írásában jelent meg, tehát jóval később, mint az általam vizsgált, Szelezky Zitát és Karády Katalint érintő női identitáskonstrukciók és -deskonstrukciók. A „végzet asszonya” diskurzus gender optikán keresztül történő vizsgálatának igényét épp az adja, hogy álláspontom szerint a gender fogalom megjelenését megelőzően létrejöttek olyan identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós törekvések, amelyek jelentős mértékben átalakíthatták az 1930-as és 1940-es évek közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerében szemlélt identitásokról való gondolkodást.

---

<sup>44</sup> A gender vagy társadalmi nem Annamarie Jagose szerint a társadalom és a kultúra viszonyrendszerében értelmezett nemi identitást jelenti. Szerinte kezdetben azért kezdték el használni a fogalmat, hogy megkülönböztessék az evidensnek vett biológiai nemtől. A drag pedig az ellenkező nem ruházata, vagy olyan ember, aki ezeket szereti viselni. Esetleg a másik nem ruháinak stilizált, eltúlzott változata. Drag előadóművész/show: transzvesztita előadóművész/show (*first written as „D.R.A.G.” – „dressed as a girl”; „D.R.A.B.” – „dressed as a boy”*). (Jagose, 2003 és Maite, 2009) A *drag*, illetve *drab* fogalomnak később jelentősége lesz.

A gender szerkezetét magyarázva Butler kísérletet tesz a heteroszexuális és férfiközpontú mátrix feloldására, álláspontja szerint rendkívül sok identitásforma létezik, és álláspontja szerint az identitásra komplex, összetett entitásként kell tekintenünk. Ki kell azonban hangsúlyozni, hogy nem veti el a biológiai nem létezését, de a gender létrejöttét egy olyan performatív aktusnak tekinti (*gender as a performative act*), amely néha ellentmondásba ütközik, valamint folyamatosan belülről kifelé, külső hatások<sup>45</sup> révén formálódik. Szerinte az emberek annak megfelelően viselkednek és kommunikálnak, hogy megszilárdítsák a szemlélődőben férfiként vagy nőként való létük benyomását. Feltételezi a gender kulturális, szociális alakíthatóságát, formálhatóságát. (Butler, 1990) Felhívja a figyelmet arra, hogy a társadalmi rend(szer) peremét alkotó külső oldal, a kulturálisan konstituált, marginalizált másik (a meleg, a lesbikus, a fogyatékkal élő, a cigány stb.) hogyan szolgál olyan negativizált, elnyomott referenciapontul, amelyhez képest a belül lévők pozitív, normatív jelentést tulajdoníthatnak maguknak, kirekesztésre építő identitáspolitikát alkalmazva. Így a kint rekedt, de bennefoglalt perem olyan köztes térként kezd el funkcionálni, ahová a szemlélő kivetítheti a benne rejlő másikkal kapcsolatos szorongásait, az identitásválsággal, jelentésvesztéssel és szabályfelforgatással kapcsolatos aggályait és titkolt vágyait. Elméleti keretében az identitás diszkurzív termék, így tehát a gender egy olyan „folyamatos diszkurzív gyakorlat”, amelynek során lehetőség van a folyamatos újraértelmezésre. (Butler, 1997 és Butler, 2001) Elhatárolja magát viszont azoktól, akik a gendert tudatosan előadott szerepként fogják fel: hangsúlyozza, hogy a performativitás nem szabad játék, és nem is teátrális (színházi vagy filmes) önreprezentáció, nem lehet egyszerűen performance-nak (előadásnak) sem tekinteni. Ezért bevezeti a konstruáltság és a kényszer fogalmát: a gender kényszer hatására alakul ki – szerinte a kényszerítettség a performativitás előfeltétele, hiszen a performativitást szabályozó keretek között jön létre. A gender performativitása nem azt jelenti, hogy az ember megválaszthatja, hogy éppen aktuálisan milyen neme van. Butler értelmezésében tehát a performativitás (*gender as a performative act*) nem olyan tevékenység, amelyet a létrehozó csinál, hanem az a folyamat, amelyen keresztül a létrehozó megkonstruálódik. A gender tehát azért performatív, mert a társadalmi nemi különbségeket szabályozó rezsim eredménye, és ebben a rezsimben a gender kényszer hatására osztódik ketté és rendeződik hierarchikus viszonyba. (Butler, 1997 és Butler, 2001)

---

<sup>45</sup> Ezek lehetnek a társadalmi kommunikáció felől érkező, diskurzusokba ágyazott hatások is.

A gender keretében értelmezhető identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók és a disszertációkutatás szempontjából relevánsnak tekinthető Hankiss Ágnes<sup>46</sup> Karády Katalin–Greta Garbo párhuzama, amelyet Susan Sontag *campról* (cikiről) írt tanulmánya kapcsán (Sontag, 1964) állapít meg:

„Karádyra is igaz, amit Sontag Garbóról állapít meg: színjátékának üressége és mesterkéeltsége éppúgy hozzátartozik – »nem az, ami« jellegénél fogva éppolyan gyönyörködtető – mint Garbóhoz a magáé. Boszorkányos nőiességéről híres, de közben szögletes a testalkata, darabos a mozgása, férfi méretű a lába, férfiasan mély a hangja, és legendák keringenek biszexualitásáról.” (Hankisst idézi Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 49. és Lips, 2018c: 156.)

További identitáskonstruáló és -dekonstruáló elemként merülhet fel a *drag-jelenség* és magának a jelenségnek a létrehozása, amelyről korábban Annamarie Jagose kapcsán írtam. *Drag* esetében mindig valamilyen „beöltözés”, „átöltözés” és azzal kapcsolatos „átlényegülés” történik, akár *drag queen*ekről – nőnek beöltözött férfiak –, akár *drag king*ekről – férfinak beöltözött nők –, beszélünk. A téma relevanciáját identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók szintjén Rebecca Kennison (Kennison, 2002) Marlene Dietrichet érintő megállapítása adja: Kennison szerint a *Marokkó* című filmben Dietrichet heteroszexuális és leszbikus nőnek is felöltöztetik, ezáltal létrehozzák az úgynevezett „double drag”-jelenséget.<sup>47</sup> Identitáskonstrukció és -dekonstrukció szempontjából a „kétszeres (vagy akár többszörös) felöltöztetés” motívuma a lényeges: úgy vélem, hogy a közép-kelet-európai, magyar filmekben – elsősorban az 1930-as, 1940-es években és a Szelezky Zita és Karády Katalin főszereplésével elkészült alkotásokban – komplex, összetett férfi és nőábrázolásokat hoztak létre. Mai szemmel nézve a korabeli gender identitáskonstrukciók hathatnak idejétműltnek, kellemetlennek, viccesnek. Ugyanez érvényes a gender mellett a korabeli nemzeti identitáskonstrukciók esetében is. Ráadásul álláspontom nyomán feltételezem az egyes identitáskonstrukciók ciklikus „újratermelődését” is: természetesen más kontextusban, más elemekkel, kultúra- és mindig jelen-specifikus beágyazottsággal. Így a disszertációkutatás során a genderrel és a nemzeti identitással kapcsolatos megállapításokat relevancia alapján Szelezky Zita és Karády Katalin esetében is vizsgáltam.

Anthony D. Smith (Smith, 1991: 14.) szerint a nemzeti identitás alapvető összetevői a következők lehetnek:

---

<sup>46</sup> A Karády-jelenség későbbi, 1970-es, 1980-as években történő újrafelfedezésével kapcsolatban Hankiss a következőket állapította meg: „Karády személye azért rendelkezett olyan gazdag szimbólumtartalmakkal, mert azt az időszakot idézte fel, amelyet a kollektív emlékezetben »súlyos elfojtások és feldolgozatlan ellentmondások« terhelnek.” (Hankiss, 1984: 132–134.)

<sup>47</sup> Lásd még Weiss, 1992. és McLellan, 2000. Érdekesség: Az első csókra két nő között hangosfilmen ekkor (1930) került sor.

1. (közös) történelmi terület, haza;
2. közös mítoszok és történelmi emlékek;
3. közös tömeges, nyilvános kultúra;
4. közös törvényes jogok és kötelezettségek a közösség minden tagjának;
5. közös gazdaság területi mobilitással.

Így a nemzet – a disszertációkutatás esetében a közép-kelet-európai, azon belül a magyar – Smith szerint meghatározható egy adott emberi populáció, illetve közösség történelmi területének, hazájának; közös mítoszainak és történelmi emlékeinek; közös tömeges, nyilvános kultúrájának; közös törvényes jogainak és kötelezettségeinek; illetve közös gazdaságának segítségével.

Olick és Robbins (Olick–Robbins, 1999) az identitásról mint a társadalmi emlékezés folyamatának fontos eleméről értekeznek, a disszertációkutatásban a „nemzet kishúga” diskurzust illetően relevánsnak tekintem a nemzeti identitást<sup>48</sup> érintő főbb megállapításaikat. A különböző nemzeti identitások szerintük nem egyedüli identitásformák, azonban:

„[...] a nemzetállamban működő hegemoniára törekvő erők mindig is megpróbálták kisajátítani, illetve elhallgattatni az identitás egyéb hangjait. Alonso (Alonso, 1988) ezt úgy magyarázza [említik Alonso magyarázatát Olick és Robbins] hogy a történelmi kronológiák összeolvasztják a számtalan személyes, helyi és regionális történetiséget, és egyetlen egységes nemzeti idővé alakítják át őket.” (Olick–Robbins, 1999: 34.)

és ezzel párhuzamban Hódi Sándor szerint

„[...] társadalmi érdekellentétek és érzékenységek áttekinthetetlenül bonyolult rendszere a társadalmi helyzetmeghatározásra és önbesorolásra irányuló állandó kényszer mellett szükségessé teszi az emberek számára a legkülönbözőbb érdekképviseleti szervekkel, eszmerendszerekkel, értékviszonyokkal való azonosulást és összefonódást, létrehozva a szolidaritás legkülönbözőbb szintjeit és kereteit.” (Hódi, 1992: 18)

Az elnyomás – folytatva Hódi gondolatmenetét és releváns megállapításainak ismertetését – elnyomókat is feltételez, a jogfosztottság pedig jogfosztókat. Így ennek eredményeképpen a nemzettudat szükségszerűen torz és egyoldalú, illetve túldimenzionált lehet. Ez igaznak tekinthető még azoknak az esetében is, akik az adott hatalmi és strukturális viszonyokból hasznot húznak. (Hódi, 1992) Álláspontom szerint a nemzeti identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók közép-kelet-európai, magyar filmen történő ábrázolása hasonló mintázatot követ. Ráadásul egyáltalán nem biztos, hogy a létrehozott nemzeti identitáskonstrukció és -dekonstrukció, illetve az annak „összefogó hálóernyőjeként” kitalált – jelen esetben „nemzet kishúga” – diskurzus megfelelő módon jött létre vagy ért cél.

<sup>48</sup> A disszertációkutatásban a tartalmi kereteket figyelembe véve nem foglalkoztam a nemzeti identitás fogalmának kialakulásával, átalakulásával különböző értelmezési lehetőségeivel. A kutatásban szereplő megállapítások relevanciáját kivétel nélkül minden esetben indokoltam.



Tehát kiegészítve Olick és Robbins, valamint Hódi megállapításait úgy vélem, hogy a létrehozói szándék és az elnyomó és elnyomott alkotóművészeti ábrázolása – ahogyan a nemzettudat is – egysíkú, öncélú vagy túldimenzionált lehet. Ez a látás- vagy kifejezőmód általában nem relevánssá, igénytelenné vagy komikussá teheti az eredményt. Másrészről lehetőség van a nemzeti identitás és a nemzeti identitást – és a közösségeket – ért traumák identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós elemeinek filmes megjelenítésére is. Utóbbi esetben a trauma megjelenítésre kerülhet a film főszereplői közötti kommunikációs helyzetben vagy valamilyen művészeti alkotásban – például dalban, dalbetétben. Így az egyéni- és kollektív nemzeti identitást tekintve lehetőség nyílik a néző emlékeinek – amelyek lehetnek korábban megéltek vagy tanultak is – előhívására és az átélt vagy örökölt trauma feldolgozási igényének felébresztésére is.

Figyelemre méltó, hogy a nemzeti identitáskonstrukció és -dekonstrukció és a „nemzet kishúga” diskurzus középpontjában Szeleczky Zita, egy magyar nő, színésznő áll. Ugyanígy nagy jelentőséggel bír, hogy az 1930-as, 1940-es években készült közép-kelet-európai, magyar filmalkotásokról van szó. Továbbá más szinten, de a két összehasonlított diskurzus, a női identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók, a filmek, sajtótermékek és levelezések – de elsősorban a filmalkotások – Szeleczky és Karády esetében tartalmazhattak közös vagy akár ismétlődő elemeket.

### 3.1.2. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK

A „végzet asszonya” diskurzus egy olyan diskurzus, amely Karády Katalin felfedezését követően fogalmazódott meg pontosabban. Karády<sup>49</sup> felfedezője, Egyed Zoltán, a színésznő szereplésével 1939 és 1948 között készült, vizsgált filmek rendezői és az 1938-tól 1944-ig vizsgált sajtómegjelenések együttesen töltötték meg a diskurzust női identitáskonstrukciós tartalommal. Ebben az esetben nem teljes egészében a pl. Rita Hayworth által Amerikában megformált „*femme fatale*” archetípusról van szó. A „végzet asszonya” diskurzus – jelen disszertációkutatásban – egy hollywoodi minta alapján létrehozott, közép-kelet-európai, magyar diskurzus. Releváns nemzetközi előzményeit a 2.2.3. *A hollywoodi minta szerkezetéről Garbo, Dietrich, Szeleczky és Karády nyomán* című fejezetben ismertettem. A hollywoodi minta alapján, ebben az esetben olyan (színész)nőkről és ábrázolandó női identitáskonstrukciókról beszélhetünk, amelyek eltérnek a filmek által korábban szerepeltetett (színész)nőktől és ábrázolt női identitáskonstrukcióiktól. A „végzet asszonya”

---

<sup>49</sup> David S. Frey írásának (Frey, 2014) címében Mata Hariként és a „nemzet testeként” hivatkozik Karádyra.

diskurzusba tartozó női – gender (társadalmi nem) beágyazottságú – identitáskonstrukció: maszkulin, férfias, ő lehet a márványmadonna (RBF = *Resting Bitch Face*), ő lehet a díva, ő lehet a dolgozó nő, ő lehet az emancipált nő, ő lehet a szexualitásával dolgozó, ható (színész)nő, ő lehet a divatos ruhába felöltözött nő, ő lehet a sztárság konstellációjában díjazott, foglalkoztatott, jutalmazott nő, ő lehet a férfi szerepet eljátszó (és férfinak öltöző) nő, ő lehet a férfiakkal versengő nő, ő lehet a vamp. Komplex, összetett női identitáskonstrukciója a filmszerep vagy a sajtómegjelenés tekintetében alakítható, formálható: jellemzően valamilyen individualista, sztár (csábító) nőiség. A közép-kelet-európai, magyar „végzet asszonya” nem minden esetben tekinthető teljesen önállónak, önállóságának mértéke az amerikai és az onnan átvett európai mintában – lásd Greta Garbo és Marlene Dietrich – sokkal nagyobb.

A „nemzet kishúga”<sup>50</sup> diskurzus egy olyan diskurzus, amely Szeleczy Zita felfedezését követően és Karády Katalinnal lévő szembeállíthatósága révén fogalmazódott meg pontosabban. Szeleczy felfedezői Ódry Árpád és Balogh Béla, a színésznő szereplésével 1936 és 1944 között készült, vizsgált filmek rendezői és az 1936-tól 1944-ig vizsgált sajtómegjelenések együttesen töltötték meg a diskurzust női identitáskonstrukciós tartalommal. A „nemzet kishúga” diskurzusba tartozó női – nemzeti identitás-beágyazottságú – identitáskonstrukció: feminin, nőies, gyakran kerülhet áldozati szerepbe, ő lehet az ember az embertelenségben, ő lehet a meghurcoltatást elszenvedő fél, ő lehet a nemzet identitását gyakorló nő, ő lehet a hitét gyakorló nő, ő lehet a magyar nemzeti viseletbe felöltözött nő, ő lehet a magyar nemzeti identitásával dolgozó, ható színésznő, ő lehet a magyar nemzeti kultúra ápolásáért díjazott színésznő, ő lehet a jótékonycodó nő. Komplex, összetett női identitáskonstrukciója a filmszerep vagy a sajtómegjelenés tekintetében alakítható, formálható: jellemzően valamilyen kollektivista, önzetlen (az emberi oldalt megmutató) nőiség.

A „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok a létrehozói szándék – felfedezők, rendezők, színházi újságírók – alapján az 1930-as, 1940-es évek közép-kelet-európai, magyar filmgyártásában gyakran lehettek egyoldalú választások, vagyis: vagy az egyik, vagy a másik diskurzus és az abba tartozó női identitáskonstrukció ábrázolása volt a

---

<sup>50</sup> A Szeleczy Zitával levelező katonák szólították a színésznőt „drága kishúguknak”, így vált Szeleczy a diskurzusban szereplő olvasat szerint a „nemzet kishúgává”. Szeleczyt 1942. november 23-án a 121. gépvontatású tüzerűteg eljegyezte, amelynek keretében egy díszoklevelet küldött a színésznő részére. (Délbáb, 1942/51. szám) Érdekes kiemelni, hogy az induláskor egymást teljesen kizáró diskurzusokról beszélhetünk, az esettanulmányokból viszont egyértelműen kiderült, hogy az azok mentén létrehozott reprezentációk a vizsgált filmekben, színházi sajtótermékekben és magánlevelezésekben is keveredtek.

cél. Emellett másik fontos alkotói szempontként felmerülhetett az egyes diskurzusok filmbéli történetekben vagy színházi sajtómegjelenésekben történő összevetése, párhuzamba állítása vagy versenyeztetése. A filmbéli történetekben lehetőség volt az egyedi diskurzusok ábrázolására, illetve a diskurzusokkal kapcsolatos, vagy azokkal egyáltalán semmilyen kapcsolatban nem lévő traumatizált nőiségek<sup>51</sup> ábrázolására is. Utóbbi az elemzés szempontjából azt jelenthette, hogy a létrehozói szándék révén ábrázolni kívánt diskurzus: 1. létrejött, de nem ért cél – a létrehozás maga traumatizálta az azt felöltő női identitáskonstrukciót; 2. eleve nem is volt cél azt létrehozni – más konstrukcióban akarták foglalkoztatni a színésznőt.

Az értekezéstervezet egyik opponense, Vajdovich Györgyi is kitért bírálatában a „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok összemosásának lehetőségére és azok értelmezéseinek nehézségeire. Felvetése jogosan irányítja rá a figyelmet arra a tényre, miszerint maguk a filmkészítők és a színházi sajtóban tevékenykedők sem tudták sokszor egyértelműen meghatározni a film – így az ábrázolandó női identitáskonstrukciók – kívánt célját és hatását. Egyrészt meg kellett felelniük a magyarországi Horthy-korszak cenzurális és identitáskonstrukciós törekvéseinek, másrészt – figyelembe véve azt, hogy melyik film és identitáskonstrukció érte el a legnagyobb közönségikert – szerették volna a hollywoodi mintát a közép-kelet-európai, magyar filmgyártásba – így a sztárrendszerbe – implementálni. A Horthy-korszak identitáspolitikájának és a cenzúrának köszönhető a „korai végzet asszonya” besorolás megfogalmazódása, Szeleczy Zita első filmjeinél a készítők nem tudták eldönteni, hogy a korábbi nőtípusokhoz hasonlóan naivaként, vagy a fokozatosan átveendő hollywoodi minta alapján „végzet asszonyaként” szerepeltessék.

Legvégül a „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusokkal kapcsolatban fontos kiemelni, hogy ezek a diskurzusok – az általam felvázolt módon – csak és kizárólag a vizsgált közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerben értelmezhetők. A diskurzusok meghatározásának és vizsgálatának igényét az adta, hogy ezeket a diskurzusokat (vagy legtöbbször egyszerű, pontatlan metaforákat és jelzőket) kialakulásukat követően (nem konzekvensen) már sokan használták, gyakorta utaltak így – és a mai napig is utalnak is – Karády Katalinra és Szeleczy Zitára.

---

<sup>51</sup> Jelen disszertációkutatásban traumatizált nőiségnek tekintem azokat a filmekben ábrázolt női identitáskonstrukciókat, amelyekben a színésznők egy-egy fizikálisan és/vagy verbálisan bántalmazott nőalakot testesítenek meg.

#### 4. NŐI IDENTITÁSKONSTRUKCIÓ A SZELECZKY- ÉS KARÁDY-FILMEKBEN 1936-TÓL 1948-IG

Az előzőekben már ismertettem, hogy a Horthy-korszak film- és a hanglemeziparának szereplői arra törekedtek, hogy az 1930-as évektől minél több magyar gyártású film készüljön<sup>52</sup>, emellett szükség volt az egyes filmekben elhangzó dalbetétekre is, hogy a filmproduktumok mellett hanghordozón is terjeszthessék az amerikai minta segítségével átdolgozott minőségi magyar kultúrát (mint női identitáskonstrukciót, céltudatosan szerzett melódiák és szövegek segítségével). A disszertációkutatásban dalbetétnek tekintem az adott játékfilmben szereplő, zenés kísérettel elénekelt dalok képsorait, főszereplői dalbetétnek pedig a főszereplők által – egyedül vagy közösen – elénekelt dalok képsorait. További jellemző tulajdonsága e felvételeknek az, hogy a főszereplő férfi és nő egyedül vagy közösen énekelnek, a minél érzelmetelibb hatást a filmkészítők közeli, superközeli képkivágások segítségével érik el. Mindemellett a dalbetét-jelenetekkel kapcsolatban releváns fogalomnak tekintem Mulvey voyeurizmus fogalmát, amelyet a szerző olyan aktív látásmódnak tekint, amely eltávolítja és tárgyiasítja a filmen látott dolgot a film hőstől és nézőjétől egyaránt. A nő tárgyiasítása és fenyegető, de végső soron bűnös és gyenge alakként való megjelenésére egyértelmű példa a film noir nőábrázolására. Arra is felhívja a figyelmet, hogy ez az említett tárgyiasítás gyakran megakasztja a filmelbeszélés folyamatát, és a nők passzív látványosságként kerülnek ábrázolásra. (Mulvey, 2000: 12–23.) Mulvey feminista szerző megállapítását kiegészítendő, az 1930-as évek második felétől készült közép-kelet-európai, magyar filmek női főszereplői egyre nagyobb hangsúlyt kaptak. Másrésről a dalbetétek segítségével nem minden esetben csak és kizárólag passzív látványosságként, hanem aktív, cselekvő, énekükkel férfiak szívét meghódító (néhány esetben közel egyenrangú) partnerként kerültek ábrázolásra. Példák a dalbetétek ábrázolására, hatásmechanizmusára a *Bercsényi huszárokban* és a *Halálos tavaszban*:

---

<sup>52</sup> Dáloky János (Dáloky, 1942: 43.) így ír a közép-kelet-európai, magyar színészek és színésznők korabeli helyzetéről: „Magyarországon nincsen »kimondott« filmszínész. Színészeink egyaránt szerepelnek filmen és színpadon, nem úgy, mint külföldön, ahol a filmgyárak vagy filmgyártó vállalatok kizárólagos joggal és legtöbbször természetesen évekre leszerződtek a színészeket. Nálunk a színész tehetsége és ideje megoszlik a filmgyár és a színház között. Szinte mindennapos eset, hogy a filmszínész, vagy filmszínésznő délelőtt filmezik, délben próbál, délután ismét filmgyárban van, este pedig színházban játszik. Sokszor előfordul, hogy színház után újra kimegy a filmgyárba.”



7. ábra: Szelezcky Zita és Szilassy László a *Bercsényi huszárok*<sup>53</sup> főszereplői dalbetétjében



8. ábra: Karády Katalin és Jávor Pál a *Halálos tavasz*<sup>54</sup> első főszereplői dalbetétjében

<sup>53</sup> *Bercsényi huszárok* (Szlatinay Sándor, 1939).

<sup>54</sup> *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939).



9. ábra: Karády Katalin és Jávor Pál a *Halálos tavasz*<sup>55</sup> második főszereplői dalbetétjében

Kutatásom – azon belül a filmalkotásokban ábrázolásra került női identitáskonstrukciók elemezhetőségének – relevanciáját Vajdovich Györgyi *Szende titkárnők, kacér milliomoslányok: Az 1931-1944 közötti magyar vígjátékok nőképe* (Vajdovich, 2016) című írása is alátámasztja. Vajdovich vizsgálata műfaji kötöttségű – jelen disszertációkutatásban a hangsúly nem a műfajon, hanem az ábrázolt női identitáskonstrukciók összesített elemzésén van –, a magyar vígjátékok néhány főbb nőtípusát sorakoztatja fel, szerinte:

„A kor vígjátékaiban ritkaságszámba mennek az olyan hösnők, akik nemcsak saját jövedelemre vágnak, de a nők egyenjogúságra való törekvését is képviselik. Leginkább öntudatosságuk, határozottságuk különbözteti meg őket a nevetségessé váló vénkisasszonyoktól, ők nem olyan nőfigurák, akik jórészt saját eltartásuk kényszere miatt váltak sikeres munkavállalókká vagy vállalkozókká, hanem a férfiakéval egyenrangú munkára, elismerésre, sikerre vágnak.” [...] „A kor vígjátékaiban színésznők vagy énekesnők igen ritkán bukkannak fel főszereplőként, ilyenkor azonban olyan nőfigurát képviselnek, akik saját erőből karriert építettek, jól keresnek, saját jövedelmük biztosít számukra stabil egzisztenciát, így nincsenek rászorulva arra, hogy férjhez menjenek, vagy egy férfi tartsa el őket.” (Vajdovich, 2016: 16.)

A korabeli női identitáskonstrukciók átalakulásával – főként a filmalkotásokban történő reprezentációjukban – emellett egyre több alkalommal tűnhettek fel a nők főszerepben, illetve a hollywoodi minta közép-kelet-európai, magyar megvalósításával létrejöhetett a Horthy-korszak modern nőalakja. Sor kerülhetett a konzervatív és a feminista nőtípus szembeállítására is, amelyre Sipos Balázs is felhívja a figyelmet *Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban* című írásában:

„[...] a nőiesség konzervatív és feminista jelentéseinek összeütközése, a nőiesség »valódi jelentésének« meghatározása a médiumokban zajlott.” (Sipos, 2014: 10.)

<sup>55</sup> Uo.

Emellett fontos kiemelni, hogy jelen esetben a filmrendezők, illetve a színházi sajtóban megnyilvánuló szerzők legnagyobb arányban férfiak voltak<sup>56</sup>, ezért a létrehozói szándék alapján megalkotott „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok a férfiak által megfogalmazott női identitáskonstrukciók tartótégelyévé válhattak. A nők válaszként a filmvásznon többletjelentést adhattak egy-egy adott figura megjelenítéséhez, illetve a női forgatókönyvírók is árnyalhatták a férfiak által ábrázolandó képet, pl. az *Ópiumkeringő* (1942) című Karády-film estében Szepes Mária (Orsy Mária álnéven). A színházi sajtóban pedig lehetőség nyílt a női identitáskonstrukciókat megfogalmazó színésznők nyilatkozatainak közlésére, illetve az adott filmalkotások női szemszögből történő kritikájára – pl. Bethlen Margit grófnő, Edelsheim-Gyulai Ella, Ignác Rózsa, és Ujházy Györgyi írásaiban – is.

A Horthy-korszak nemzeti ideológiája fontos szerepet játszott a közép-kelet-európai, magyar filmgyártásban, így a létrehozott „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok és a női identitáskonstrukciók létrehozásában és megformálásában is. Az időszakban érvényes identitáspolitikának három fő céliránya volt: a Horthy-korszakot megelőző időszakok veszteségeihez vezető okok és okozatok értelmezése (és újraértelmezése), a nemzeti diskurzusok átalakítása, a nemzet fogalmának és a nemzettel kapcsolatos kérdéseknek az újfogalmazása, valamint a nemzeti identitás formálása (és újraformálása) a hazafias nevelés átalakításával és valláserkölcsei alapjainak megteremtésével. A veszteségek újraértelmezése a határrevíziós törekvésekben merült ki, és azt a csalfa reményt ültették el a társadalomban, hogy a trianoni határok csak ideiglenesek. (Szabó, 2006) Ezzel tulajdonképpen elbeszélhetetlenné és feldolgozhatatlanná tették a trianoni traumát annak közvetlen átélői számára, hiszen a remény folyamatos fenntartása nem nyújtott lehetőséget a veszteségek valós elszívására és azok egészséges gyász munkájára. Az új tekintélyelvű rendszer keresztény nemzeti ideológián alapult, az egyházak támogatásával összekapcsolódott a „magyar” és a „keresztény” fogalma. Mindemellett az antiszemitizmus és a gyűlöletkeltés egy új aspektusaként létrejött a „magyar” és minden, ami „nem magyar” közötti ellentét. Ebben segítséget nyújtott a trauma valós feldolgozásának hiánya, és ezáltal a „nem magyartól”, az idegentől való félelem folyamatos fenntartása. A Horthy-rendszer a trianoni békeszerződésben foglalt határok

---

<sup>56</sup> Sipos Balázs releváns kutatása is igazolja ezt: „A Horthy-kori tömegsajtóban a nőkről jobbra továbbra is férfiak írtak, ők ítélték meg, hogy mi a nőies. Ennek oka világos: a főállású újságírók és szerkesztők között az időszakban végig kevés volt a nő (még a népszámlálás szerinti, azaz nem hivatásos újságírók között is 2% alatt maradt az arányuk).” (Sipos, 2011: 184.)

revíziójának lehetőségét az új, ellenségek képei segítségével egységesített magyar nemzet támogatásával kívánta megcélozni. (vö. Szabó, 2006)

A Horthy-kormányzat az 1920-as évek elején vette kezébe a közép-kelet-európai, magyar filmgyártás ügyét. 1920-ban kiadták a 8454/1920. M.E. számú rendeletet, amely a filmszínházak engedélyeztetését a belügyminiszterhez rendelte, a 8671/1920. M.E. számú rendelet alapján pedig létrehozták a kultusztárca alá beosztott Országos Mozcóképcügi Tanácsot, amely többnyire a gyártás és a forgalmazás területeiért volt felelős. (Záhonyi-Ábel, 2012) 1924-ben megalapították a Magyar Filmirodát, amelynek feladatául a rendszeres híradógyártást tűzték ki. 1925-ben kiadták a filmgyártás támogatását segítő 4963/1925. M.E. számú rendeletet, amely

„[a] külföldi filmek bemutatásából származó kölcsönzői jövedelmeket kívánta megadóztatni abból a célból, hogy a befolyt összegeket magyar filmek gyártására fordíthassák. A rendelet kötelezte az évente legalább húsz külföldön gyártott, átlag 1500 méter hosszúságú filmet forgalmazókat, hogy minden harmincadik külföldi film után egyet Magyarországon gyártsanak.” (Sándor, 1997: 39.)

A rendelet végrehajtási utasításával ugyanebben az évben létrehozták a Filmipari Alapot. (Sándor, 1997) Az intézkedések ellenére 1926-ban a kor legnagyobb filmgyártó cégei – a Corvin és a Star – csődbe jutottak. Később, 1927-ben a Filmipari Alap felvásárolta és modernizálta a Corvint, majd a helyén, 1928-ban megalakította a Hunnia Filmgyár R. T.-t. Az 1929-es gazdasági világválság némiképp megtorpantotta a rohamtempóban megindult fejlesztéseket, az első hangosfilmet 1929. szeptember 20-án mutatták be a Fórum moziban (*Az éneklő bolond* [*The Singing Fool*, Lloyd Bacon, 1928.]) A Hunnia Filmgyár 1931-re vált hangfelvételre alkalmassá és leforgatták *A kék bálvány* (Lázár Lajos, 1931) című, első magyar hangosfilmet, amely 1931. szeptember 25-ei premierjét követően nem aratott sikert. A Horthy-korszak első jelentős filmsikerének a *Hyppolit, a lakáj* (Székely István, 1931) tekinthető, amelyet 1931. november 27-én mutattak be. (Balogh-Gyürey-Honffy, 2004: 40–47.) Az 1930-as években felerősödött antiszemitizmus miatt a film rendezője, Székely István és férfi főszereplője, Kabos Gyula elhagyták az országot és az Egyesült Államokba emigráltak. A következő néhány évben a *Tavaszi záporral* (Fejős Pál, 1932) és az *Íté! a Balatonnal* (Fejős Pál, 1932) kísérletet tettek a magyar művészfilm megteremtésére, azonban a *Hyppolit, a lakáj* közönségsikere a komédia aranykorát vetítette elő. Így a korszak másik sztárrendezője, Gaál Béla hollywoodi minta alapján leforgatta a *Meseautó* című filmet, amelyről a sikerre való tekintettel angol remake is készült (*Car of Dreams*, Graham Cutts–Austin Melford, 1935). Az 1935-ös filmtörvény (az 1935. évi XIV. törvénycikk a mozgófényképek előadásában a magyar nyelv érvényesülésének biztosításáról) alapján a



belügyminiszter elrendelhetette a filmgyárakban elkészülő magyar hangosfilmek és a külföldről behozott filmek magyarra való áttételének arányát. (Záhonyi-Ábel, 2012)

Az elő- és utócenzúra fontos részét képezte a Horthy-korszak filmgyártásának. 1939-ben hozták létre az Országos Nemzeti Filmbizottságot, amely engedélyezte a gyártásra szánt alkotások forgatókönyvét, költségvetését és szereposztását művészi és minőségi, valamint a nemzeti kultúra szempontjából. Az utócenzúráért az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság volt a felelős, amelyet még 1920-ban, az 5.123/1920. B.M. számú rendelkezés alapján hoztak létre. (Záhonyi-Ábel, 2013) Három darab cenzúrajegy – amelyeket be lehetett számítani a gyártási hitelekbe, mint várható biztos bevételt – formájában jutalomban részesült Szelezky Zita egyik filmje, az 1938-ban forgatott *Szegény gazdagok* is. (Záhonyi-Ábel, 2013) 1939-ben indították el az úgynevezett „népi filmek”<sup>57</sup> gyártását is, amelyek egy részét Sándor Tibor (Sándor, 1997: 176.) propagandafilmnek nevezte (*A harmincadik*, Cserépy László, 1941 és a *Szerető fia, Péter*, Bánky Viktor, 1942). Ugyanebben az évben – az 1938. évi XV. törvénycikk 2 §. I. bekezdésének b) pontjában meghatározottak alapján<sup>58</sup> – megalakult a színészeket és filmeseket tömörítő Színművészeti és Filmművészeti Kamara (elnök: Kiss Ferenc). 1938. december 6-án – a *Budapesti Közlönyben* – megjelent a felvett 1682 kamarai tag névsora. A tagnévsorból Harsányi László nyomán azok maradhattak ki, akik: 1. a zsidótörvények által előírtak alapján nem voltak foglalkoztathatók, 2. külföldi úton voltak, ezért nem tudták benyújtani a pályázatukat vagy 3. benyújtották a pályázatukat, de az hiányos volt. (Harsányi, 2016) Például a *Bercsényi huszárok* forgatókönyvét Nóti Károly írta, de a rendelkezések végrehajtásának következtében őt nem lehetett a főcímen szerepeltetni, helyére a film gyártásvezetője, Zalabéri Horváth János került. (Mudrák, 2008: 30.) David S. Frey (Frey, 2017), Gergely Gábor (Gergely, 2017) és Varga Zsuzsanna (Varga, 2017) nemzetközi kutatásaikban részletesen kitértek a magyarországi Horthy-korszak identitáspolitikájának értelmezésére, és Király Jenő mellett nemzetközi szinten is

---

<sup>57</sup> A „népi film” elnevezés Vajdovich Györgyi szerint félreérthető, mert azt a látszatot kelti, mintha ez az irányzat a népi írók mozgalmának filmes folytatása lenne, és társadalmi problémákat bemutató, realista drámákról lenne szó. Bár a filmek célja ténylegesen a társadalmi problémák megjelenítése volt, ezt azonban sajátos módon tették és nem lehet eltekinteni attól a tényről, hogy erősen jobboldali, sokszor náci ideológiát közvetítettek. (Vajdovich, 2013)

<sup>58</sup> Az első zsidótörvény a társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról, amelynek I. bekezdés 4 §-a alapján: „A sajtókamara, úgyszintén a színművészeti és filmművészeti kamara tagjaiul zsidók csak olyan arányban vehetők fel, hogy számuk a kamara összes tagjai számának húsz százalékát ne haladja meg.” (Ungváry, 2009)

tudományos szintre emelték az 1930-as, 1940-es években készült közép-kelet-európai, magyar filmek vizsgálatát.<sup>5960</sup>

Vizsgálatom során az 1930-as, 1940-es években készült közép-kelet-európai, magyar filmek fontos elemzési szempontjaiként a következőket határoztam meg:

1. A főszereplők azonosítása és ismertetése<sup>61</sup>;
2. A történet és a kontextus részletes azonosítása és ismertetése<sup>62</sup>;
3. Férfi és női főszereplők kommunikációs helyzetei (az identitáskonstrukció perspektívájából relevánsnak ítélt megnyilatkozások kiemelésével és ismertetésével);
4. Identitáskonstrukciós elemek a történet szerint;
5. Identitáskonstrukciós elemek a szerző kritikája szerint;
6. Főszereplői dalbetétek (az éneklő főszereplők mintába vételével, az elénekelt szöveg legépelése úgy, ahogyan az adott jelenetben elhangzik).<sup>63</sup>

Az egyes pontokat, az elemzés szövegegészét nem megtörve és folyamatosan ismételve, a történet elejétől a végéig a relevancia alapján taglaltam, valamint az elemzési szempontok segítségével megállapított diskurzusokat és női identitáskonstrukciós elemeket összefoglaló résztáblázatokba foglaltam.

A Szelezky Zita és Karády Katalin főszereplésével elkészült filmalkotások női identitáskonstrukciós elemeinek összegyűjtése a hipotéziseim további vizsgálatát segítették.

#### 4.1. A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMELI ÉS KRITIKÁJUK

A *Pusztai szél* (rendező: Székely István, bemutató: 1937. november 11.), *Nehéz apának lenni* (rendező: Keleti Márton, bemutató: 1938. szeptember 16.), *Beszállásolás* (rendező: Szlatinay Sándor, bemutató: 1938. november 2.) című filmek a háború során elvesztek.

---

<sup>59</sup> Jelen disszertációkutatásban – a terjedelmi korlátok figyelembevételével – nem volt célom a közép-kelet-európai, magyar filmek lehetséges politikai, identitáspolitikai olvasatainak elemzése. Ennek megvalósítására további, komplex kutatásokra van szükség. Mivel a disszertációkutatás módszertana mindhárom esettanulmányban a kritikai diskurzuselemzés, ezért ugyancsak nem volt célom – szintén a terjedelmi korlátok figyelembevételével – a filmek vizuális szempontból történő elemzése.

<sup>60</sup> A Horthy-korszak identitáspolitikájáról és cenzurális rendszeréről szóló szövegrészletek meg fognak jelenni *A trianoni trauma alkotóművészi reprezentációja Szelezky Zita filmjeiben* című tanulmányomban (Lips, 2021b).

<sup>61</sup> A filmelemzés során a releváns szereplők és a szerepeket eljátszó színészek neveit összevettem a Hangosfilm.hu adatbázis adataival.

<sup>62</sup> A filmelemzést tartalmazó esettanulmányban azért tartottam fontosnak a cselekmények komplex, részletes ismertetését, mert egyrészt pontosan érzékelhetővé váltak a férfi és a női főszereplők közötti kommunikációs játszmák, másrészt a témát kutatók eddig csak rövid részletekben közölték filmismertetőiket.

<sup>63</sup> A főszereplő dalbetétek esetében azért tartottam fontosnak a megénekelt szövegek ismertetését és közlését, mert egyrészt több helyen is az adott színészek és színésznők nem az eredeti szöveget énekelték, másrészt a főszereplő dalbetétek szövegeinek összesítésére eddig még nem került sor.

#### 4.1.1. MÉLTÓSÁGOS KISASSZONY

Rendező: Balogh Béla. Bemutató: 1937. január 26.

A *Méltóságos kisasszony* jubileumi állomásnak tekinthető a közép-kelet-európai, magyar filmgyártásban: ez az 50. elkészült magyar hangosfilm, 1936-ban gyártották és 1937-ben mutatták be. Ebből az alkalomból a filmkészítők is kitettek magukért – látványos, a hollywoodi minta alapján elkészült díszletek és identitáskonstrukciók színesítették a produktumot. Minden kreatív törekvés ellenére a film mégis megbukott összefüggéstelensége és vontatottsága miatt. Ebben játszotta Szeleczy Zita első női főszerepét.

Filmes karrierje mellett folyamatosan játszott a Nemzeti Színházban, egy példa: 1937. február 5-én – tehát a film premierje után alig néhány nappal – mutatták be Németh Antal rendezésében Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámáját, amelyben Szeleczy Ledért alakította. (Jávor–Péter, 2012)<sup>64</sup>

A történet szerint Bartos Dénes (Mály Gerő) nagyvállalkozó kisfia, Gyurika (Dévényi Gyuri) mellé házitanítót fogadnak. A házitanító Monori Horváth Gábor (Básti Lajos) helyett csak Horváth Gáborként mutatkozik be a családnak, függetlenedni szeretne gyáros édesapjától, Zoltántól (Csontos Gyula). Zoltán kívánsága az, hogy fia átvegye a textilgyár vezetését, Gábor – megszakítva a családi hagyományokat – orvosként egy laboratóriumot szeretne nyitni. A fiatal férfi tanulmányai befejezése után érkezik meg Stockholmból Budapestre. Festő barátjával, Bandival (Uray Tivadar) megbeszéli, hogy álnéven a nyári időszakra hétköznapi hivatást választ. Bandi megmutatja Gábornak a Dénes lányáról, Lilianről (Szeleczy Zita) készült festményt. A mű megbabonázza a férfit, és Bandi segítségével sikerül Bartoséknál házitanítónak állnia. Személyes találkozásuk alkalmával azonnal felhívja a nő figyelmét a festménnyel való kísérteties hasonlóságra:

Gábor: A méltóságos kisasszonnyal már találkoztam...

Lilian: Velem?

Gábor: ...Ákos Endre műtermében. A képével. A hasonlóság meglep.

Lilian: Igen?

---

<sup>64</sup> Jelen disszertációkutatásban nem célok sem Szeleczy Zita, sem Karády Katalin esetében az általuk alakított színpadi szerepek vizsgálata. A színdarabok rekonstruálása meglehetősen bonyolult folyamat, a színháztudománnyal foglalkozó kutatók már több esetben kísérletet tettek rá, amely kísérletek átfogó, kiváló eredménnyel zárultak: Szeleczy Zita esetében pedig Pusztaszeri, 2011, Jávor–Péter, 2012 és Jávor–Péter, 2020; Karády Katalin esetében Pusztaszeri, 2008 és Gajdó–Magyar–Péter, 2016 általam is idézett munkái kiemelkedőek.

Ez az első kommunikáció a férfi és a nő között. Szelezky az 1930-as évek filmes nőalakjaihoz képest egy korainak tekinthető, kezdetben távolságtartó, korai „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót testesít meg. Megformált szerepe több lehetőséget kínál neki a kezdeti közép-kelet-európai, magyar filmek férfi főszereplőit kiegészítő, finom, visszafogott nőiség megjelenítésétől. Eközben Zoltán betegeskedik, és feleségével (Berky Lili) együtt semmit sem tudnak fiukról. Gábort mindenki azonnal megkedveli, jó nevelője Bartosék kisfiának. Egyik alkalommal a család fogadást rendez, amelyen Gábor barátja, Bandi is részt vesz. Magurányi Florance (Fülöp Magda), Lilian barátnője eközben találkozni akar a házitanítóval, és megkéri a Liliant, hogy hívassa meg őt magukhoz. Lilian arra kéri Gábort, hogy táncoljon Florance-szal, de a férfi elutasítja a kérést, és inkább elmegy síelni Gyurikával. Lilian utána megy és meglátja, hogy Florance-szal van. A férfi és Florance korábbról ismerik egymást: a szüleik kezdetben azt szerették volna, hogy összeházasodjanak, de közösen elvetették a frigy ötletét. Florance az első találkozás során felismeri a férfit, tudja, hogy a valódi családneve Monori Horvát, azonban titokban tartja Gábor kilétét.

Az orvos azt javasolja a betegeskedő Zoltánnak és feleségének, hogy utazzanak el a hegyekbe friss levegőt szívni. Később, miután mindenki visszatért a síelésből, Gábor leül egy zongorához és énekelni kezd. Az összes nő őt figyeli, és sóvárogva tekintenek az érzelmeiről dalban megnyilatkozó Gáborra, elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétjéhez:

„Járok egyedül, pedig a szívem muzsikája halkan hegedül, édesem. Sír, zokog belül, de nincs, aki felelne reája, hasztalanul lesem. Délbáb a boldogság, kergetése céltalan. Fájdalom az én dalom, nem értheti meg senki, csak, akinek bús panasa van. A szerelem, de jó is volna, ne lenne csalfa álomkép. Ha egy egész életre szólna, így lenne csak boldogító és szép. A szerelem, de jó is volna, de csak egy csalfa álomkép. Felkel a nap és elrepül, a szalmaláng hamar kihűl, és úgy meggyötör, ha már itt van a vég.”

1936-ban járunk, a dalbetét középpontjában a férfi főszereplő van. Őt szemléli az összes nő, a voyeur pozícióban ezúttal a női főszereplő és mellékszereplők, illetve a női nézők vannak. Florance beleszeret Gáborba, és elkezd kinyomozni, hogyan került a férfi a családhoz. Be is mártja a férfit barátjánál, Bandinál: azt hazudja, hogy egy korábbi családnál Gábor bajba keveredett. Bandi pedig azt füllenti a nőnek, hogy az állasközvetítőnél ismerkedett meg Gáborral.

Lilian egy alkalommal megzavarja Gábort és Gyurikát, beszélgetni kezdenek, majd megérkezik a távirat Hohreeg herceg (Vértess Lajos) érkezéséről. A nő megkéri a férfit, hogy a herceg látogatása alatt Gyurikával együtt a szobájukban étkezzenek. Eközben Gábor barátja, Bandi folytatja a Dénesről korábban megkezdett festményt. A képen Dénes

arcvonásai nagyon élethűek, a teste – mérete és pozíciója alapján – azonban karikatúra jellegű. A mű Dénes felesége, a méltóságos asszony instrukciói alapján készül, sem magának az alkotónak, sem az alanyak nem tetszik. Zoltánnál komplikációk lépnek fel, felesége, Gábor édesanyja hiányolja a fia jelenlétét. Este Florance leül beszélgetni a férfival, és elmondja neki, ha elfogadná, bele tudna szeretni. Lilian rajtakapja őket, számon kérően viselkedik, és felküldi Florance-t a szobájába. A nő szemrehányást tesz a férfi vélt viselkedése miatt, Gábor visszavág:

Gábor: Látja? Jégcsapok. Büszkék, hidegek, mint a méltóságos kisasszony. Pedig a föld éhesen és sóváran néz fel rájuk. Várja a tavaszt, hogy felolvadjanak és szerelmesen hulljanak az ölébe.

Lilian: Szép. A föld szerelmes a jégcsapba...

Gábor: Halálosan, méltóságos kisasszony.

Majd a férfi megcsókolja a nőt. Lilian dühös lesz, és utasítja Gábort, hogy mondjon fel és hagyja el a kastélyt. Később Lilian az ágyban fekszik, és meghallja, hogy Gábor szenvedélyesen zongorázik. Válaszként feltesz egy bakelitlemezt, hogy túlharsogja a zongorajátékot. A következő napokban Gábor felmond, Lilian pedig hidegen viselkedik, nem reagál a történetekre. A férfi édesapjáról, Zoltánról eközben kiderül, hogy vérmérgezésben (szepszisben) szenved. Épp azt a betegséget kapta el, amely gyógyításának fejlesztésére fia laboratóriumot szeretett volna létrehozni. A felmondás ellenére Lilian arra kéri Gábort, hogy az esti mulatságon vegyen részt. Majd megérkezik Florance, aki közli a férfival, hogy édesapja beteg és a közeli szanatóriumban gyengélkedik. Távozása után Bandi és Florance felfedik korábbi hazugságaikat, és megbékélnek egymással. A szanatóriumban Gábor be akarja adni az általa kifejlesztett injekciót édesapjának, de a főorvos (Mihályffy Béla) nem engedi. Intravénás koffein előkészítését írja elő, ám Gábor elcseréli az ampullákat. Zoltán állapota azonnal javulni kezd, ekkor Gábor bevallja a szanatórium orvosi személyzetének az általa elkövetett csalást. Az esti mulatság elején Lilian Gábort keresi, összetalálkozik Hohreeg herceggel, aki közli vele, hogy nemsokára Budapestre utaznak és eljegyzi őt. A nő csalódott, nem érti, hogy Gábor hová tűnhetett. Zoltán magához tér, és örömmel nyugtázza, hogy fia az ágya mellett van.

Gábor másnap érkezik vissza Lilianékhez, a nő az ablakból figyeli, majd amikor megbizonyosodott róla, hogy belépett a kapun, hangosan bevágja a szobája ajtaját. Ezalatt Zoltán megtudja, hogy a fia által kifejlesztett gyógyszer segítségével javult az állapota, a meghatottságtól elsírja magát. Lilian meglátogatja a tanító kisasszonyt, Klárikát (Horváth Adrienne), hogy Gáborról kikérdezze. Klárka biztosítja Liliant, hogy Gábor és közte nincs

semmilyen szerelmi kapcsolat, a méltóságos kisasszony megnyugszik és távozik. A férfi eközben vívni tanítja Gyurikát. Lilian megzavarja őket, és megegyeznek a férfival, hogy minden reggel vívnak majd. A vacsoránál Hohreeg herceg és Lilian az esküvőre koccintanak, amitől a leendő arát kirázza a hideg. Másnap Lilian Gyurikával veszekedik, és azt mondja a kisfiúnak, hogy Gábor jobban szereti Klárikát, mint a nagy gonddal tanított gyermeket. Elküldi Gyurikát, hogy keresse meg a férfit egymaga, és bizonyosodjon meg az igazáról. Hatalmas hóihar kerekedik, rémülten indulnak a gyermek keresésére. Kiderül, hogy az istállós fia is eltűnt, Gyurikával együtt mentek el. Gábor a zord időben elindul megkeresni a fiukat, megtalálja az istállós fiát, aki elmondja, hogy Gyurika a szakadékba esett. A férfi lemászik és kimentti a gyermeket. Lilian bocsánatot kér Gábortól, Hohreeg herceg pedig gratulál a férfinak, és ezzel a történet véget ér.

A *Méltóságos kisasszonyban* Szeleczky az 1930-as évek filmes nőalakjaihoz képest egy korainak tekinthető, kezdetben távolságtartó, „korai végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót testesít meg. A történet során a szeretett férfit megszégyenítő cselekedeteinek áldozatává válik, végül bocsánatot kér viselkedéséért. Szerepe és az ábrázolásra került női identitáskonstrukció nem elég kiforrott, a történet darabossága az ábrázolt nőiség széttöredezetttségét eredményezi.

#### 4.1.2. PILLANATNYI PÉNZZAVAR

Rendező: Martonffy Emil. Bemutató: 1938. március 3.

A történet szerint az Egyesült Acélművek budapesti központjába új elnök érkezik Londonból. Gellért Lajos (Bilicsi Tivadar) igazgató és Gergely Anni (Erdélyi Mici) titkárnő jegyessége az elmúlt időszakban már négyszer megszakadt, mert a férfit nagyon lefoglalták a cég ügyei. Lajos ezért levelet ír Anninak, amelyben ígéretet tesz rá, hogy többet fog foglalkozni a nővel, így immár ötödszörre is jegyben járnak. Balogh István (Básti Lajos) leendő elnököt a vonaton elkábítja Szénássy Ferenc (Földényi László) mérnök: kicseréli a bőröndjeiket, és elveszi minden iratát. A cég alkalmazottai a vasútállomáson várakoznak, de Ferenc nem megy oda hozzájuk. István későn ébred fel a vonaton, a kalauz ébreszti fel, tántorogva hagyja el a kabinját. A cég dolgozója, Tímár Vera (Szeleczky Zita) éppen telefonál, amikor meglátja a szédelő férfit. Gondoskodó nőként segítő kezet nyújt számára, leülnek az étteremben, és megisznak egy italt. Fizetni készülnek, és Vera ki akarja egyenlíteni a saját részét. István ragaszkodik hozzá, hogy ő fizessen, azonban rájön, hogy Ferenc minden pénzét elvette. Végül Vera fizet mindent, és felajánlja a segítségét a férfinak. Később Vera állást akar szerezni Istvánnak. Először nem jár sikerrel az igazgatónál, ezért

kisegíti a férfit pillanatnyi pénzzavarában. A férfi felveszi a kapcsolatot sofőrjével (Kabos Gyula), és szerepet cserélnek egymással: István lesz a sofőr (a cégnél az elnök magántitkára), és a sofőr lesz Balogh István elnök úr. Kerekes Ödön (Salamon Béla) a cég tisztviselője Veráék albérlője, de lemondja a szobát. Így az felszabadul, helyére István költözik be.

Másnap Anni az irodában közli Lajossal, hogy mivel jegyben járnak, többet nem fog a cégnél dolgozni. A nő továbbá azt is közli, hogy látta a férfi lakásait és tetszettek neki, diszpenzációval<sup>65</sup> fognak házasságot kötni. Eközben a Balogh István elnök úr szerepében megérkezik a sofőr, és bemutatkoznak neki az alkalmazottak. Belép az irodába István Ferencként, és az elnök a magántitkáráként mutatja be őt. Anni is beszalad az irodába, és kihívó hangnemben köszönti az elnöknek vélt sofőrt, szabályszerűen udvarol neki:

Tudja, ha nem tudnám, hogy elnök, akkor is nyomban kitalálnám. Van a lényében valami rendkívül elnöki. [...] Tudja van az arcélében valami vad erő, mégis oly gyöngéd, okos, intelligens és olyan férfias.

A férfi ezután azt javasolja a nőnek, hogy kössenek barátságot. Anni bevallja a sofőrnek, hogy Lajos igazgató úr a vőlegénye, ennek ellenére mégis megölelik egymást. Ezalatt Lajos megkéri a dolgozókat, hogy vigyék be a bemutatandó diktafont az irodába. A sofőr összevissza nyomkodja gépet, amely így felveszi, ahogy a nőnek udvarol. Megkezdődik az ülés, amelyen a gépkezelők azt hazudják, hogy elromlott a diktafon. Ödön nem hisz a férfiaknak, és bekapcsolja a szerkezetet. Így az ülés összes résztvevője végighallgatja a sofőr és Anni között lezajlott beszélgetést. Mindenki felháborodik, és az ülést berekesztik. Anni mindent kimagyaráz Lajosnál, és biztosítja a férfit, hogy az egész csak egy tévedés volt.

Ezalatt Veráék cselédlánya, Juli (Kéry Panni) és vőlegénye (Maklár Zoltán) kinyitják István bőröndjét (amely valójában Ferencé). Kártyák, kulcsok, szerszámok vannak benne:

Juli: Ki ne nyisd!

Vőlegény: Csönd, mert lekenek! [...] Cinkelt ez, Fiam.

[...]

Juli: Jézusom, most mit csináljak: keltsem fel a tekintetést, vagy szaladjak a rendőrségre?

Vőlegény: Pszt. Reggelig nem szalad el az ügyse. Na hát Isten áldjon, Juli Fiam.

---

<sup>65</sup> „Valamely törvényes akadály esetén az illetékes hatóság által adott kivételes házassági engedély. Unokatestvérek csak diszpenzációval léphetnek házasságra. A példa: (1945 előtt) Hatósági felmentés a házasságkötés(i szándék) kihirdetése alól. »Diszpenzációval kötöttek házasságot. Még a háromszori hirdetést se várja be (...) dispensációval lesz meg az esküvő.« (Mikszáth Kálmán) B példa: (1945 előtt) Az ilyen engedélyről kiállított hivatalos irat. »Itt a dispensáció. A papnál is be vagyunk már jelentve.« (Csiky Gergely)» (Arcanum Digitális Tudománytár) A történet esetében valószínűleg a házasságkötés megsürgetése a cél.

Végül nem beszélnek a bőröndről a családnak. A vőlegény a ház előtt találkozik Ödönnel, és azt hiszi, hogy ő a bőrönd tulajdonosa. Ajánlatot tesz neki, hogy raboljanak ki egy villát. Ödön nem megy bele a játékba, este Annival vacsorázik. István és Vera is együtt töltik az estét egy szerény étteremben:

István: Bármilyen hihetetlenül is hangzik, még soha nem voltam szerelmes.

Vera: Én igen. Gimnazista koromban. [...] Komoly dolgozó nő lettem, nem érek rá.

István: Vera, szeretne gazdag lenni?

Vera: Erre sose gondoltam.

István: Pedig azt hittem, hogy a nőknek a pénz a legfontosabb.

A beszélgetést követően hangosabb lesz a háttérben szóló zongoraszó, és közösen elkezdenek énekelni, elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétjéhez:

Kórus: „Száz szónak csak egy a vége, egy csóknak meg száz. Inkább csókolj hát. Többet csókkal, mint beszéddel, erre jól vigyázz. Inkább csókolj hát.”

István: „Ha két szemed hozzá lehunyhatod.”

Vera: „És ettől máris sokkal szebb a csókvilág.”

István: „Öleljen lágyan, mint a két karod, hiszen a mámor így hat jobban, szíved jobban dobban.”

Kórus: „Száz szónak csak egy a vége, egy csóknak meg száz. Inkább csókolj hát. Többet csókkal, mint beszéddel, erre jól vigyázz. Inkább csókolj, csókolj hát.”

Vera: „Mennyi szép, mennyi édes álmot gyújt egy csók fel. Mennyi bajt, mennyi gondot űzhet egy csók el.”

István: „Koldus így lesz gazdag, rosszkedv elenyész.”

Kórus: „Hogyha két szerelmes összenéz. Száz szónak csak egy a vége, egy csóknak meg száz. Inkább csókolj hát. Többet csókkal, mint beszéddel, erre jól vigyázz. Inkább csókolj hát.”

István: „Ha két szemed hozzá lehunyhatod.”

Vera: „És ettől máris sokkal szebb a csókvilág.”

István: „Öleljen lágyan, mint a két karod, hiszen a mámor így hat jobban, szíved jobban dobban.”

Kórus: „Száz szónak csak egy a vége, egy csóknak meg száz. Inkább csókolj hát. Többet csókkal, mint beszéddel, erre jól vigyázz. Inkább csókolj, csókolj hát.”

A bátorító hangvételű főszereplői dalbetét, a közös éneklés ellenére sem csókolóznak. Ezalatt egy másik étteremben a sofőr és Lajos igazgató úr részegre isszák magukat. Ugyanide hívatta meg magát Anni is Ödönnel, hogy szemmel tartsa a férfiakat. Juli behívja



Verát István szobájába, és megmutatja neki a bőrönd tartalmát. A nő nagyon csalódott, könnyes lesz a szeme, és arra kéri a cseléd lányt, hogy senkinek se szóljon egy szót sem.

Másnap Lajos Annival veszekedik az előző este történetek miatt. A sofőr másnaposan, még mindig az alkohol hatása alatt érkezik meg az irodába. Kiderül, hogy vacsora közben lefényképezték, és elnökként hivatkoznak rá az újságban. A valódi Szénássy Ferenc eközben barátnője biztatására ellátogat az Egyesült Acélművekbe, hogy Balogh Istvánként leleplezze a sofőrt. Feljeleníti a férfit, akit a rendőrség el akar hurcolni. Eközben Vera figyelmezteti Istvánt, hogy meneküljön. István megbeszéli Ferencel, hogy a letartóztatott sofőr helyében helyettesítse őt még pár napig. Anni az új elnököt helyettesítő Ferencnek is elkezd udvarolni:

Anni: Tudja én voltam az egyedüli ennél a vállalatnál, aki rögtön megmondta, hogy vigyázzatok. Mert ennek a köpcösnek már az arcán is látszik, hogy szélhámós.

Ferenc: És, ha szabad kérdezni, az én arcomról mi a véleménye?

Anni: Tudja van a maga arcélében valami vad erő, és mégis gyöngéd, okos, intelligens és milyen férfias.

Ferenc: Nagyon köszönöm!

A beszélgetést a rendőrség szakítja meg, Ferencet letartóztatják. István nem tesz feljelentést, nem kéri a férfi megbüntetését, ennek ellenére jóságos cselekedete sem segíthet a sorsán. A sofőr eközben a cég alkalmazottainak beszámol arról, hogy miért volt szüksége Istvánnak erre a komédiára. Azzal magyarázza, hogy mindent egy nő miatt tett – egy „fiatal, kis liba” miatt –, akiről azt hitte, csak a pénzére hajt. Vera kihallgatja a beszélgetést, és azt hiszi, hogy róla van szó. Felmond az igazgatónál, aki felhívja Istvánt: a férfi elfogadja a nő döntését. Ezzel a lépéssel Vera újra csalódik a férfiában. Eközben Anni újra biztosítja Lajost, hogy csak őt szereti. Vera később újra be akar kopogni Istvánhoz, de nem találja az irodában. Otthon találkoznak egymással, ahol István már megkérte Vera kezét a nő édesanyjától. Az édesanya és Vera igent mondanak.

A *Pillanatnyi pénzzavarban* Szeleczky egy független, dolgozó nőt alakít, akiről a történet során többször is kiderül, hogy rendkívül gondoskodó. Identitáskonstrukciója egyes részleteiben a korai „végzet asszonya” diskurzusba illik, azonban alakítása és az ábrázolt identitáskonstrukció darabos, a *Méltóságos kisasszonyban* megfigyelhető széttöredezettség továbbra is fennáll.

#### 4.1.3. FEKETE GYÉMÁNTOK<sup>66</sup>

Rendező: Vajda László. Bemutató: 1938. április 14.

A történet szerint Berend Iván (Jávor Pál) az édesapjától örökölt bányában dolgozik. Dirmák Evila (Szelezky Zita) is ott dolgozik, és kiderül, hogy szerelmes a férfiből. A nő védőmaszk nélkül lemegy Iván után a tárnába és összeesik. A férfi dühös lesz, és felviteti Evilát a mélyből. Munkájuk végeztével visszaemlékszik a nő tekintetére, amelyek Pali bácsi (Rózsahegyi Kálmán) szerint olyanok, mint a „fekete gyémántok”. Evilának vőlegénye van, akit Szafrán Péternek (Greguss Zoltán) hívnak. Láttá, ahogy a nő és Iván egymásra nézett, és féltékenységi rohamában azzal fenyegetőzik, hogy ha még egyszer úgy néz rá valaki, azt megöli. Kifizetésekor Iván rákérdez Evilánál, hogy mit keresett a tárnában, amikor bányalég volt. A nő nem tud egyértelmű választ adni a kérdésre, a férfi jutalomból két forinttal megemeli a fizetését. Később Iván házassági ajánlatot tesz Evilának, de a nő elárulja a férfinak, hogy már jegyben jár. Evila elmondja, hogy csak akkor házasodhatnak össze, ha Pétert előléptetik tárnalegénnyé.

Másnap Iván kitünteti Pétert tárnalegénnyel azzal, hogy csak az a férfi lehet tárnalegény, aki már megházasodott. Kaulman Félix (Törzs Jenő) bankár meg szeretné vásárolni a bányát Ivántól, akinek nem tetszik ez az ötlet. Eközben Péterről kiderül, hogy fizikai bántalmazó, és meg akarja verni Evila kisöccsét, Jánoskát (Dévényi Gyuri). A nő megvédi a kisfiút, ezért a férfi őt kezdi el ütni. Iván rajtakapja őket, és abbamarad a verekezés. Félix ezt követően másodszor is megpróbálkozik a bánya megvásárlásával, de Iván újból elutasítja. A bankár válaszul megfenyegeti, hogy el fogja tőle venni a tulajdonát. Evila ezalatt Félix segítségével Bécsbe utazik, és elviszi a betegeskedő Jánoskát orvoshoz, megtudja, hogy a kisfiút meg kell operálni. Ekkor lép be az épületbe Sondersheim herceg (Csontos Gyula), akinek a nő nagyon megtetszik. Félix feleségül akarja venni Evilát a segítségével cserébe. Emellett énekesnővé akarja tenni, hogy jó pénzt kereshessen rajta. A nő belemegy, felveszi az Evelin nevet, és Belényi Árpád (gróf Haller László) zongora- és énektanár megkezdte a betanítását. Elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez:

„Mikor fészültelek, ugye nem téptelek. Mikor mosdattalak, ugye nem szidtalak. Sosem bántottalak. Mindig csókoltalak.”

---

<sup>66</sup> Jókai Mór azonos című regénye alapján. A filmben Várkonyi Zoltán is szerepel. Külön érdekesség, hogy rendezőként az alkotást színesben, 1976-ban újra leforgatta. Főbb szereplők: Huszti Péter, Sunyovszky Szilvia, Haumann Péter, Szabó Sándor, Koncz Gábor, Páger Antal, Tolnay Klári, Tordy Géza.

Ez az a dal, amelyet korábban bányász nőként is énekelt a többi bányában dolgozó nővel együtt. Evila megkéri tanárát, hogy figyelmeztesse Ivánt arra, hogy újdonsült férje Bondaváry Tibald (Köpeczi-Boócz Lajos) herceg manipulálásával el akarja rontani az üzletét. A férfi a hír hallatán Bécsbe utazik. Tibald új bányát nyit Iváné mellett, amelyből 100.000 Ft-nyi részvényt Evilának ad, emellett az eddig megépítésre nem került vasútvonalat is megépítik. Rauné (Berend István) mérnök – Félix besúgója – a bankár nevében újra vételi ajánlatot tesz a bányára. Iván ezt elutasítja, erre a mérnök közli a bányászokkal, hogy ha elköteleződnek az új vállalat mellett, akkor dupla bért kapnak. Megnyitják az új bányát és a vasutat is. Evila újra találkozik régi munkatársaival és Péterrel, szeretettel köszöntik egymást. Kiderül, hogy kisöccsét, Jánoskát a betegsége következtében sajnos elveszítette. Részvétet nyilvánítanak a bánatos nőnek.

Félix harmadjára is vásárlási ajánlatot tesz Ivánnak bányája megvételére. A férfi újra elutasítja a bankárt, ezalatt a régi tárna munkásai sorra felmondanak, és az új bányában kezdenek el dolgozni. Alig néhány munkás marad együtt Ivánnal, akik áldozatos munkával segítik a férfit. A bányalég kritikus szintre emelkedik, így Iván beszünteti a munkát saját tárnájában. Összetalálkozik Péterrel, aki később berobbantja az új tárnát. Hatalmas tűz keletkezik, a részvények értéke elkezd zuhanni. Félix kétségbeesésében rá akarja venni Sondersheim herceget, hogy segítsen neki. A férfiak alkut kötnek, hogy a herceg a segítségnyújtásért cserébe megkapja Evilát. Félix tájékoztatja a nőt, és összevesznek: Evila bejelenti, hogy el akar válni tőle. Eközben Iván és dolgozói segédkeznek a felrobbant tárnában rekedtek mentésben és a holttestek kiemelésében. Félixhez másnap megérkezik a rendőrség, de mire bejutnak az irodába, öngyilkos lesz. A hírt Sondersheim herceg tolmácsolja Evilának, és megzsarolja, hogy mindenét elveszíti, ha nem megy hozzá feleségül. A nő elutasítja a herceget. A tűz hét napig pusztít a tárnában, mire sikerül eloltani. Evila visszatér a bányába, és énekhangjával hívja magához Ivánt, elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Mikor fésültelek, ugye nem téptelek. Mikor mosdattalak, ugye nem szidtalak. Sosem bántottalak. Mindig csókoltalak.”

Iván meglátja a nőt, és megölelik egymást.

A *Fekete gyémántok*ban Szeleczy egy dolgozó nőt alakít, aki egy bántalmazó férfival jár jegyben. Eközben szerelembe esik a bánya tulajdonosával. Jegyessége felbomlik, de kisöccse megmentése érdekében kénytelen belemenni egy másik érdekházasságba. Dirmák Evila bányásznőből így Kaulman Evelin nagyságos asszonnyá válik. Identitáskonstrukciója

mégsem duplázódik meg teljesen, a filmrendező Vajda László így csak egy részleges *Doppelgänger-effektust* hoz létre. Szeleczy ugyanaz a gondoskodó, hűséges nő marad, aki mindvégig szerelmes a bányatulajba, traumatizáltsága a film végén a férfival való egymásra találás révén oldódik fel. Ez az első filmalkotás, amelyben traumatizált nőiséget testesít meg.

*A Szeleczy-filmek identitáskonstruáló elemei I.* résztáblázatban leírtak szerint tehát a *Pusztai szél* című filmalkotás a háborúban elveszett. Szeleczy a *Méltóságos kisasszonyban* egy „korai végzet asszonyát”, a *Pillanatnyi pénzzavarban* pedig egy független, dolgozó nőt alakít. Első két szerepe még nem teljesen kiforrott, ami egyrésről a korabeli nőábrázolásnak (gyártási évek: 1936 és 1938, Karády 1939-ben jelenik meg a filmvásznon), másrésről a pályakezdő filmszínésznő esetlenségének köszönhető. Első árnyaltabb alakítását a *Fekete gyémántokban* nyújtja, egy hűséges, gondoskodó, de traumatizált nőiséget testesít meg. Vajda László rendező két női identitáskonstrukcióval is felruhazza, amelyekből a készítő szándéka szerint csak egy válik hangsúlyossá.

	Gyártó	Rendező	Gyártás	Bemutató	Szerep	A szerep identitás- konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Méltóságos kisasszony</i>	Mozgóképipari Kft.	Balogh Béla	1936	1937.01.26.	Bartos Lilián	a kényes, gögös lány, a férfit megszégyenítő, szerelmes nő	1	korai „végzet asszonya”
<i>Pusztai szél</i>	Phöbus Film	Székely István	1937	1937.11.11.	A film a háború során elveszett.			
<i>Pillanatnyi pénzzavar</i>	Globus Film	Martonffy Emil	1938	1938.03.03.	Timár Vera	a tartózkodó nő, a szerelmes nő, a titkárnő	1	korai „végzet asszonya”
<i>Fekete gyémántok</i>	Hirsch és Tsuk és Magyar Film Iroda Rt.	Vajda László	1938	1938.04.14.	Dirmák Evila/Kaulman Evelin	a bányászlány, a szerelmes nő, az énekesnő	1	női főszereplő részleges Doppelgänger- effektus, traumatizált nőiség

3. táblázat: A Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei I.

#### 4.1.4. AZUREXPRESS

Rendező: Balogh Béla. Bemutató: 1938. október 14.

A történet szerint Rák Tamás (Páger Antal) tanár a legénybúcsúját ünnepli, azonnal elérkezünk a film első főszereplői dalbetétiéhez:

„Egy jó pohár sör mellé sós kifli, no, meg egy kis adag szerelem. Ha elfogyott kettesben nyolc krigli, ne is menj haza már sohasem. Mert teneked virul a Földön a legszebb virág, és ne törődj, ha kicsit görbe az egész világ. Egy jó pohár sör mellé nem kell kincs, és ha társad nincs, sose félj, mindig akad egy barátod, ki éhes tán. No, meg egy édes lány, egy kicsi édes lány, aki hazakisér téged majd négy után, esetleg másnap délután. Nyáron a sok polgár nem csücsül otthon már, sőt csakis autón jár nyolc után. Télen át meghíznak, nyáron meg kugliznak, és hideg sört isznak Óbudán. Egy jó pohár sör mellé sós kifli, no, meg egy kis adag szerelem. Ha elfogyott kettesben nyolc krigli, ne is menj haza már sohasem. Mert teneked virul a Földön a legszebb virág, és ne törődj, ha kicsit görbe az egész világ. Egy jó pohár sör mellé nem kell kincs, és ha társad nincs, sose félj, mindig akad egy barátod, ki éhes tán. No, meg egy édes lány, egy kicsi édes lány, aki hazakisér téged majd négy után, esetleg másnap délután.”

A férfiak boldogan dalolnak és szolidan ünnepelnek. Tamás hamar abbahagyja a mulatást, és hátrahagyja társait az étteremben. Meglát egy fiatal lányt, Terit (Tolnay Klári), aki éppen le akar ugrani a hídról. Megmenti az öngyilkosságot megkísérlő nőt, hazaviszi magához, és pénzt ad neki, hogy ébredés után elutazhasson. A mennyasszony, Erna (Szelezky Zita) ezalatt a leánybúcsúján ünnepel barátnőivel. Másnap reggel Tamás pénzt hagy Terinek, hogy elutazhasson, és összeházasodik Ernával. Rögtön vonatra szállnak és nászútra indulnak Velencébe, felszálláskor nem találják a hálókocsis jegyüket, ezért egy másik kabinban foglalnak helyet. Tamás a fáradtságtól többször is elalszik, Erna próbálja ébren tartani. Teri is ugyanerre a vonatra száll, de nem találja a jegyét. Megtudja, hogy a legközelebbi állomáson, Székesfehérváron le kell szállnia. A folyosón összefut Tamással, és a férfi megígéri neki, hogy leszáll vele és segít neki. Erna csak egy pillanatra látja őket elszaladni, és a vonat újra elindul: Tamás és Teri lekésik. Bánáth Dénest, aki szintén a vonaton utazik, felidegesíti a fülkéjében hangosan gépelő férfi, ezért átmegy egy másik fülkébe, és megismerkedik Ernával. A nő nem könnyíti meg a férfi dolgát:

Erna: Köszönöm, nincs szükségem idegen urak segítségére!

Dénes: Látja, ha megengedné, hogy bemutatkozzam, már nem is lennék idegen. Biztosíthatom, gentle mannel van dolga.

Erna: Ó tudom-tudom. Minden férfi gentle man, aztán a végén mik derülnek ki.

Dénes: Kérem, miért sérteget, én nem vagyok sem a f...

Erna: Akkor is megérdemli, mind egyformák.

Dénes: Téved, most az egyszer maga talált kivételre.

Ernát a barátnői várják Balatonföldváron, hogy a vonaton lássák újdonsült férjével. Mivel Tamás korábban leszállt, Dénes veszi át a helyét. Erna a segítség hatására megenyhül, és megkéri a férfit, hogy Velencében, a rokonoknál is helyettesítse:

Dénes: Nem, nem vállalom!

Erna: Üljön csak vissza, ilyen helyzetben nem hagyhat magára egy hölgyet! Maga úriember!

Dénes: Igen, most egyszerre úriember vagyok, és nem fél, hogy a végén majd mik derülnek majd ki, na? Ne vegye zokon kérem, de elvégre férfi is vagyok!

Erna: Nekem Velencében csak az úriemberre van szükségem!

Ekkor jelzi a kalauz, hogy a hálófülke rendelkezésükre áll. Erna ijedtében lemondja, végül egymáshoz bújva, ülve alszanak el. Reggel Dénes és Erna megérkeznek a nászutas lakosztályba. Megérkezik Zsiga bácsi (Vendrey Ferenc) és Toncsi néni (Gazdy Aranka), akik szeretettel köszöntik az ifjú férj szerepébe lépett férfit. Késve megérkezik Tamás, aki a feleségét keresi, Dénest találja a szobában, és megzavarodik. Még egyszer újra próbálkozik, de Dénes azt hiszi róla, hogy ő Lojzi bácsi, és elzavarja. Tamás harmadjára is bemegy a szobába, végre megtalálja Ernát, majd összevesznek. Tamás ekkor behívja Terit, aki elmeséli az öngyilkossági kísérletének történetét. Ernának is van egy meglepetése: Dénes a barátnőinél és a rokonoknál átvette Tamás szerepét. Meggyőzi őket, hogy a szerepcsere csak a vacsorára szól. Senki sem szeretné, de Poldi néni (Zöldhelyi Anna) dalra fakad. Az ének nagyon hamis, a vacsoraasztal feloszlik, csak Tamás marad meghallgatni az asszonyt. Poldi néni megköszöni a férfinak, hogy maradt. Később Lojzi bácsi (Ujváry Lajos) a „hőstörténeteit” meséli, a család néhány tagja unottan hallgatja. Dénes megcsókolja Ernát, Teri biztatására Tamás is így tesz. Mindkét „pár” döbbenten nézi egymást. Csalódottságában Tamás részegre issza magát, Erna csitítgatni próbálja az erkélyen. Dénes és Teri is kimennek a szabad levegőre, ahol a férfi a holdfényben hirtelen szerelemre lobbann a nő iránt. A háttérben egy dal hallatszik. Az éneket Tamás és Erna is hallják, egy gondolázó pár férfi tagja dalol. Ezalatt Dénes és Teri rájönnek, hogy mindkettőjük házassága kényszerből kötött, a férfi feleségül kéri a nőt. Végül Tamás és Erna is újra egymásra talál. A film a második főszereplői dalbetéttel ér véget, amelyben a két szerelmes pár közösen gondolázik és énekel:

„Nem kívánok semmi mást, semmi mást magától, legfeljebb egy vallomást: mondja azt, hogy vár. Én még minden éjszaka álmodom magáról, nem felejttem el soha azt a csókot már. Tébolyító forró ajka egyre visszahúz magához, lángoló szerelmes szívem visszakerget ablakához. Nem kívánok semmi mást, semmi mást magától, legfeljebb egy vallomást: mondja azt, hogy vár.”

Az *Azurexpress*ben Szeleczy egy „korai végzet asszonyát” alakít, ez még egy kiforratlan női identitáskonstrukciónak számít. A *Méltóságos kisasszony*ban ábrázolt nőiséghez képest már otthonosabban mozog a filmvásznon, azonban szerepmegformálása továbbra is darabosnak, vontatottnak hat.

#### 4.1.5. SZEGÉNY GAZDAGOK<sup>67</sup>

Rendező: Csepregy Jenő. Bemutató: 1938. december 22.

A történet a Lapussa családról szól, amelynek feje, Lapussa Demeter (Boray Lajos) halálos beteg. Gyermekai Lapussa János (Pethes Sándor) és Lánginé Matild (Árpád Margit). Volt egy harmadik gyermeke is, de ő korábban meghalt; az ő gyermekei – tehát Demeter unokái – Lapussa Kálmán (nem kerül ábrázolásra és megtestesítésre a filmben) és Lapussa Henriette (Szeleczy Zita). János és Matild abban érdekeltek, hogy Demeter végrendeletébe bekerüljenek, Henriette-t nem feltétlenül érdekli a pénz, de nagyapja a gyámja. A sorból legjobban Kálmán lóg ki – akit szintén nem érdekel a pénz –, ritkán tesz látogatást családjánál.

A film cselekménye egy báljelenettel indul, amelyben megismerjük a főbb szereplőket. Henriette Várhidy Szilárdra (Szilassy László) szerelmes. Együtt táncolnak, szerelmes tekinteteket vetnek egymásra, és későbbi (személyes és levélben küldött) üzenetváltásaikhoz titkos jelszót – *mesarhim* – is választanak. Lapussáék inasa, Margari (Mály Gerő) a családtagok és a vendégek minden egyes lépését megfigyeli az est folyamán. Találkozik Hátszegi Lénárd (Uray Tivadar) báróval, aki egy italra és közös „eszmecszerére” invitálja. Lénárdnak tetszik Henriette, de Margarinak azt mondja, hogy Matilddal szimpatizál, és a családi örökségről kérdezi őt. Az inas ezt elárulja a potenciális fiú örökösnek, Jánosnak, aki dühében később félbeszakítja Lénárd és Matild beszélgetését. János és Matild távoznak az eseményről. Ezután Henriette bemegy egy sötét szobába, elmondja a szerelmes jelszót és azt hiszi, hogy Szilárdot csókolta meg. A férfi valójában Lénárd, aki a nő akarata ellenére hosszabb ideig magához szorítja és csókolja a csalódott Henriette-t. Matild és férje, Lángi Balázs (Hoykó Ferenc) lovaskocsival tartanak hazafelé, de útjukat állja Fatia Negra (Uray Tivadar) és csapata. Hátszegi Lénárd és Fatia Negra egy és ugyanaz a személy, ebben az esetben Uray tehát két férfi identitáskonstrukciót testesít

---

<sup>67</sup> Jókai Mór azonos című regénye alapján. A filmben Keresztessy Mária is szerepel. Külön érdekesség, hogy a színesben újraforgatott, 1959-es változatban is játszik. Ebben a főbb szereplők: Benkő Gyula, Krencsey Marianne, Bara Margit, Láng József, Keresztessy Mária.



meg a cselekményben. A házaspárt kirabolják – elveszik Matild ékszereit –, és Balázst meggyilkolják.

Lénárd látogatóba érkezik Lapussáékhoz, és megkéri Demetertől Henriette kezét. A nő sírva fakad, és könyörög nagyapjának, a háttérben a Szilárddal töltött boldog pillanatainak flashbackjét láthatjuk visszaemlékezésként. Úgy dönt, hogy megmérgezi magát, de a kísérlet nem sikerül. Margari, az inas vigasztalja, akit arra kér, hogy adja át Szilárdnak a férfival váltott leveleit. Az inas megígéri, hogy nem olvassa el a leveleket és eljuttatja azokat Szilárdnak, azonban mindenről beszámol Henriette családjának. Intrikája során felhergeli Demeter nagypapát azzal, hogy szerinte Szilárd volt az, aki bízta a fiatal nőt az öngyilkosságra. A nagyapa megzsarolja unokáját azzal, hogy ha nem megy hozzá a báróhoz, akkor börtönbe juttatják Szilárdot. Henriette viszont szab egy feltételt: az eltulajdonított leveleket juttassák el Szilárdhoz. Eleget tesznek a kérésnek, viszont Henriette-nek rá kell írnia a levélsomag tetejére a titkos jelszavukat. A kétségbeesett nő ennek eleget tesz.

Lénárd és Henriette összeházasodnak, útban a férfi kastélya felé ott szállnak meg, ahol Anica (Lukács Margit) is él szüleivel. A nő szerelmes Fatia Negrába – eredeti férfi identitáskonstrukció: Lénárd –, aki látszólag viszonzozza Anica érzéseit. Édesapja is tagja annak a pandúr csapatnak, amely rendszeresen kirabolja a környéken lovaskocsikkal utazókat. A fiatal házaspár megérkezik Lénárd kastélyába, a szolgák szeretettel fogadják. Henriette-t ezt követően meglepetés éri: egy, a közös szerelmes jelszavukkal ellátott dobozban ékszereket kap Szilárdtól. Az ifjú pár tiszteletére bált rendeznek, amelyre Szilárd is meghívót kap. Henriette korábban kapott ékszereket viseli az esten, amit Matild is észrevesz: kiderül, hogy az ékszereket tőle rabolták el. Lénárd a felesége védelmére kel, s azt hazudja, hogy Henriette tőle kapta az ékszereket, amelyeket Váradon vett. Matild ezután sírva távozik a rendezvényről. Megjelenik a kastélyban Anica, aki Fatia Negra szeretőjeként mutatkozik be az ajtót nyitó szolgálónak. Megkeresi Henriette-t és megkérdezi:

Anica: Tudod te jól, mit jelent asszonynak lenni, szeretni, várni, féltetni valakit? Én Fatia Negra szeretője vagyok. Azt mondja a Fatia Negra, fekete ékszert küldött neked. Én mindent feláldoztam a fekete pofájúért, amit egy magamfajta szegény lány odaadhat.

Henriette: Ennyire szereted Fatia Negrát?

Anica: Ennyire. Megesküdtem, ha megcsal, tönkreteszem!

Henriette: Szép ember?

Anica: Úgy, mint az éjszaka. Álarc. Én szeretem.

Henriette: Még az arcát sem láttad?

Anica: Egy pillantással sem.

Henriette: Szeresd is, ne csald meg. Én a Fatia Negra bársony álarcát úgy nem láttam, mint ahogy te az arcát.

Henriette így biztosítja Anicát arról, hogy Fatia Negra nem csalta meg: ő sohasem találkozott a férfival. Lénárd és Szilárd vadászni mennek a hegyekbe, ezzel párhuzamosan az a hír járja, hogy Fatia Negra is fel fog bukkanni ugyanazon a helyen. Henriette Anicával folytatott beszélgetése és a Fata Negra előkerülését összekötve azt hiszi, hogy szerelme, Szilárd a rablóbandák vezetője. Elmeséli a nőnek, hogy szerelmes a férfiba. Arra kéri Anicát, hogy menjen fel ő is a hegyekbe, mert Fata Negra Marioránál (Hidvéghy Valéria), egy másik szeretőjénél fog látogatást tenni. Anica így tesz, és elhatározza, hogy bosszúból meggyilkolja a férfit. A házhoz megérkezik Fata Negra, és a zárt ajtón keresztül beszélget Mariorával, nem tudja, hogy Anica is ott van. Arra kéri a férfit, hogy fegyver nélkül menjen el újra a házhoz. Végül megjelenik Joun Täre (Tompá Sándor), Mariora férje: közelharcba kerül Fata Negrával, és mindketten egy szakadékba zuhannak.

Másnap Henriette arról akarja meggyőzni Lénárdot, hogy valójában Várhidy Szilárd Fatia Negra. Elmeséli a férfinak, hogy Szilárd és ő nagyon szerelmesek voltak, s közös jelszót választottak az üzeneteik küldésére. Vélekedése szerint Szilárdtól kapta azokat az ékszereket is, amelyeket Matildtől elraboltak. Majd sírva vallja meg Lénárdnak, hogy mekkorát csalódott a tökéletesnek hitt férfiban. A báró – látva Henriette kiábrándulását – elégedetten mosolyog. A kétségbeesett Henriette arra kéri a férfit, hogy segítsen neki Fatia Negra – a nő olvasatában Várhidy Szilárd – emlékének elfelejtésében: Lénárd boldogan ajánlja fel segítségét. Felbukkan Szilárd, és Henriette számon kéri rajta a rablásokat. A férfi ellenkezik, a nő azonban nem hisz neki.

Szilárd 20-25 pandúrt toboroz Fatia Negra elfogására. Lénárd kastélyába látogatnak, és közlik a férfival érkezésük célját. Aznap este Fatia Negra, csapata és Anica a törzshelyükön gyülekeznek. Megtudják, hogy Szilárd el akarja fogni őket, ezért úgy döntenek, hogy minden aranyukat elszállítják máshová. Fatia Negra örök hűséget fogad Anicának, ugyanerre szeretné kényszeríteni az általa megcsalt nőt is. Kísérlete kudarcba fullad: a nő már elárulta a férfit, megérkeznek a pandúrok. Fatia Negrának sikerül elmenekülnie, de másnap visszatér az aranyakért, és csapatával együtt közelharcba keveredik. Ezalatt Anica rosszul lesz, Henriette meglátogatja. Azt mondja a nőnek, hogy Várhidy Szilárd Fatia Negra. Anica ellenkezik. Később Lénárd dühösen érkezik haza, és fel akarja jelenteni Szilárdot. Henriette elmondja neki, hogy már kételkedik a férfi

bűnösségében, és arra kéri, ne forraljanak bosszút. Este a sötétben Fatia Negra és Szilárd találkoznak, majd párbajozni kezdenek. Fatia Negra a kastélyba menekül, ahol harc közben Szilárd letépi róla a fekete álarcot. A férfi le akarja lőni Szilárdot, de Henriette elébe áll. Bevallja Fatia Negrának, hogy Szilárdot szereti, és ha kell, a férfival együtt hal meg. Csalódottságában Fatia Negra végül nem Szilárddal, hanem önmagával végez. Szilárd és Henriette újra egymásra talál.

A *Szegény gazdagokban* Szelezky egy fiatal hajadon lányt alakít, akit családja érdekházasságba kényszerít. Boldogtalansága révén traumatizálódik, és elveszíti bizalmát eredeti szerelmét illetően. A filmalkotás Jókai azonos című regényének adaptációja, amelyben a hangsúly a két férfi identitáskonstrukciót is – *Doppelgänger-effektus* segítségével – megtestesítő Lénárdon (Fatia Negrán) és ellenpólusán, a hősszerelmes Szilárdon van. A Szelezky által ábrázolt, traumatizált nőiség hitelesebb és mélyebb a *Fekete gyémántokban* nyújtott alakításánál. De ennek oka az is lehet, hogy utóbbiban két női identitáskonstrukciót – Evilát és Evelint – kellett megtestesítenie.

A *Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei II.* résztáblázatban leírtak szerint tehát a *Nehéz apának lenni* (1938) és a *Beszállásolás* (1938) című filmek a háború során elvesztek, ezért teljes elemzésükre nem volt lehetőségem. Szelezky az *Azurexpress*ben egy „korai végzet asszonyát” alakít, amely esetében egy kiforratlan női identitáskonstrukciónak számít. A *Szegény gazdagokban* ábrázolt, traumatizált nőiség árnyaltabb női identitáskonstrukciós elemekkel bír, mint a *Fekete gyémántokban* ábrázolt nőalak, azonban ez az „eredmény” vagy „fejlődés” vélhetően a történet adta lehetőségeknek és a filmkészítők szándékának tudható be.

	Gyártó	Rendező	Gyártás	Bemutató	Szerep	A szerep identitás- konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Nehéz apának lenni</i>	Reflektor Film	Keleti Márton	1938	1938.09.16.	A film a háború során elveszett.			
<i>Azurexpress</i>	Standard Film Kft.	Balogh Béla	1938	1938.10.14.	Erna (Rák Tamásné)	a feleség, a szerelmes nő	2	„korai végzet asszonya”
<i>Beszállásolás</i>	Művész Film	Szlatinay Sándor	1938	1938.11.02.	A film a háború során elveszett.			
<i>Szegény gazdagok</i>	Mester Film Kft.	Csepreghy Jenő	1938	1938.12.22.	Henriette	a hajadon, az öngyilkossági kísérletet elkövető nő, a szerelmes nő	0	traumatizált nőiség, férfi főszereplő Doppelgänger- effektus

4. táblázat: A Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei II.

#### 4.1.6. A VARIETÉ CSILLAGAI

Rendező: Baky József. Bemutató: 1939. március 30.

A történet szerint Jack Carey (Jávor Pál) artista az évad végét követően le akarja cserélni partnerét, Silvia Castellanit (Bordy Bella). A nő korábban a férfi miatt hagyta el a férjét, Keatsot (Páger Antal), ezért nagyon csalódott. Keats megtudja, hogy Jack és egykori neje a varietében közösen lépnek fel, ezért értesíti a direktort, hogy ilyen körülmények között nem szeretné megtartani az előadását. Alice (Simor Erzszi), Ruby (Lázár Mária) és Gloria (Szelezky Zita) testvérek, és szintén a varietében dolgoznak. A folyosói közlekedőn Jack megpillantja a fiatal táncosnőt, Gloriát; a férfi és a nő első pillantásra szimpatikusnak találja egymást. A direktor eközben mindenkit próbál meggyőzni arról, hogy a műsornak probléma nélkül kell lemennie. Jack és Keats találkoznak, Alice Mclean (Simor Erzszi) mediációjával sikerül rávenniük a férfiakat, hogy az előadás idejére tegyék félre konfliktusaikat. Freddy Sanz (Várkonyi Zoltán) szerelmes Gloriába, és a lehetőségeiről érdeklődik Rubynál (Lázár Mária). Ruby szívesen adná az áldását a kapcsolatukra, de nem tud egyértelmű választ adni a férfinak. A produkciók közötti szünetben, a kelléktárban Jack és Gloria újra találkoznak, a nő biztosítja a férfit arról, hogy vele szeretne tovább dolgozni. Silvia kihallgatja őket, és csalódottan konstatálja, hogy Gloria Jack új lehetséges partnernője. Jack és Freddy a színpalak mögül közösen, érdeklődéssel figyelik Alice, Ruby és Gloria közös számát. Ezután Gloria azt hazudja testvéreinek, hogy szeretné megnézi Freddy számát, de valójában Silvia fellépését nézi végig. Silvia meglátja, hogy Gloria is ott áll a színpalak mögött, és nem örül a nő jelenlétének. A produkció kiválóan sikerül, Gloria lesütött szemmel követi Silvia tündöklését. A következő számban Silviát lufikkal emelik fel a színpad tetejéig, és az előadás rendje szerint Jack lelő közülük néhányat, hogy a nő biztonságosan leereszkedhessen. A műsor összes eleme, gyakorlata és produkciója jól sikerül, a kemény munkát közös vacsora követi. Alice, Ruby, Gloria és Freddy egy asztalnál ülnek, de Gloria fejfájásra hivatkozva hirtelen elhagyja az éttermet. Titkos találkozója van Jackkel. Alice felmegy testvére szobájába, és nem találja ott őt, erről tájékoztatja a vacsoraasztal további résztvevőit is.

Jack és Gloria a férfi szállásán lévő étteremben közösen vacsoráznak. Silvia követi őket, és megjelenik az asztalnál, a férfi őt is leülteti magukhoz. A nő azért jött, hogy figyelmeztesse Gloriát a lehetséges jövőjére. Gloria sírva fakad és elhagyja a helyiséget, Jack utánamegy, de nem tudja megvigasztalni. Mire visszaér, Silvia sincs ott: Keats érte jött kocsival, és megpróbálja meggyőzni, hogy menjen vissza hozzá. Gloria hazaér, és Alice nagyon dühös. Rájön, hogy minden figyelmeztetése ellenére kishúga beleszeretett a rossz

hírű Jack Careybe. Aggodalmában, az éjszaka közepén meglátogatja Jacket. Gloria azonban megelőzi nővérét és rá akarja venni a férfit, hogy legyen a partnere. Alice eközben már ott várakozik, és a függöny mögött kihallgatja a beszélgetésüket. Jack elmondja Gloriának, hogy csak olyan partnernőt választ, akibe nem szerelmes. Viszont olyat sem választhat, aki belé szerelmes. Mindkét esetben remeghetne a keze, és elronthatná a lövéseket:

Gloria: Mondja, ki az a nő?

Jack: Azt nem kötöm minden csitri orrára.

Gloria: Az biztos, hogy nem én vagyok.

Jack: Nem, de ezért nem szabad haragudnia.

Gloria: Na látja, hát akkor igazán nem tudom, mi az akadály, hogy velem dolgozzék. Én nyugodtan állhatok a pisztolya elé, nem kell félnie, hogy a keze reszketni fog.

Jack: Sajnálom, nem tehetem Gloria.

Gloria: Miért?

Jack: Mert én olyan nővel sem tudok dolgozni, aki szeret engem vagy mondjuk szerelmes belém.

Gloria: Jack Carey, maga kissé beképzelt. Én... magába szerelmes?

Jack: Szóval nem?

Gloria: Nem. [Gloria sírva fakad.]

Jack: Hallgasson ide, kislány!

Gloria: Nem hallgatok oda, én magával akarok menni! Semmi egyéb nem érdekel! Magával akarok...

Jack: Vigyázzon, nagyon veszélyes ez a játék.

Gloria: Én éppen ezt szeretem benne! [Gloria a férfi karjai közé bújik.]

Jack eltolja magától Gloriát, mire ő megsértődik. Alice kilép a függöny mögül, és bocsánatot kér Jacktől. Alice elárulja a férfinak, hogy valójában ő Gloria és Ruby édesanyja. Gloria hazaérkezését követően vigasztalhatatlanul sír, Ruby próbálja megnyugtatni.

Másnap Freddy szerelmet vall Gloriának. A férfi meg akarja tiltani a nőnek, hogy Jackkel dolgozzon. Gloria dühös lesz, és kiadja a férfi útját. A varietébe a próbált számokhoz új kellékek érkeznek, amelyeket Jack ellenőriz. Megkéri Silviát, hogy a konfliktusuk ellenére továbbra is próbáljanak együtt, tartsanak ki az évad végéig. A nő vonakodva beleegyezik. Ezalatt Gloria is elmegy a kelléktárba átnézni az érkezett anyagokat, mert azt hiszi, hogy Jackkel fog próbálni. A műsorszám menete szerint Jack kilép a kulisszák mögül – ezalatt Silvia odaforog a nagy papír dísz tábla elé, lekapcsolják a fényt –, és vaktöltényekkel

többször is a nőre lő. Gloria megtudja, hogy Jack Silviával próbál, és félbe szeretné szakítani a próbát. Ennek megakadályozására mindenki a színpalak mögé szalad, ezzel párhuzamosan Jack a próba második szakaszában lőni kezd. Kiderül, hogy egy lövés eltalálta Silviát. Egymással párhuzamosan veszi kezdetét a varieté műsor és a nyomozás. Freddy újra vitába keveredik Gloriával:

Gloria: Ha egy férfi szeret egy lányt, akkor az a férfi nem engedi, hogy a szerelme éjszakánként idegen férfiakkal bárókba menjen!

Freddy: Én az egész dologról nem tudtam semmit!

Gloria: Miért nem tudtad? Miért nem vigyáztál rám? Ha egy férfi igazán szeret egy lányt, az úgy őrzi, mint egy házőrző eb.

Freddy: Eb-eb-eb.

Gloria: Eb-eb-eb.

Freddy: Ha egy lány szeret egy férfit, akkor nem kell házőrző ebnek lenni!

Gloria Freddyt hibáztatja ballépéséért, de a férfi felhívja a nő figyelmét saját felelősségére. Jack közben azt mondja a nyomozónak, hogy valaki kicserélhette a vaktöltényeket. A nyomozó ezután Gloriát arról kérdezi, hogy miért volt a kelléktárban. Freddy és a nő azt mondják, hogy Gloria a férfi elől bújt el a kellékek között. A nyomozás során kiderül, hogy Jack segédje, Tom (Maklár Zoltán) szerint a vaktöltényekhez hozzányúltak. A kelléktartó ládához két kulcs van, az egyik Jack segédjénél, a másik az asszisztensénél volt. A kulcsokról csak Jack, Tom és Silvia tudtak. Kiderül, hogy Jack kulcsa eltűnt. Alice a férfi védelmére kel a nyomozó előtt, és elmegy Silviához, hogy kikérdezze a nőt:

Alice: Ha már nem élhet vele, ha már nem dolgozhat vele, legalább az ő keze által akart meghalni. Ugye, így volt? Én megértem magát, Silvia.

Silvia: Most már én is megértem. Minden jót Ms. McLean.

Alice: És most kérem, mondja meg, hol van a kulcs.

Silvia: A próbaruhám zsebében.

Alice megszerzi a kulcsot és átadja a nyomozónak. Eközben Keats felajánlja Silviának, hogy hazaviszi. Jacket felmentik, és a férfi köszönetet mond Alice-nek. Freddy, Gloria és Ruby meglátják, hogy a férfi és a nő beszélgetnek. Jack szerelmet vall Alice-nek, és vacsorázni hívja. Legvégül megérkezik Keats és baráti kezet nyújt Jacknek. A varieté műsora zavartalanul fejeződik be.

*A varieté csillagaiban* Szeleczy egy „korai végzet asszonyát” alakít, amely esetében egy kiforratlan női identitáskonstrukciónak számít. Meg szeretné hódítani a kiszemelt férfit, majd kudarcát követően korábbi szerelmén kéri számon sikertelenségét. Identitáskonstrukciók szempontjából a történetben a férfiak irányítanak, a nők saját „korai végzet asszonya” tevékenységük áldozataivá válnak.

#### 4.1.7. ÁLL A BÁL

Rendező: Bánky Viktor. Bemutató: 1939. szeptember 28.

A történet szerint Tassy herceg (Csontos Gyula) 70. születésnapját ünneplik. Unokája, Tassy Erzsébet és barátnője, Ledovszky Karola bárónő (Gobbi Hilda) elkésnek a köszöntésről. Kint várnak arra, hogy a zene elkezdődjön. Egy nem magyar származású trónörökösnek (Veszely Pál) együtt kellene táncolnia Erzsébettel, de a férfi egyedül álldogál. Tassy herceg ezt látva Erzsébetet keresi, aki ezalatt halkan besurran Karolával a bálterembe. Erzsébet végül a magyar származású Balogh Andrással (Toronyi Imre) kezd táncolni, nagyon jól érzik magukat együtt, és a zene leállítását követően is folytatják a táncot. Szolidaritásból több pár is újrakezdi, így a muzsika is folytatódik. Erzsébet nagyapja ezt látva dühös lesz, és elküldi a lányát pihenni, a nő kérdés és ellenkezés nélkül elfogadja a férfi döntését. Másnap Tassy herceg számon kéri Erzsébeten és Karolán az előző esti kérésüket. Az sem tetszik a hercegnek, hogy unokája Andrással táncolt. Erzsébet elmondja, hogy feleségül szeretne menni Andrásához. Tassy herceg szerint Erzsébet neveletlen, ezért visszaküldi unokáját és Karolát a svájci nevelőintézetbe. A herceg elintézi, hogy András kinevezzék a varsói követség első számú titkárának, így a férfi Varsóba utazik. Selmeczi Sebestyén (Bilicsi Tivadar), Tassy herceg titkára és András jó barátja. A herceg megbízza Sebestyént, hogy biztonságból legyen Andrással az utazás előtti napon. Sebestyén meglátogatja Karolát – mert szerelmes a nőbe –, András és Erzsébet autókban várakoznak, észreveszik egymást, és szerelmes szavakat váltanak.

A következő napon András elutazik. A vonaton szembe ül vele a házas Viera Gorbushkin (Simor Erzsé), akinek a férfi nagyon megtetszik. A nő hazaérkezik férjéhez (Köpeczi-Boócz Lajos), és beszámol az útjáról: elárulja a férfinak, hogy meghívta magukhoz új ismerősét. András megbízatást kap arra, hogy vigyázzon néhány iratra, de azokat a követségen hagyja megőrzésre. Városnéző körútja során újra találkozik Vierával, aki felajánlja, hogy kocsijával hazaviszi. A nő a ház előtt búcsúzóul meghívja a férfit vacsorázni. Este Viera boldogan mutatja be András a családja tagjainak. Később félrehúzza és csábítóan megcsókolja a férfit; a pillanatról titokban egy kémkedő férfi fényképet készít. Megbeszélük,



hogy a következő napon egy cukrászdában találkoznak. A vacsora közben Gorbuskin megbízására, az iratokat keresve átkutatják András legénylakását. Gorbuskin szomorúan tájékoztatja csábító feleségét, Vierát, hogy minden próbálkozásuk ellenére nem találták meg a dokumentumokat. András rájön, hogy lakhelyét átkutatták és beszámol erről a követségen. Újabb megbízatást kap, miszerint a követségen őrzött iratokat mielőbb Budapestre kell szállítania. Kis idővel később jelentkezik Erzsébet, aki telefonon érdeklődik András felől. Kiderül, hogy a nő a svájci nevelőintézet helyett Varsóba utazott Karolával. A férfi a nő szállása bejáratánál találkozik Erzsébettel. Ezután egy kocsni kezd el követni az ifjú szerelmeseket, ezért úgy döntenek, hogy megállnak egy biztonságos helyen. András az étteremből felhívja a követséget, hogy beszámoljon a történetéről. Ezalatt Erzsébet kinyitja a férfi táskáját, és megnézi az egyik iratot, aggódva tekint ki az ablakon az őket követő kémre. András odahív a hátsó bejáratához egy másik titkárt, akivel kicserélik a táskáikat. Megbízta a férfit, hogy utazzon el Budapestre az iratokkal, amíg nála egy üres táskája lesz. A kém a tervek szerint tovább követi őket. András elbúcsúzik Erzsébetől, felveszi az inasát az összekészített csomagjával, és az országúton autóval indulnak el Budapest felé. Viera és férje értesülnek róla, hogy András találkozott Erzsébettel, ezért elküldik a nőnek az Andrásról és Vieráról készült csokolózós fényképet. Erzsébet csalódik, és azt gondolja, hogy édesapjának volt igaza. A követség által megbízott nyomozók közben – a korábbi rablás nyomait keresve – átnézik András lakását, és megtalálják Viera névjegyét (amelyet András a vonaton történt találkozásuk alkalmával a nőtől kapott). Erzsébet elhagyott szállásán pedig előkerül András és Viera csokolózós fényképe is.

András és inasa lerobbannak az úton, mert kilyukad az üzemanyagtartály. Az inas előremegy üzemanyagért, András pedig egyedül próbálja megjavítani a járművet. Megállnak az autó előtt az őket tovább követő kémek, leütik a férfit, és elrabolják tőle az üres táskáját. Sebestyén közben szabadságot kér Tassy hercegtől, hogy elutazhasson Svájcba (valójában Karolával szeretne találkozni). Az András által megbízott titkár biztonságban megérkezik az iratokkal Budapestre. A férfi tájékoztatja a követséget, hogy a kulcs Andrásnál maradt. Ekkor megérkezik András, és átadja a kulcsot a munkatársainak. Kiderül, hogy a táskája üres. Erzsébet és Karola is megérkeznek Budapestre. Erzsébet sírva kér bocsánatot nagyapjától. A herceg megvigasztalja, és eltekint attól, hogy visszaküldje a svájci nevelőintézetbe. Ezután Sebestyén – értesülve arról, hogy sem Erzsébet, sem Karola nem utazik Svájcba – visszamondja a szabadságát.

A követségen számon kérik Andráson az előző napi cselekedeteit. Megmutatják neki a Vierával közös képet, és ő azt hazudja, hogy Vierával látták együtt a cukrászdában.

Tájékoztatják, hogy a nő valójában csaló, kém és egy közismert nemzetközi bűnszervezet tagja. Kiküldik Andrást az irodából, és felhívják Tassy herceget, hogy beszámoljanak neki a történekről. Sebestyén elmeséli mindezt Karolának, aki Erzsébet segítségét kéri. A nő előveszi a táskájából az iratokat, és nagyapjához siet, hogy kimentse magyar származású szerelmét:

Erzsébet: Nagypapa, ő nem tehet róla! Ő ártatlan! Én vagyok az oka mindennek! Mert utána utaztam Varsóba, én! Én voltam vele a cukrászdában! Én loptam ki az iratokat a táskájából, mert féltem, láttam, hogy követik, hogy üldözik, hogy veszélyben van! És neki akart vágni az útnak, tudod, nagypapa, és én féltettem, hogy nem tudja teljesíteni, amit rábíztak. És az életét is féltettem... nagypapa, nem tudja, hogy itt vannak nálam az iratok, és nem tud védekezni sem! Most látod, nagypapa, nekem oda kell mennem, és nekem kell megmondani azt, hogy vele voltam, mert ezt nem fogja megmondani senkinek. Nagypapa, én tudom... inkább meghal, de nem mondja meg senkinek.

Tassy herceg: Add ide ezt az iratot. Nem szeretnék csalódní ezekben a Baloghokban.

A herceg elmegy a követségre az iratokkal, és kimentí Andrást a vádak alól. Erzsébet is jelen van, és kihallgatja András beszámolóját a történekről (azt is, hogy Viera csókolta meg őt, nem a férfi kezdeményezett). Ezután Andrást felmentik, és távozik a követségről. A folyosón Karola átadja neki a Vieráról és róla készült fényképet, amit András darabokra tép. Meghívja a férfit Tassy herceg 71. születésnapjára. A történet a születésnap megünneplése alkalmából megrendezett bállal ér véget, ahol András is megjelenik. Az első tánc joga Erzsébet nagyapjáé, aki ezután átadja unokája kezét Andrásnak. András és Erzsébet magyar nemzeti, ünnepi viseletben táncolnak.

Az *Áll a bálban* Szeleczy egy a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót alakít. Nem tudja elfogadni, hogy egy más származású trónörököshöz adják feleségül. Beleszeret egy magyar származású férfiba, akit kiküldetése helyszínére is követ. Jótevő, gondoskodó nőként avatkozik be a férfi sorsába, aki a segítségével sikeresen el tudja végezni a követségen rábízott feladatot. Egy olyan ábrázolt női identitáskonstrukcióról van szó, amelynek alapján Szeleczynek fontos a számára érett férfikép (a nagyapa) áldása és véleménye; de az ebben az esetben nem írhatja felül a vágyott szerelem beteljesülését.

#### 4.1.8. KAROSSZÉK

Rendező: Balogh Béla. Bemutató: 1939. október 4.

A történet egy árverésen kezdődik, ahol különböző tárgyak licitjére kerül sor. Késve érkezik a terembe Fekete Klári (Szeleczy Zita) feleség és Orosz András (Szilassy László) építész-mérnök. Mindkettőjüket a 157-es számú, utoljára árverésre bocsátandó karosszék érdekli. A bútordarabot végül Klári nyeri meg az aukción. András ezután bemutatkozik a

nőnek, és ajánlatot tesz az antik darabra. Azt meséli, hogy a nagymamája volt a szék, de a története Klárit nem hatja meg, és magára hagyja a férfit. András megpróbálja kideríteni Klári nevét és címét, de nem jár sikerrel. A nő izgatottan tér haza férjéhez, dr. Bihari Károly (Pataky Miklós) ügyvédhez, hogy beszámoljon neki az árverésről. A férfi leszidja a nőt, aki sírva fakad. Kiderül, hogy 450 pengőért vette meg a 15. századi antik bútort. Veszekedésük közben a karosszék megérkezik, és Klári elmondja, hogy az édesapjától kapott pénzen vásárolta. A kapott összeget titokban tartotta, mert félt attól, hogy Károly elveszi tőle.

Károly kideríti András személyazonosságát, és fel akarja keresni, hogy eladja a férfinak a karosszéket. Kísérlete nem jár sikerrel, de írásos üzenetet küld Andrásnak. András széttepi a levelet, de barátja, Anday Péter (Latabár Kálmán) visszahívja Károlyt. Találkoznak András és Péter lakásán, és kiderül, hogy Károly tovább szeretné adni a felesége által vásárolt antik bútordarabot. Másnap András és Péter kifigyelik Károlyék lakását, és megvárják, amíg a férj elhagyja az otthonát. Péter hívatlanul belép a házba, és találkozni akar Klárral. A nő elküldi a férfit azzal az indokkal, hogy akkor jöjjön, amikor a ház ura otthon tartózkodik. Este Péter újra elmegy a házhoz, ezúttal sikerül Károlyval egyeztetnie, és megvásárolja a karosszéket. A bútort elszállítják, és az biztonságban megérkezik Péterékhez. Amikor ezt Klári megtudja, dühös lesz és benyit a férje irodájába:

Klári: Hova vitetted?

Károly: Itt az ára, máskor gondold meg jobban! ...Hogy merted! [Klári dühösen szétszórja a pénzt.]

Klári: Te hogy merted eladni? A magam pénzén vettem!

Károly: Itt a pénzed, szedd össze! Vedd fel, ha mondom! [Károly karon fogja Klárit, és erőszakosan megrángatja.]

Klári: Nekem a szék kell! Ilyet tenni velem... nem vagyok én gyerek! [Klári sírva fakad.]

Károly: Jó lecke lesz neked a jövőre!

Klári: Elég volt a tanításaidból! Én is ember vagyok! Nekem is van életem! A hátam mögött tetted, csak hogy megalázz, letiporj!

Károly: Ne kiabálj, meghallják!

Klári: Úgyis tudják milyen zsarnok vagy és besúgó!

Klári a vitát követően eldönti, hogy visszaszerzi a karosszéket. András és Péter este sírva talál rá a cselédjükre, aki elmeséli, hogy Klári visszavitte a karosszéket az otthonába. Károly megtudja, hogy mit tett a felesége, és leszidja az asszonyt:

Klári: Ha kidobod a széket, én se maradok itt!

Károly: Hát akkor kotródj Te is!

A nő másnap elhagyja a férjét, és hazautazik édesapjához, Fekete Béla (Rajnay Gábor) nyugalmazott ezredeshez. A karosszéket Károly visszaküldi Andrásékhoz. A férfi szeretettel fogadja lányát, és mindketten nagyon boldogok a viszontlátástól. Klári elmeséli apjának, hogy mi történt vele. A férfi biztosítja őt arról, hogy soha többé nem engedi, hogy Károly elvigye. A hírről András is értesül, és elviszi a széket Kláriékhoz. Béla elzavarja Andrást, és a férfi után érkező Károlyt is. Károly dühében elviszi a karosszéket, és újra elküldi András részére. Ezúttal András Károlyhoz viszi a széket, és összevesznek. Péter megbízást kap Andrástól, hogy párbajra kényszerítsék Károlyt. A férfi nem fogadja el a kihívást, de visszaküldi az 500 pengőt. András Kláriéknak adja a kapott összeget. Ettől Klári édesapja, Béla nagyon dühös lesz, és meglátogatja Andrásékat. Péter a nappaliban megmagyarázza Bélának a történeteket, és kihívja Andrást az irodájából. A két férfi kezét ráz, és önfeledten beszélgetni kezdenek egymással. András felajánlja Bélának, hogy kocsijával hazaviszi. Később András, Béla és Klári együtt vacsoráznak: a vendéglátók megegyeznek, hogy szívesen látják Andrást a háznál. András ezután elhatározza, hogy nem fog futni a nő után, megvárja, amíg Klári jelentkezik. Béla át szeretné építtetni az otthonát Klári kedvéért, megbeszélnek, hogy Andrástól kérnek ajánlatot. A férfi azt mondja a telefonban Bélának, hogy nem látogatja meg őket, Pétert küldi maga helyett. Péternek megtetszik Klári, a férfit meghívják vacsorára. András ennek hallatán féltékeny lesz, és megjelenik Béláéknál. András és Klári elvonulnak beszélgetni: a nő elmondja a férfinak, hogy nem volna bátorsága még egyszer férjhez menni. Valamennyi idővel később Klári meglátogatja Andrást az építész vállalat egyik építkezésén. Közös meglepetéssel megtekintik az épülő bérházat. Másnap András megjelenik Béláéknál, és megkéri Klári kezét édesapjától.

A *Karosszékben* Szeleczy egy traumatizált nőiséget alakít, aki felett fizikai és szóbeli bántalmazó férje uralkodik. A *Fekete gyémántokban* és *Szegény gazdagokban* ábrázolt traumatizált nőiségekhez képest ez a női identitáskonstrukció árnyaltabban kerül ábrázolásra. Szeleczy szembe mer szállni zsarnok férjével, és biztonságot adó apaképének köszönhetően visszaköltözik édesapjához.

#### 4.1.9. BERCSÉNYI HUSZÁROK

Rendező: Szlatinay Sándor. Bemutató: 1940. január 4.

A történet szerint Bagodi Gábor (Csortos Gyula) bercsényi huszárkapitányt elhagyja a felesége (Makay Margit), és magával viszi kislányukat, Évát (Szeleczky Zita) is. Gábor felesége újra férjhez megy, de az évek alatt megözvegyül: ezúttal Lichtenstein Félixné

bárónénak hívják, lányát pedig Lichtenstein Évának. Húsz évvel később Gáborhoz Kövess Péter (Szilassy László) főhadnagy érkezik látogatóba, a férfiak szimpatizálnak egymással. Másnap Péter megismerkedik Évával, és együtt lovagolnak. A báróné ezután figyelmezteti a lányát, hogy vigyázzon a huszártisztekkal, majd este vacsorázni indul a szállásuk éttermébe. Gábor és Péter is jelen vannak, önfeledten beszélgetnek Évával. Az eszmecsere követően Péter és Éva a lovasklubba távoznak. A báróné nem szeretne lemenni vacsorázni, de a folyosón összefut Széplaky Istvánnal (Mihályffy Béla), aki mégis ráveszi, hogy együtt étkezzenek. Amíg a nőre várakozik, leül a báróné volt férjének, Gábornak az asztalához. Ezalatt Péter és Éva a lovasklubban táncolnak. Megérkezik az asztalhoz Gábor, majd István magukra hagyja az egykori házastársakat:

Gábor: És a lányom, neki soha nem jutott eszébe, hogy édesapja...

Báróné: Hagyjuk ezt! Amikor férjhez mentem, akkor az uram örökbe fogadta. A maga nevét még csak nem is hallotta.

Gábor: Pedig a felső és alsó Bagodi, Bagodi nevet nem kellene szégyellenie!

Báróné: Nem, maradjon ő osztrák lány! Egy más világban nőtt fel, nyugodtabb élete lesz. Az én kislányom fejét ne zavarja meg huszártisztek nótázása.

Majd egy huszárvágással (a következő snitt) elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétjéhez:

Péter: „Nem tudom, hogy szeret-e a babám, vár-e még. Azt sem tudom, nem felejtett-e el réges-rég. Járok-kelek egyedül, jaj, de bús vagyok. Míg felőle nem jön hír, elhervadok. Darumadár, ha elszálsz, egy kis levelet küldök teveled én. Útközben, ha a babám felé jársz, vidd el neki egy csókkal a tetején. Szép csendben hajolj le a füléhez, s kérdezd meg, hogy mit érez. Ha ott visel a szívéen, még száz levelet küldök teveled én.”

Éva: „Jó, hogy itt vagy darumadár, jó, hogy eljöttél, hogy fülemhez lehajoltál, hogy megkérdeztél. Én miattam a babám, bús sose legyen, vidd el hozzá az én válasz levelem. Darumadár, ha elszálsz, egy kis levelet küldök teveled én. Útközben, ha a babám felé jársz, vidd el neki egy csókkal a tetején. Szép csendben hajolj le a füléhez, s kérdezd meg, hogy mit érez. Ha ott visel a szívéen, még száz levelet küldök teveled én.”

Péter meglepődik azon, hogy Éva folytatja az általa megkezdett magyar népdalt. Rákérdez, és beszélgetésükben felidézésre kerül a trianoni trauma emlékezete:

Éva: Hát ez érdekes.

Péter: Micsoda?

Éva: Tudja, én Bécsben nevelkedtem, most vagyok először Magyarországon... Sokat hallottam az itteni emberekről, arról, hogy itt sírva mulatnak. Valahogy sosem értettem.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Utalás a „Sírva vigad a magyar” közmondásra.

Péter: De most már érti?

Éva: Nem értem... csak valahogy úgy érzem...

Péter: Persze, hogy érzi, mert maga is magyar!

Éva: Nem, én bécsi vagyok.

Péter: Na, de hiszen az előbb mondta, hogy az édesanyja...

Éva: Igen! Ő magyar, de én bécsi vagyok!

Péter: Szóval osztrák?

Éva: Nem, bécsi! Azt tudja maga, mi az? Az több, mint osztrák, az több, mint német, bécsi, érti?

Péter: Nem értem! Mert mi akár pestiek vagyunk, akár kolozsváriak, akár pozsonyiak, mi mindig magyarok vagyunk!

A magyarság eltéphetetlen nemzeti összetartozásáról szóló szenvedélyes zárómondatot a dal néhány másodperces folytatása zárja le. Ezalatt Gábor és a báróné tovább beszélgetnek. A nő megkéri a férfit, hogy ne fedje fel lánya előtt valódi szerepét. Végül kiderül, hogy Gábor már találkozott Évával. Péter és Éva számára az erkélyen folytatódik tovább az este. A férfi fogadni akar a nővel a lóverseny eredményét illetően, a díj: egy csók. Péter ezután szerelmet vall Évának, de ő elutasítja. Ezután Éva találkozik édesapjával, Gáborral, aki felajánlja, hogy hazakíséri.

Másnap kerül megrendezésre a lóverseny, amelynek keretében Péter és Éva is rajthoz állnak. Éva leesik a lóról és megüti magát, a versenyt Péter nyeri. Gábor és a báróné a kórházban aggódnak lányukért, de kiderül, hogy csak könnyebb sérülésről van szó. A szülők bemennek a lányukhoz a kórterembe, és Gábor megsimogatja Éva fejét. A lány hálából kezet csókol a férfinak. Péter többször is meglátogatja Évát, legújabb vizitje alkalmával a szállóban vannak. A férfi eldönti, hogy feleségül kéri a bárónétól a lány kezét. Éva leállítja, és megkéri, hogy hadd beszéljen előbb ő az édesanyjával. A báróné rájön, hogy Éva beleszeretett Péterbe. Rá akarja venni a lányát, hogy utazzanak el, de Éva nem megy bele, és inkább Gáborhoz fordul segítségért:

Gábor: Nem is tudom, hogy mit csináljak!

Éva: Mit? Szorítson nagyon magához! Ugye, édesapám!

Gábor: Kislányom... kislányom.

Az édesapa és lánya egymás nyakába borulnak és sírni kezdenek. Egymásra találásukat a báróné telefonhívása szakítja félbe. Péter szabadságot kér, és elutazik Gáborékhoz, majd a

báróné is megérkezik, hogy visszavigye a lányát Bécsbe. Gábor, Péter és Éva hazaérkeznek és találkoznak a bárónéval. Péter feleségül kéri Évát, a családfő beleegyezését adja.

A *Bercsényi huszárok*ban Szeleczy egy a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót alakít. Szülei válása miatt Bécsben nevelkedik, de a film cselekménye során, apaképe tisztázásával ráismer valódi, magyar nemzeti identitására.

A *Szeleczy-filmek identitáskonstruáló elemei III.* résztáblázatban összefoglalva tehát *A varieté csillaga*iban Szeleczy egy „korai végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót formál meg. Ez a szerepkör a színésznő esetében – a *Méltóságos kisasszony*ban nyújtott alakításához hasonlóan – kiforratlan. Az *Áll a bál*ban, a *Karosszé*kben és a *Bercsényi huszárok*ban a női identitáskonstrukció szempontjából más kontextusban és súlyban, de egyaránt fontosak az apaképek. Az *Áll a bál*ban és a *Bercsényi huszárok*ban megformált női identitáskonstrukciók a „nemzet kishúga” diskurzusba sorolhatók.

	Gyártó	Rendező	Gyártás	Bemutató	Szerep	A szerep-identitás-konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>A varieté csillagai</i>	Hunnia Filmgyár és Pictura Film GmbH	Baky József	1938	1939.03.30.	Gloria McLean	a kacér hajadon, a versenytárs, a szerelmes nő	0	„korai végezet asszonya”
<i>Áll a bál</i>	Hunnia Filmgyár	Bánky Viktor	1939	1939.09.28.	Tassy Erzsébet	a hajadon, az elszökött nő, a szerelmes nő	0	„nemzet kishüga”, apaképek (nagyapapa)
<i>Karosszék</i>	Magyar Írók Filmje	Balogh Béla	1939	1939.10.04.	Fekete Klári	a feleség, a tönkrement házasságot megélő nő	0	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
<i>Bercsényi huszárok</i>	Magyar Filmiroda Rt.	Szlatinay Sándor	1939	1940.01.04.	Lichtenstein Éva	a hajadon, a szerelmes nő	1	„nemzet kishüga”, apaképek (édesapa), a trianoni trauma megidézése

5. táblázat: A Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei III.



#### 4.1.10. AZ UTOLSÓ WERECZKEY

Rendező: Szlatinay Sándor. Bemutató: 1940. január 31.

A történet szerint Werezkey Erzsí (Szelezky Zita) a Concordia Export Rt. cégvezetője. Tímár Illés (Bilicsi Tivadar) a helyettese. Erzsí édesanyjával (Ladomerszky Margit) él, aki egyedül nevelte. Egyik reggel az édesanya átadja lányának az apai örökséget. Ebben találja Erzsí a Károlyi-bibliát, amelyet örömmel tanulmányoz. Felfedez benne egy levelet, amelyet Christopus de Werezkey Rákóczinak címzett. Az írás szerint Christopus a mándoki Werezkey-kastély falába elrejtett 13.817 darab „franczija” aranypénzt. A szöveg mellé egy rajzot is mellékel, s a kincs csak arra vár, hogy felfedezzék. Erzsí izgatottan meséli el édesanyjának a felfedezését, és másnap ellátogat a Werezkey-kastélyba.

A kastély gondozója körbevezeti Erzsít, akinek nagyon megtetszik a hely. Az épület a Miklóssy család tulajdonában van, élő leszármazottjuk Miklóssy István (Hajmássy Miklós). Erzsí eldönti, hogy néhány napra a kastélyban szeretne maradni, de ahhoz István engedélyére is szüksége van. Ugyanabba az étterembe megy vacsorázni Illéssel, ahol István és Bébi (Hidvéghy Valéria) is randevúznak, és titokban megfigyeli a párt. Erzsí el akarja hitetni Illéssel, hogy István folyton bámulja. „A lovagiasság szabályai szerint” Illés odamegy Istvánhoz, és számon kéri rajta, hogy miért bámulja a társaságában lévő hölgyet. Bébi ennek hallatán dühös lesz, és veszekedés tör ki a fiatalok között. A következő jelenetben István és Erzsí együtt énekelnek, elérkezünk a film első főszereplői dalbetétjéhez:

István: „Nyári éj, nyári éj, te csak arról mesélj, van-e már valaki, aki vár rám.”

Erzsí: „Nyári éj, nyári éj, te csak arról mesélj, hogy a két karomat te kitárnád. Hogy az álmom csak ő, hogy a vágyam csak ő, hogy az életet mellette járnám.”

István és Erzsí: „Nyári éj, nyári éj, te csak arról mesélj, van-e már valaki, aki vár.”

A félreértést tisztázva – Illés mediációja segítségével – István és Erzsí kibékülnek. István azért kér elnézést, amit el sem követett, hiszen Erzsí intézte úgy, hogy megismerkedjenek. A következő napokban a férfi és a nő többször is randevúznak, Erzsí ráveszi Istvánt, hogy vigye el őt a kastélyba. István szülei, Miklóssy Tamás (Kürthy György), Miklóssy Tamásné (Zala Karola) és Tamás nővére, Katalin (Vaszary Piri) ezalatt ott pihennek. István előbb megérkezik a helyszínre, és az a terve, hogy visszaküldi a családját Budapestre. Eközben Erzsí és Bébi ugyanazon a vonaton utaznak Mándok felé. István inasa, Ferenc (Csontos Gyula) tévedésből Bébit veszi fel a kiküldött autóval, Erzsí pedig lovaskocsin érkezik. A férfinak párhuzamosan kell foglalkoznia mindkét nővel. István és Erzsí együtt vacsoráznak, amikor Ferenc inas bejelenti Illés látogatását. Erzsí kiszalad hozzá, és megnyugtatta, hogy

minden rendben van. István felajánlja, hogy Illés a kastélyban töltheti az éjszakát, a vendégszobában szállásolják el. Bébi haza akar menni, így István intézkedik, hogy kivigyék az állomásra. A vacsora után István és Erzsi dalra fakadnak, elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

István: „Nyári éj, nyári éj, te csak arról mesélj, van-e már valaki, aki vár rám.”

Erzsi: „Nyári éj, nyári éj, te csak arról mesélj, hogy a két karomat te kitárnád. Hogy az álmom csak ő, hogy a vágyam csak ő, hogy az életet mellette járnám.”

István és Erzsi: „Nyári éj, nyári éj, te csak arról mesélj, van-e már valaki, aki vár.”

Az éneklést követően elbúcsúznak egymástól és a szobáikba mennek. Erzsi nem tud elaludni, a kincses térképet vizsgálja. Egy zseblámpával elmegy a kastélynak abba a szobájába, ahol az aranyat tartó ládát befalazhatták. Bontogatni kezdi a falat, de nem talál semmit. A szobában ott alszik István nagynénje, Katalin. Felriad, és azt hiszi, hogy a kastély szellemét látta elszaladni. Másnap István értesül róla, hogy családja és Illés is visszautaztak Budapestre. Mivel a „kincset rejtő szoba” kiürült, ezért István felajánlja Erzsinek, hogy ott töltsen az éjszakát. Erzsi még nappal elkezd kibontani a falat, István és Ferenc rajtakapják. A nő behívja a szobába Istvánt, és megmutatja a férfinak a kibontott falat, majd kiemelik a ládát. Abban kincs helyett csak egy pergament találnak, amely szerint Werezkey János 1842. február 1-jén már elvitte magával az aranyat. István megbocsát, és kibékülnek.

*Az utolsó Werezkeyben Szeleczy egy vezető beosztásban lévő női identitáskonstrukciót testesít meg. Emellett szintén nőként kerül voyeur – nyomozó – pozícióba is: a küldetése az, hogy apai (ősi) örökségét megtalálja. Női identitáskonstrukciója ugyancsak beleillik a „végzet asszonya” diskurzusba – ugyanebben az évben jelenik meg a filmvásznon Karády, ezért ez már nem korai besorolású – abban a perspektívában, ahogy férfi helyettesét és férfi szerelmét céljai elérése érdekében megfelelő módon manipulálja.*

#### 4.1.11. GÜL BABA<sup>69</sup>

Rendező: Nádasdy Kálmán. Bemutató: 1940. április 11.

A török hódoltság alatt élő magyarok egyik vezérkaraktere, Gábor diák (Jávör Pál) üzenetet hoz Eger várából Budára. Bevonulása közben énekel, elérkezünk a film első főszereplői dalbetétjéhez:

„Egyik a királyért, másik a csárdáért, a harmadik pedig kedves galambomért...”

---

<sup>69</sup> A Martos Ferenc–Huszka Jenő által, 1905-ben szerzett, azonos című operett alapján.

Találkozik Mujkó cigánnyal (Maklár Zoltán), aki elvezeti a magyarok táborához. Mátyás király kincsét szeretnék megtalálni, amelyről azt hiszik, hogy Gül Baba (Kömíves Sándor) rózsáskertjében van. Gül Baba hozzá akarja adni lányát, Leilát (Szeleczy Zita) Ali Basához (Bihary Nándor). Kiderül, hogy a rózsáskertet valaki megrongálta. Ali Basa ezt követően kihirdeti, hogy aki belép a rózsakertbe – vagy megrongálja azt – halálbüntetéssel lakol bűnéért. Úgy hiszik, hogy a rombolásért csakis egy magyar lehet a felelős. Így a tömlöcben egy magyar bírót hallgatnak ki, Juszuf főhóhér (Kelemen Lajos) segítségével. Eközben Leilát nevelőnője, Zulejka (Fáskuty Mária) tanítja. A lány nehezen tud figyelni a tanulásra, inkább dalra fakad, így elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Szívem kigyúlt, szép álmot szőtt. Bülbül madár szólt, amikor megláttam őt. Némán csak nézett és meghajolt, Gül Baba lánya tán ily boldog még sose volt! És ahogy nézett, mintha ígézet szállana rám, tűzben van a szám. Ébred az állat, szerte a tájon száll a madár, pezsdül a nyár. Zendülő hamvas rét, mondd, mikor jön az üdvösség? Szép szerelmesem, ő jöjj már!”

Az éneket követően álruhában megérkezik a házhoz Gábor diák, akit Mujkó cigány is elkísér. Ezalatt a korábban kihallgatott magyar bírót szabadon engedik. Gábor diák ezután belép a rózsáskertbe, és meglesi a medencében meztelenül fürdőző Leilát. Átadja a nőnek a köpenyét, hogy Leila biztonságban ki tudjon jönni a vízből. Gábor diák ezután megcsókolja őt, és elmenekül. Gül Baba kideríti, hogy azért tudott valaki újra bejutni a rózsakertbe, mert az örök, köztük a fő háremőr – Zülfikár (Tapolczay Gyula) – elaludtak.

A magyarok eközben közös mulatásba kezdenek, visszatér Gábor diák és dalra fakad, elérkezünk a harmadik főszereplői dalbetéthez:

Gábor diák: „Az illatos, bűvös kertben egy tündéri lányra leltem. Emléke elkísért, s azóta űz a vágy! Ott túl a rácson virulnak a rózsák, melyeknek kelyhe édes mézet ad.”

Diákok: „Hív már a zászló, állj sorba pajtás! Édes hazánkért fel csatára hát! Mind összetartunk, visszaszerzi kardunk a Hármashalmot és a szép folyót.”

Együtt: „Hív már a zászló, állj sorba pajtás! Édes hazánkért fel csatára hát!”

Gábor diák: „Arcunk sugárzó, győzni kell ma pajtás! Hajrá előre, száz veszélyen át!”

Együtt: „Ott leszünk a Tátrán, egyikünk se hátrál, hiába zúgnak a vészjósló folyók. Mind összetartunk, visszaszerzi kardunk, a Hármashalmot és a szép folyót.”

Másnap Leilát és Ali Basát a kézfogójukra készítik fel. Édesapja, Gül Baba utasítja lányát, hogy szép legyen az eseményen! A nő szomorúan veszi fel a fejdíszét, és könnyes szemekkel vizsgálja magát a tükörben:

Leila: Ma szépnek kell lennem, én leszek Ali Basa 33. felesége!

Gül Baba. „Mi az kismadaram? Ne sírj, gyere! Alig ismerek az én engedelmes kislányomra! Gyere csak kismadaram, most mindent el fogsz szépen mondani! Nézz a szemembe, nézz rám! Te szerelmes vagy! ...Titkolózol apád előtt?

Leila: Nem!

A beszélgetést követően Gül Baba egy mesét mond lányának, hogy megnyugtassa. Ezalatt újra megérkezik a rózsakerthez Gábor diák és Mujkó cigány. Ezúttal leütik az öröket és megkötözik őket. Gábor diák szerenádokat ad Leilának, ezzel elérkezünk a film negyedik főszereplői dalbetétiéhez:

„Kincsem, violám! Rózsám, ibolyám! Engedj be a kiskertedbe, mosolyogj rám! Fájó szívemért, úgy hív te feléd. Kertcskédben mindjárt meg is gyógyulnék. Rászállt a galambom a Budai várra, a Budai várnak bástyája fokára. Le se került onnét, ott maradt bezárva. Emelgeti szárnyát, de nem viszi szárnya. Hej, pedig a párja valahol őt várja. Kincsem...violám...múzsám...ibolyám! Engedj be a kis kertedbe, mosolyogj rám! Fájó szívemért... úgy hív te feléd. Kertcskédben mindjárt meg is gyógyulnék!”

Leila áhítattal nézi és hallgatja, a szép énekért zálogba egy hófehér kendőt dob le a férfinak. Ezután Ali Basa, Gül Baba és az írnokok összeírják a leendő feleséggel járó hozományok listáját. Eközben Leila Gábor diákkal beszélget: a férfi megkérdezi a nőt, hogy nem tud-e a rózsakert alatt egy titkos kijáratot? Leila dühös lesz, Gábor diák pedig a újra dalra fakadva kezdi el vigasztalni, elérkezünk az ötödik főszereplői dalbetétiéhez:

„Kincsem, violám! Rózsám, ibolyám! Engedj be a kiskertedbe, mosolyogj rám! Fájó szívemért, úgy hív te feléd. Kertcskédben mindjárt meg is gyógyulnék.”

Ezúttal a ház népe és a további örök is meghallják, így Gábor diák és Mujkó cigány közelharcba keverednek. Mindkét férfit elfogják és Ali Basa elé vezetik őket. Másnap kerül sor az ítélethirdetésre: a diákot négyszeres halálra, a cigányt egyszeres halálra ítélik. Felajánlják Gábor diáknak, hogy lehet egy utolsó kívánsága. Vágyát dalban mondja el, elérkezünk a hatodik főszereplői dalbetétiéhez:

„Süvegem fejembe vágom, meghalni vígan megyek! A haláltól én nem félek, a bakóval szembe nézek! De azt megkövetelem, megkövetelem! Az utolsó kívánságom, amit mondtam, úgy legyen! Ott túl a rácson egy más világ van, szívemben érzem bűvös illatát. Ott túl a rácson virulnak a rózsák, melyeknek kelyhe édes mézet ad. Ott túl a rácson van a mennyország, minőt nem látott ember még soha. Ott túl a rácson tündérek élnek, oda kívánok menni hát, oda!”

Ali Basa ennek hallatán dühös lesz, de Gül Baba meggyőzi, hogy a halálraítélt utolsó kívánságát teljesíteni kell. Így Gábor diák és Leila aznap este újra találkoznak, és közösen énekelni kezdenek:

Gábor diák: „Zúg már a fák közt az esti szél, én édes kincsem, aludj, ne félj! Tudom, egyszer majd elvisz a nagyvilág, te leszel Gábor, a hős diák. Minden kislány majd beléd szeret, de nem kell néked, csupán csak egy. Neki elsűgöd majd, ha szívedben gyúl a vágy, anyád bölcsődalát. Szívem szavát, ha meghallgatod, egyetlen csókodért meghalhatok.”

Leila: „Bárhonnan jöjj és akárki légy, tudom, hogy nékem küldött az ég.”

Együtt: „Van Gül Babának rózsája száz, nekem te kellesz és senki más, ha csak egyetlen percig vállamra simulnál, mennyország várna rám.”

Ezalatt Mujkó cigány is jól érzi magát a háremben, és összebarátkozik Zülfikárral. A háremőr megmutatja a cigánynak a rózsakertben található titkos ajtót, de csak boros hordót vesznek ki onnan. Ezután Leila kíséri oda Gábor diákot ugyanahhoz az ajtóhoz, a diák be akar lépni rajta, de az örök leütik. A kivégzés előtt megérkezik Mujkó cigányhoz a családja, lánya egy dallal búcsúztatja halálra ítélt édesapját – ez az a dal, amelyet édesapja lányára hagy –, elérkezünk a nyolcadik főszereplői dalbetéthez:

Mujkó lánya: „Darumadár fenn az égen, hazafelé szálldogál. Vándorbottal a kezében szegénylegény meg-megáll. Repülj madár, ha lehet, vidd el ezt a levelet, mondd meg az én galambomnak, ne sirasson, felejtsen el engemet.”

[A dalt a helyszínen lévő Gábor diák folytatja.]

Gábor diák: „Ha én egyszer utoljára veled együtt lehetnék, violaszép nyoszolyádban derekadhoz simulnék. Szívemet a szívedre, erős legény létemre lehajtanám bús fejemet hattyúfehér... hattyúfehér kebledre.”

Ezután Leila bevallja édesapjának, hogy szerelmes Gábor diákba. Beismeri továbbá, hogy üzent a magyaroknak, hogy mentse meg a férfit. Bánatában dalra fakad, a kilencedik főszereplői dalbetét következik:

„Szívem szavát, ha meghallgatod, kegyelmet kap tőled szegény rabod. Akárki ő, most irgalmas légy, tudom, hogy nékem küldte az ég. Van Gül Babának még rabja száz, nekem csak ő kell, vagy senki más. Ne vedd el tőlem, mert hogyha nincs remény, meghalok érte én!”

Leila sírás közben átöleli az édesapját. Gül Baba – látva lánya szenvedését – megpróbál közbenjárni Ali Basánál. Utóbbi szerint Allahnak tetsző minden döntésük és viselkedésük, amíg a rózsakert rózsái teljes pompájukban virítanak. Éjjel óriási vihar támad, és letarolja a kertet. Minden szent rózsza elpusztult, így Gül Baba leállíttatja Gábor diák és Mujkó cigány kivégzését. A magyar diákok Gábor diák vezetésével és Leilával hagyják el Buda várát, távozás közben dalra fakadnak:

„Hív már a zászló, állj sorba pajtás! Édes hazánkért fel csatára hát! Arcunk sugárzó, győzni kell ma pajtás! Hajrá előre, száz veszélyen át! Ott leszünk a Tátrán, egyikünk se hátrál, hiába zúgnak a vészjóslok folyók. Mind összetartunk, visszaszerzi kardunk, a Hármaskő halmot és a szép folyót.”

A *Gül Babában* Szeleczy egy traumatizált nőiséget alakít, aki nem szeretne a számára kijelölt basa 33. felesége lenni. Az érdekházasságtól nagyon boldogtalan, de megismer egy magyar férfit, akibe őszintén beleszeret. A férfiért mindent megtesz, még a kivégzése végrehajtása ellen is közbenjár édesapjánál. A férfi és lányának kapcsolata kiegyensúlyozott,

így az édesapa továbbítja a basának szeretett gyermeke kívánságát. A látszólag megoldhatatlan helyzet feloldását az édesapa beavatkozása mellett egy hiedelem adja. A filmalkotásban ábrázolásra kerül a magyar és a cigány nemzeti identitás török hódoltság alatti hányattatott sorsa is.

#### 4.1.12. SOK HÚHÓ EMMIÉRT

Rendező: Szlatinay Sándor. Bemutató: 1940. október 17.

A történet szerint Málnásy Gábor (Jávör Pál) 41 éves földbirtokos azt tervezi, hogy feleségül veszi a 21 éves Szánthódy Évát (Szaploneczay Éva). A ház komornyikja Vince (Csontos Gyula). A kézfogót egy vacsorával egybekötve tartják meg, ahol jelen vannak Éva szülei, Szánthódy István (Bilicsi Tivadar) és Szánthódy Istvánné (Vízváry Mariska) is. Az étkezés megkezdése előtt váratlanul betoppan a kastélyba Emmi (Szeleczy Zita), és nagy felfordulást csinál: felborítja a gyertyatartót, kiborítja a fiókból a kanalakat, majd az emelet korlátján egyensúlyozik egy gyertyával. Ámokfutása végén elmeséli, hogy ő színésznő és a pápai színitársulat tagja. Gábor kikíséri a kocsihoz a nőt, és kiviszi a vasútállomásra. Útközben lerobbannak, Emmi megcsókolja a férfit, és gyalog indul tovább. Eközben Szánthódyék nem várokoznak tovább Gáborra, és elmennek a kastélyból. Gábor megjavítja a kocsit, és késve ér haza. Vince elmeséli, hogy Emmi az ő lánya, és egyetemi hallgató.

Másnap Gábor Budapestre látogat, találkozni szeretne Emmivel. Felhívja őt a vasútállomásról, de a nő elutasítja. Emmi bevallja a barátnőjének, hogy játszadozik Gáborral:

Ez az ember az én apámnak a gazdája. Egy elkényeztetett, erőszakos, gazdag, szemtelen férfi. És megérkezett ide, Pestre, hogy csak úgy kinyújtsa a kezét a komornyikjának a kisasszony lánya után. Hát én majd ráütök a kezére!

Ezután Gábor a kikoszorázása ellenére ellátogat Emmihez, és randevúzni hívja. A fiatal nő kijátssza a férfit, és végül nem töltik együtt az estét. Másnap Gábor épp vendégségbe készül Szánthódyékhoz, amikor Emmi váratlanul megjelenik. Vacsorát is hoz, és amikor Szánthódyék keresik, azt hazudja a családnak, hogy Gábor nagyon beteg lett, azért, mert aludttejet evett uborkasalátával. Gábor és Emmi végül együtt étkeznek és pezsgővel koccintanak. Szánthódyné és lánya, Éva aggódnak Gábor miatt, és ellátogatnak a férfihoz. Megérkezésükkor Emmi leszalad a lépcsőn, ezt látva mérgükben ők is távoznak.

Gábor és Emmi a következő napokban többször is randevúznak egymással, a nő minden egyes találkozón játszadozik a férfival. Egy alkalommal több napos kirándulásra mennek, és Emmi elveszi Gábortól a pénztárcáját. A cél az, hogy útjuk során pénz nélkül is

boldogulhassanak. Megállnak pihenni, ebédelnek és közösen fürdeni mennek. Amíg szórakoznak, egy férfi ellopja Gábor botját és kalapját. Folytatják az útjukat, és a második megálláskor Gábor azt kéri Emmitől, hogy legalább három percig legyen komoly. Ekkor szerelmet vall a lánynak, és megcsókolja. Az Emmi által eldobott cigarettától eközben meggyullad Gábor hátizsákja, amelybe Emmi a pénzt rejtette. A lány nagyon szomorú lesz, de a férfi megvigasztalja. Az éj leszálltával átteveznek a Dunán, és közben énekelni kezdenek, elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétjéhez:

„Van nekem az égen egy kis csillagom, azt a csillagot néked lehozom. Majd az a kis csillag mindent elmesél: Hogy szívem csak érted él. És hogyha kérde, mért kell, hogy ő mondja el? Mert az ő szava inkább hitelt érdemel! Van nekem az égen egy kis csillagom, azt a csillagot lehozom.”

Partraszállás után egy kunyhóhoz érnek, majd sorsot húznak arról, hogy ki aludhat bent az épületben. Gábor nyer, és megvicceli a nőt azzal, hogy éjszaka a szabad ég alatt patkányok szaladgálnak, de nyugodjon csak meg, üssön egy bottal a fejükre és elmenekülnek. Emmi a gondolatától nehezen tud elaludni. Másnap Gábor arra ébred, hogy a nő egyedül hagyta, csak egy üzenetet hagyott hátra:

Maga persze azt hiszi, hogy én bolond vagyok. Nem, csak le akartam hámozni magáról a társadalmi sallangokat, hogy egy pillanatra meglássam az embert. Még nem láttam meg. Ha rám talál, erről még beszélünk. Emmi.

Gábor eldobja a levelet, és továbbmegy. Odaér egy kastélyhoz, amely Elekes Bálint (Kompóthy Gyula) tulajdona. Gábor pénzt kér kölcsön Bálinttól, de a férfi nem ad neki semmit. Emmi az egészet végignézi a kastély erkélyéről. Veszekedni kezdenek, majd a férfi arra kéri a lányt, hogy másszon le az ablakból. Közösen ellopják a gazda autóját, és azzal indulnak Budapest felé. 10 kilométerrel a cél előtt lerobbannak, és gyalog kell tovább haladniuk. Ezalatt Bálint felhívja Gábor komornyikját, Vincét, hogy tájékoztassa a férfit a lopásról. Gábor és Emmi végül szerencsésen hazaérkeznek és a kastélyban töltik az éjszakát. Másnap a szobalány (Kiss Manyi) kikészít Emminek egy ruhát és egy papucsot, majd közli vele, hogy nem ő az első, aki itt tölti az éjszakát. Emmi dühös lesz, és elégeti a szekrényben lévő női holmikat. Kiderül, hogy Emmi Vincét kérte fel arra, hogy játssza el az édesapját. Gábor elmegy egy kölcsönügyét elintézni, és arra ér haza a kastélyba, hogy lakodalma van. Emmi menyasszonyi ruhában az oltárnál áll, boldogan összeházasodnak. Bálint kezet ráz Gáborral és elmondja, hogy az ő lányát vette el feleségül.

A *Sok hűhó Emmiértben* Szeleczy egy „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót alakít. Az ábrázolt női identitáskonstrukciós elemek – a korábbi hasonlókhöz képest – ugyancsak darabosak, kiforratlanok és szertelenek. A történet

cselekménye során a *Méltóságos kisasszony*ban először játszott hasonló, női identitáskonstrukciós elemek elevenítődnek fel.

#### 4.1.13. RÓZSAFABOT

Rendező: Balogh Béla. Bemutató: 1940. november 25.

A történet szerint Pálos Viktor (Tímár József) frissen szabadul a börtönből, és az újrakezdés reményében vidéki nagybátyjánál, Berek Istvánnál (Rózsahegy Kálmán) és feleségénél, Annánál (Berky Lili) keres menedéket. Viktor folyamatosan azt hangoztatja, hogy ártatlanul ítélték el, de senki nem hisz neki. A lelkész (Bodnár Jenő) felemelő elbocsátó szavakkal indítja útjára a frissen szabadult, középkorú férfit. Büntetését méltósággal viselte és szerényen, megtörten érkezik meg Istvánékhöz. Anna nem fogadja feltétlen szeretettel, de férje győzködésére megpróbál pozitívan állni Viktorhoz. A férfi így teljes támogatásukkal a család fűszerüzletében kap munkát. Bosnyák József (Juhász József) a helyi rossz fiú, aki nem szeret dolgozni, és édesanyja (Simon Marcsa) nyakán élősködik. Tiszteletlenül bánik azzal a nővel, aki az életet adta neki: bántalmazóan és uralkodóan viselkedik vele. A férfi szerelmes Meller (Gózon Gyula) és felesége (Dajbukát Ilona) keresztlányába, Sipos Katalinba (Szelezky Zita). A törékeny, vak, védtelen nőt többször is zaklatja, az éjszaka közepén felmászik létrán a szobája ablakához, és üldözi a szerelmével. Katalin egy séta rózsafabot segítségével egyedül sétálgat az erdőben – gyakran megteszi ezt az utat, ezért tökéletesen ismeri –, és fürdeni megy a folyóba. Viktor meglesi az intim pillanatban éneklő nőt, elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétjéhez:

„Nyárnak tüze lobog szívemben, boldogságot keres a lelkem. Szállj, szállj sóhajom a magas égbe. Mit keresek, talán csak álom, meg talán soha se találom, mégis várok rá, mint a mesékre. Úgy dalolnék, úgy nevetnék, tán még boldog is lehetnék. Nyárnak tüze lobog szívemben, édes vágyról dalol a lelkem. Szállj, szállj sóhajom a magas égbe. Csillag vezet az úton, erdőn, vízen, falukon. Eljössz ide, eljössz, ugye, Édes. Rólad mesél az álmom, rád kell, szívem, találnom, s boldog leszek egyszer veled, érzem.”

Ezután Katalin visszafelé sétál a hídon, amikor a férfi megállítja és megszólítja. Észreveszi, hogy a nő nem lát, ezt együttérzéssel veszi tudomásul. Ezzel párhuzamosan József és édesanyja veszekednek, az asszony azt mondja, hogy az egyetlen fia nem lehet szerelmes egy vak nőbe. József közben eltervezi, hogy elrabolja Istvánék vasládában félretett pénzét.

Viktor és Katalin együtt sétálnak vissza a városba, közben kötetlenül beszélgetnek. József az egyik utca sarkán várja Katalint, és amikor meglátja őt a férfival, féltékeny szemmel nézi a közöttük kibontakozó kapcsolatot. Viktor és Katalin másnap újra találkoznak, a két „megtört” fiatal bensőséges beszélgetésének lehetünk szem- és fültanúi:



Katalin: Szép lehet most az ég.

Viktor: Felhős.

Katalin: Azért mégis jó volna most...

Viktor: Mit, szívem?

Katalin: Látni.

Viktor: Csúnya a világ, látni keserűség.

Katalin: Pedig én magát is nagyon szeretném látni, Viktor!

Viktor: Látni engem?

Katalin: Valamiért szomorú lett most, megbántottam?

Viktor: Nem, nem szívem. Csak... csak nagyon szeretlek!

Katalin: Miért mond nekem ilyet?

Viktor: Minden más csak hazugság lenne. Mindig veled akarok élni, édes, mindig csak veled, egyedül!

Katalin: Szeretem a hangodat, úgy simogat, mint a hold meleg estéken!

Viktor: Ismered a holdat?

Katalin: Érzem. Meg a napot is. A fényt is. Az árnyékot. Én tudom, hogy a te szemed holdas, a homlokod napos, a szád... a szád az fényes is, meg árnyas is.

Viktor: A szíveddel látsz, Katalin... és szépnek látsz engem.

Katalin: Nagyon. Nagyon szép.

A férfi megcsókolja a nőt és folytatják a beszélgetést:

Viktor: Tudod, Katalin... egyszer sima arcú ember voltam én is, de aztán nagyon súlyos beteg lettem és azóta megviselt az arcom.

Katalin: Majd kisimítja megint az én kezem.

József újból felbukkan, és kérdőre vonja az ifjú szerelmeseket. A férfi a territóriumát védi – ő a város törzsgyökeres lakója –, és megpróbálja elzavarni a messziről jött Viktort. Aznap este Istvánék elmennek hazulról, és Viktor egyedül marad a házukban. József betöri az ablakot egy virágcsereppel, és elloppja a család vasládába félretett pénzét a tárolóval együtt. Még aznap fény derül a betörésre, és a nyomozók megkezdik munkájukat. Anna Viktort hibáztatja, férje, István nem hisz neki. József 5 pengőt ad édesanyjának, hogy vásároljon be, az asszony megdöbben, és gyanakodni kezd a fiára. Este a fiú bevallja a bűncselekményt a megtört asszonynak, és azzal fenyegeti, hogy öngyilkos lesz, ha elárulja a titkát. Mi több, szóban azzal gyötri, hogy az egészség miatta tette.

Viktor szerelmet vall Katalinnak, e vallomás hatására a nő is elmond egy titkot a férfinak:

Valaki vezet engem. Sokszor. Igen, sokszor megfogja a kezem. Elhiheted, nem képzelődöm! Csak egy cseppnyi érintése van a kéznek, soha nem szól. Az arcáról alig tudnék beszélni... bár, ha látnék, felismerném. Máskor meg halad előttem, és én megyek utána bátran. Követhetem, még csak meg se botlok soha. Minden imámba belefoglalom. [E szavak feloldására a történet és a cselekmény egy későbbi szakaszában kerül majd sor.]

A következő napon a nyomozók találnak egy gombot a betört ablak alatt. Kiderül, hogy Viktor kabátjáról származik. A férfi bevallja, hogy előző nap járt a szobában. Azért ment be, mert hallotta, hogy a macska felborította a virágcserepet. József átküldi az édesanyját Mellerékhez, hogy kérje meg neki a családtól Katalin kezét. Meller és felesége áldásukat adják a frigyre, azonban felmerül bennük a kérdés, hogy vajon honnan van Bosnyákéknak pénzük a menyegzőre. A legjobban Katalin van meglepve, azonnal felveszi nyomozó – voyeur – szerepét. Emellett a nyomozó is kutakodik, rajtakapja Józsefet a kocsmában, szép öltönyben, nagy üveg itallal a kezében. Ő is gyanút fog. Aznap Katalin együtt vacsorázik Bosnyákékkal. Megígérik neki, hogy kifizetik a szemműtétjét is. Az édesanya elszólja magát, hogy úgylis mindenre telik a vasládából. Katalin gyanúja tovább erősödik. József bántalmazóan, erőszakosan viselkedik a lánnyal: megpróbálja megölelni, fojtogatóan szorongatja. Katalin elindul kifelé a lakásból, és a rózsafabotjával kitapogatja, hogy a padló üreges. A nyomozó rájön, hogy Viktor börtönviselt, tehát van priusza. Ez sajnos nem vet jó fényt a férfira, le is tartóztatják. Katalin ezt megtudja, és megosztja a gondolatait a nyomozóval. Kigyullad egy ház a városban, József és az édesanyja odasietnek segíteni az oltásban, de az ajtót nyitva hagyják. Ezalatt a nyomozó és Katalin a házukban lévő üregben megtalálják az elrejtett vasládát. Mire az aggódó édesanya visszaér, a szomszédokat is kihallgatják. József is megérkezik, megbilincselik és letartóztatják.

Sor kerül Katalin műtétjére – amelyet Istvánék jutalomból kifizetnek neki –, de Viktor attól fél, hogy a nő nem fogja többé szeretni. A nő operációja sikeres, és mire visszaér a fővárosból, Viktor el szeretne menekülni. Ír Katalinnak egy búcsúlevelet, amitől a nő szomorú lesz, és megkéri keresztszüleit, hogy kísérjék el a templomba: megfogadta, hogy ha visszanyeri a látását, akkor első útja a templomba vezet majd. Amikor belép, letérdel, és meglátja Jézus szobrát. Összeesik, magához tér és felkiált:

Ő az! Ő az! Ő az, aki mindig kézen fogva vezetett engem, amíg vakon jártam a világot!

Így a korábban Viktorral megosztott titkokkal párhuzamban sor kerül a filmben a transzcendens megmutatkozására is: Jézus volt az, aki Katalin kezét fogta, és vezette őt az útján, rózsafabotja segítségével. Ezután a város népe összegyűlik, és Istvánéknál köszöntik

Katalint. A nő azonnal megismeri Viktort – megtapintja a kezével – és szerelmesen átölelik egymást.

A *Rózsafabotban* Szeleczy egy traumatizált nőiséget alakít. Női identitáskonstrukciójának fejlődése azonban – a korábbiakban ábrázolt traumatizált nőiségekhez képest – nem azt eredményezi, hogy versenyre keljen a férfival vagy megbüntesse őt: a traumatizált nőiség traumatizált férfiassággal találkozik. A cselekmény során egymást gyógyítják ki traumáikból. Sor kerül a filmben a transzcendens megmutatkozására is, amely motívum női identitáskonstrukciós elemként a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozik.

A *Szeleczy-filmek identitáskonstruáló elemei IV. résztáblázatban* összefoglalva tehát *Az utolsó Werczkeyben* Szeleczy egy vezető beosztásban lévő női identitáskonstrukciót formál meg. Felveszi a férfi – nyomozó (voyeur) – szerepet, és annak segítségével – korábbi hasonló szerepeitől eltérően – keretezi a „végzet asszonya” diskurzusba sorolható konstrukcióját. Bizonyos értelemben versenyre kel a férfival, megpróbálja irányítani. Utóbbi filmben és a *Gül Babában* a megformált női identitáskonstrukciónak egyaránt fontosak az apaképek. *Az utolsó Werczkeyben* folytatott „végzet asszonya” diskurzus a *Sok hűhó Emmiértben* teljeseedik ki: megpróbálja teljesen kikészíteni a férfit, és ha a kiválasztott átmegy a próbán, akkor boldogan lesz a felesége. Próbálkozásai groteszkek, komikusak – komédia, illetve vígjáték esetében ez el is várható –, azonban darabosnak és kiforratlannak hatnak. A *Rózsafabotban* alakított női identitáskonstrukció a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozik, emellett a történetben egy traumatizált nőiség és egy traumatizált férfiasság találkozása kerül ábrázolásra. A két traumatizált fél egymást együttesen meggyógyítva épül fel lelki sérüléseiből. Sor kerül a filmben a transzcendens megmutatkozására is, amely motívum női identitáskonstrukciós elemként szintén a „nemzet kishúga” diskurzusba sorolható.

	Gyártó	Rendező	Gyártás	Bemutató	Szerep	A szerep identitás- konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Az utolsó Werczkey</i>	Standard Film Kft.	Szlatinay Sándor	1939	1940.01.31.	Werczkey Erzsi	a cégvezető nő, a modern nyomozó nő, a szerelmes nő	2	„végzet „asszonya”, nő vezető pozícióban, nő voyeur (nyomozó) pozícióban, apaképek (édesapa)
<i>Gül Baba</i>	Magyar Írók Filmje	Nádasdy Kálmán	1940	1940.04.11.	Leila	a hajadon, a szerelmes nő	10	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
<i>Sok hűhó Emmiért</i>	Standard Film Kft.	Szlatinay Sándor	1940	1940.10.17.	Emmi	a hajadon, a csábító, hazug nő	1	„végzet „asszonya”
<i>Rózsafabot</i>	Palatinus Film	Balogh Béla	1940	1940.11.25.	Sipos Katalin	a hajadon nő, a vak nő, a modern nyomozó nő, a szerelmes nő	1	nemzet „kishüga”, nő voyeur (nyomozó) pozícióban, traumatizált nőiség

6. táblázat: A Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei IV.

#### 4.1.14. ELADÓ BIRTOK

Rendező: Bánky Viktor. Bemutató: 1941. január 3.

A történet szerint Marjánszky Mihály (Páger Antal) agglegény páfai birtokán gazdálkodik. Nagybátyja Marjánszky Péter (Mihályffy Béla), nagynénje Emma néni (Gobbi Hilda). Mihály anyagi megfontolásból – korábbi elképzelése ellenére – mégis úgy dönt, hogy megházasodik. Kiszemelte a szomszédban lévő eladó birtokot, amelyet a leendő feleség pénzéből szeretne kifizetni. Péter – megismerve a férfi tervét – atyai tanácsokkal látja el, és jó hozománya miatt a Kassán élő Borcsányi család lányát, Borcsányi Erzsit (Szeleczy Zita) ajánlja neki. Péter – közbenjárva unokaöccse érdekében – találkozik jó barátjával, Borcsányi Ferencel (Toronyi Imre). Mihály közben egy lakodalomba megy, ahol szeretettel köszöntik a tekintetes urat. A vőlegény engedélyével a férfi táncolhat a menyasszonnyal (Bata Erzs). Megérkezik a helyszínre Erzs, aki szállást kér a háziaktól, de csak az istállóban tudják elhelyezni. Szurina Mihály (Gárday Lajos) a helyi betyár, akitől sokan félnek. A férfi elkéri Mihálytól a pénzét, hogy vigyázhasson rá. Erzs közben pedig odakészít egy vasvillát az ágya mellé, arra az esetre, ha az éj leple alatt a betyár megtámadná. A fáradt Mihály is az istállóban keres menedéket éjszakára, és találkozik a halálra rémült Erzsivel, aki azt hiszi róla, hogy betyár. Mihály belemegy a játékba, és viccelődik a lánnyal. Egy rövid idő után abbahagyja – és tiszteletben tartva a nőt – felmegy a padlásra aludni. Másnap reggel Erzsit keresi, de kiderül, hogy már továbbállt. Az előző nap félretett pénz eltűnik, ezért Mihálynak a háznál kell kölcsönkérnie 250 forintot, a kölcsönvett összegről nyugtát kap.

Erzs dühösen meséli nagynénjének – Zsuzsi néni (Vaszary Piri) – az előző napon történeteket:

Zsuzsi néni: És mondd, milyen volt? Nagy bajusza volt?

Erzs: Nem... inkább olyan kis bajusza. Rettenetes haramia volt!

A nagynéni izgatottan érdeklődik a részletekről: ő örülne, ha „a padlásról férfiak potyognának le hozzá”. Péter és Mihály látogatást tesznek a Borcsányi családnál, és Erzs felismeri a férfit. Mihály és a lány a lugasba mennek, és beszélgetésbe elegyednek:

Erzs: Én pontosan tudom, hogy maga mit akar itt!

Mihály: Annál jobb! Na, és mi a véleménye rólam?

Erzs: Szedje a sátorfáját és takarodjon innen! Csak apámat bámulom, szóba áll ilyen firmákkal, mint maga!

Mihály: Nézze kisasszony, valami félreértés van itt a dologban!

Erzsi el akarja zavarni Mihályt, ekkor megérkeznek a csendőrök. Azt mondja a férfinak, hogy most mégis megmenti, meneküljön. A lány azt hazudja a csendőröknek, hogy nem látta Mihályt, de a férfi odalép hozzájuk. Kiderül, hogy Szurina Mihályt letartóztatták, és találtak nála 250 forintot, amit vallomása alapján a tekintetes úrtól lopott el. Így Erzsi rájön, hogy Mihály csak megviccelte: játékosan arra vette rá, hogy kiálljon mellette. A Borcsányi család időközben elszegényedik, és nem tudják visszafizetni a tartozásukat. Ferenc arra számít, hogy az esküvő után a vőlegény hozománya kisegítheti őket. Ezalatt Anikó (Kéry Panni) megtudja a kocsisztól – Jósikától (Pethes Ferenc) –, hogy Mihály a pénzért akarja elvenni Erzsit, és ezt elmondja a lánynak is. Erzsi megkéri Anikót és az apját arra, hogy hazudják azt leendő vőlegényének, hogy tönkrementek.

A bank közben tájékoztatja a Borcsányi családot, hogy mégsem tudják kivárni a házasságkötést. A bankigazgató, Plange Baltazár (Köpeczi-Boócz Lajos) azt tanácsolja Ferencnek, hogy találjon valakit, aki kifizeti a tartozásukat. Ezt követően rögtön felajánlja, hogy lánya, Erzsi kezéért cserébe kiegyenlíti a teljes összeget. Baltazár el is megy a családhoz megkérni a lány kezét. Mihály is jelen van és nagyon dühös lesz, arra kéri nagybátyját, hogy azonnal távozzanak. A két férfi egy étterembe megy, és Mihály kikér egy üveg bort. Ezután elmegy Erzsi házához, és szerenádot ad a fiatal nőnek, ezzel elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétiéhez:

„Boldog idő hová lettél? Édes emlék ne hagyj el. Susogj, susogj fehér akác, hervadj el a szívemmel.”

Másnap Péter meglátogatja Erzsit, és elmondja neki, hogy Mihály beleszeretett, és arra kérte őt, kérje meg a kezét az unokaöccse számára. Arra is megkéri a lányt, hogy menjen el a cukrászdába, és találkozzon Mihállyal:

Mihály: Komolyan mondom, nem is illik egy ilyen nagy darab embernek, olyan zavarban vagyok!

Erzsi: Miért van zavarban?

Mihály: Életemben először van menyasszonyom, és megmondom őszintén, nem tudom hogyan kell ilyenkor viselkedni!

Erzsi: Menyasszony? Hol van?

[Erzsi körbe néz.]

[Mihály rámutat Erzsire.]

Erzsi úgy tesz, mintha nem találkozott volna Péterrel, de végül igent mond a lánykérésre. Ferenc ezalatt bevallja Péternek, hogy családja eladósodott, ezért nem adhatja a lánya kezét az unokaöccsének. Az adósság összege 22.000 Ft. Ezután Péter a fiatalok után megy a

cukrászdába, és miután Erzsí elbúcsúzik, kettesben marad Mihállyal. Megosztja vele, amit megtudott, úgy döntenek, hogy hazautaznak. Erzsí az édesapjától tudja meg, hogy tönkrementek. A lány nagyon szomorú, nem szeretné a boldogságát áruba bocsátani. Mihályhoz rohan, de megtudja, hogy már elhagyták a várost. Ezalatt Baltazár virágot hoz Erzsinek, és ekkor Ferenc elutasítja a bankigazgató ajánlatát.

Valamivel később Mihály egy nagy pénzösszeggel tér haza: eladott egy földet, hogy visszafizethesse a Borcsányi család adósságát. A férfi Kassára látogat, és találkozik Erzsivel. A lány éppen azelőtt utasította el Baltazár ajánlatát, de azt hazudja a férfinak, hogy hozzáment feleségül. Mihály dühös lesz, a szállásra visszaérkező Péter nyugtatja meg. Elrohan Baltazárhoz és kifizeti a tartozást. A bankigazgató beismeri Mihálynak, hogy Erzsí végül nem ment hozzá feleségül. Mihály ekkor Erzsíékhez rohan, és megkéri a lány kezét.

Az *Eladó birtok*ban Szeleczy egy traumatizált nőiséget alakít, akinek női identitáskonstrukciója szerint fontos az apakép. Boldogságát azonban nem kívánja áruba bocsátani, a családja nem tudja – és megismerve az érzéseit nem is akarja – érdekházasságba kényszeríteni.

#### 4.1.15. ÉDES ELLENFÉL

Rendező: Martonffy Emil. Bemutató: 1941. május 22.

A történet szerint Dr. Bojár Kálmán (Hajmássy Miklós) tart egy beszédet a Családvédő Liga nagygyűlésen, amelyet a rádió is közvetít. Megérkezik a bankba a próbaidős Lacika Ödön (Latabár Kálmán), aki hibásan üzemeli be a fényképezéshez szükséges technikát. Ugyanitt két nő várakozik – Krakauer (Kiss Manyi) és Kovács Mancsi (Szeleczy Zita) –, hogy meginterjúvolják őket leendő gépírói állásukkal kapcsolatban. Addig nem kerül sor a beszélgetésre, amíg véget nem ért a szónoklat. Kálmán szónoklatában a nők helyét a munka világa – tehát a karrierépítés – helyett a háztartásban képzelel el. A hatás nem marad el: az örömmel munkába állni szándékozó Krakauert és Mancsit elküldik. Hibája miatt Ödönt is elbocsátják. Az újság elnökének, Sziráknak (Somlay Artúr) tetszenek Kálmán szavai. Mancsi elmegy Kálmánhoz, és számon kéri rajta a beszédét:

Mancsi: Kovács Mancsi vagyok. Remélem, ismer engem!

Kálmán: Sajnos, nem ismerem.

Mancsi: Nem ismer?

Kálmán: Nem.

Manci: Pedig én vagyok az a Kovács Manci gyors- és gépíró, akit a mai beszédében visszaküldött a főzőkamrához!

Kálmán: Én nagyon sajnálom. Én mondtam már, hogy nem ismerem, és engem a maga személyes ügyei nem érdekelnek!

Manci: Majd mindjárt érdekelni fogja! Én maga miatt elveszítettem az állásomat!

A liga további tagjai arra biztatják a nőt, hogy beszéljen, és Manci kijelenti, hogy eljött a férjéért. Kálmán tétlenül hallgatja a nő érveit, távozása után mindenki kineveti. Később Manci Krakauerrel, Ödönnel és egy csoportnyi nővel a férfi házában tüntet, de nem találják otthon. A szakácsnő, Marcsa (Simon Marcsa) örül a nők érkezésének, az inas, Cseresnyés (Mály Gerő) viszont az ura és alkalmazója házáat szeretné megvédeni. Marcsa ennek ellenére beengedi Mancit, aki felveszi a férfi frakkját és abban énekel:

„Egy frakk meg egy sima plasztikon, ezért eped minden asszony. A nőnek a férfi csak frakkban imponál. Egy kalap meg egy szárnyas gallér, és kész a finom gavallér, ki hódít és bódít, és karriert csinál. Megnő a külső, a belső mit sem mond, jobb úrt a frakkhoz az élet ritkán hoz. Egy frakk meg egy sima plasztikon, ezért eped minden asszony. A nőnek a férfi csak frakkban imponál. Megnő a külső, a belső mit sem mond, jobb úrt a frakkhoz az élet ritkán hoz.”

A dalolás második felében pedig összevágja Kálmán ruhadarabjait. Megcsörren a telefon, a férfi jövődöbéli apósa – Eperjesi Kázmér (Solthy György) – Kálmánt keresi. Manci azt hazudja, hogy ő a menyasszonya. Bejön a házba Krakauer és Ödön is, előbbi a fürdőt szeretné szétverni, utóbbi tojásokat gyűjt a konyhában. Megérkezik Kázmér és lánya, Éva (Adorján Éva): Krakauer eljátssza nekik, hogy ő Kálmán menyasszonya. Apa és lánya ezen megsértődnek és elmennek. Kálmán hazaérkezik, és észreveszi a rombolást: a frakkja darabokban, betörték az üvegajtók ablakait. A férfi dühében elbocsátja Marcsát. A nők és Ödön eközben elbújnak a ház közelében, és szétosztják egymás között a tojásokat. Ahogy Kálmán kilép, megdobálják, a férfinak vissza kell menekülnie otthonába. A Családvédő Liga tagjai is betoppannak, meg szeretnék hívni Kálmánt az aznap esti vacsorájukra. A férfi nemet mond a meghívásra. Manci azt hazudja édesapjának – Kovács Tivadar (Maklár Zoltán) fűszeresnek –, hogy megkapta az állást. Szomorúan veszi tudomásul, hogy a hitelre vásárolt Singer varrógép is megérkezett. Ekkor Tivadar meglátja az újságban a cikket, amelyet Manci akciójáról írtak, és dühös lesz. Másnap Ödön fényképet szeretne készíteni Tivadarról és Manciról a fűszerüzletben, de ez a munkakísérlete is balul sül el. Kálmán meglátogatja Mancit, és a nő újra felveti a férfinak, hogy férjet akar. Végül megegyeznek és békét kötnek. Krakauer az üzlet előtt várakozik, és egy óvatlan pillanatban megcsókolja Kálmánt. Az eseményről – ezúttal sikerrel – Ödön fényképet készít, és otthagyják a férfit.



Kálmán a házasságközvetítő (Kőváry Gyula) segítségével megjelentet egy hirdetést az újságban, hogy Mancit férjhez adja. Sok fényképes anyag érkezik be, de a nő nem tud választani. Kiderül, hogy beleszeretett Kálmánba. Látogatóba érkezik a férfihoz, és két frakk inget hoz neki ajándékba. Csak Cseresnyést találja otthon, és a férfi ráveszi, hogy utazzanak el Balatonfüredre, lefoglal két turista szobát saját részre. Kálmán már a helyszínen van, ő is lefoglal két lakosztályt a bankigazgató és Éva részére. Cseresnyés és Manci tévedésből a lakosztályokat foglalják el a turista szobák helyett, ezért a bankigazgató és Éva az ő helyüket kénytelenek elfoglalni. Ezalatt Kálmán és Manci a szálló éttermében találkoznak, beszélgetésbe elegyednek, és később boldogan táncolnak. Az év ezen időszakában kerül megrendezésre az Anna-bál, a férfi és a nő megegyeznek, hogy ott találkoznak.

Visszatérve a szobába Manci találkozik Évával, aki közli a nővel, hogy ő a férfi igazi menyasszonya. Ezután Manci felhívja Kálmánt, és azt hazudja a férfinak, hogy meggondolta magát a randevújukkal kapcsolatban, és a kiválasztott vőlegényével fog az Anna-bálba menni. Manci végül Cseresnyés kíséretében érkezik meg a bálba, a férfi azt tanácsolja a nőnek, hogy ismerkedjen meg egy egyedülálló úriemberrel. Szirákyhoz megy oda, és tüzet kér tőle. Manci hasonlít a férfi 30 évvel ezelőtti partnerére. Beszélgetésük során kiderül, hogy ugyanazt a ruhát viseli, amit a nagynénje. És a nagynénje volt az a nő, akivel Sziráky korábban találkozott. Kálmán hirtelen odalép az asztalhoz, és számon kéri Mancin a viselkedését. Ekkor Sziráky feláll, és megkéri a nő kezét. Másnap reggel Ödön beszélgetésbe elegyedik Szirákyval, azt hiszi, hogy Kálmán jegyezte el Mancit. Megkeresik Kálmánt, és Sziráky elmondja neki, hogy ő visszalép. Legvégül Kálmán és Manci kibékülnek és megcsókolják egymást. Ödön újra fényképezni szeretne, de ezúttal is kudarcot vall.

Az *Édes ellenfél*ben Szeleczy egy traumatizált nőiséget alakít, aki öntudatára ébredve egyenragú „édes ellenfélként” száll szembe azzal, aki ellene beszélt. Az ábrázolt női identitáskonstrukció így a „végzet asszonya” diskurzusba sorolható. Érdekesség, hogy az ábrázolt nőtípus számára fontos az apakép, ami azonban csak minimális mértékben kerül megjelenítésre. Szeleczy az ellene beszélőt kifigurázva, karikírozva beöltözik a férfi frakkjába, és úgy énekel egy dalt. Így tulajdonképpen a rendező, Martonffy Emil egy női és egy férfi identitáskonstrukció megformálására is „felöltözteti”, létrehozva ezzel a saját korát megelőző „*drab*”-*jelenséget*.<sup>70</sup> Ez a motívum hangsúlyos, mivel ebben az esetben egy férfi

---

<sup>70</sup> Jelen disszertációkutatásban a „*drab*”-*jelenséget* a filmen ábrázolt identitáskonstrukciós játékként értelmezem, amelynek során egy női szereplőt férfinak öltöztetnek fel és humoros vagy kritikai megközelítésben eljátssza (illetve átéli) egy performatív aktus során a férfi identitáskonstrukciót. Drag előadóművész/show: transzvesztita előadóművész/show (*first written as „D.R.A.G.” – „dressed as a girl”; „D.R.A.B.” – „dressed as a boy”*). (Jagose, 2003 és Maite, 2009)

és egy női konstrukció létrehozása a feladat, amely a „végzet asszonya” diskurzusba sorolható. Hasonló effektust láthatunk a Josef von Sternberg rendezésében, 11 évvel korábban – 1930-ban – megvalósult *A kék angyal*ban is, Marlene Dietrich tolmácsolásában.

#### 4.1.16. LEÁNYVÁSÁR

Rendező: Podmaniczky Félix. Bemutató: 1941. október 1.

A történet szerint az erdélyi Palánkon leányvásárra készülnek. Gergelyékhez megérkeznek a legények a ház leányának felkérésére. Az apa – Gergely János (Mihályffy Béla) – és lánya – Gergely Lukrécia (Szelezky Zita) – csak néhány napra érkeztek ide, és erre hivatkozva elküldik a férfiakat. Biri (Kiss Manyi) elmeséli Lukrécianak, hogy a leányvásárokon a népszokás szerint rituálisan „eladják” a lányokat. A második alkalom viszont már nem tréfa: ha a következő évben is megveszi a legény a leányt, akkor össze is házasodnak. János tartozik Haday Péternek (Sárdy János), és a tartozást a férfi jogi képviselője, Dr. Kiss ügyvéd (Bilicsi Tivadar) szeretné behajtani. Első alkalommal nem jár sikerrel.

Kevés idejük ellenére Gergelyék magyar népviseletbe öltöznek, és mégis részt vesznek a leányvásáron. Lukréciát kikérdezik, tudni akarják, hogy mihez ért (tud-e fonni, szőni, kapálni; ő mindenre nemmel válaszol):

[Ekkor Biri közbeszól: Dalolni tud gyönyörűségesen! Ráveszik, hogy énekeljen, elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez.]:

Lukrécia: „De nagyot iramodtam, amíg ide futottam, annyi a meredek és forduló! Egyenesen előre, falusi levegőre, belepirul az arcom, ó de jó! Tulipiros a színem, csupa zene a szívem, a faluban az élet oly vidám! A falu csupa ének, dalolnak a legények, dalol a kicsi kis leány, falun az élet oly vidám! Oly mi szép völgyön és szép fűvén, szívem régen erre vár, minden bánat messze száll. Pillangó, vadvirág, lombos ág, felhő száll az égen át, csodás, mesés világ! Oly mi szép völgyön és szép fűvén, szívem régen erre vár, minden bánat messze száll. Pillangó, vadvirág, lombos ág, felhő száll az égen át, csodás, mesés világ! A falu csupa ének, dalolnak a legények, dalol a kicsi kisleány, falun az élet oly vidám!”

[Lukrécia meglepetésére Péter folytatja az éneket.]

Péter: „Mert oly szép, oly csodás, látomás! Csillag illat, rózsaszál, szívem régen várja már! Százszor szép, égi fény, drága lény, csillagfény a szép szemén, ó jöjj, ó légy enyém! Oly mi szép völgyön és szép fűvén, szívem régen erre vár, minden bánat messze száll. Pillangó, vadvirág, lombos ág, felhő száll az égen át, csodás, mesés világ!”

Lukrécia elkel, és Péter magával viszi. Ezt követően a férfi és a nő összeházasodnak. Dr. Kiss azt hazudja a hivatalban, hogy a pár már kétszer volt jelen a leányvásáron. Péter meg szeretné csókolni ifjú feleségét, de a nő nem hagyja. Elbúcsúznak egymástól, és megegyeznek abban, hogy később találkoznak. A nő megbízik a férfiben – annak ellenére,

hogy Péter letagadja, hogy ügyvéd. Ezt követően Biri és Lukrécia otthon vidáman énekelnek, elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

Biri: „Sülve-főve kettecskén. Kettecskén, veszélyes úgy az élet, kettecskén, bizseregve forr a vérem, furcsa kérem kettecskén.”

Lukrécia: „Kettecskén, ha jó az alkonyóra, kettecskén. A vadonban kart a karba, összevonva kettecskén.”

Együtt: „Noha fa levele, lombja se lebben, jaj, nagy az ijedelem itt a szívemben. Baj lehet ebből, bújjunk össze kettecskén!”

Lukrécia: „Kettecskén, veszélyes üldögezni kettecskén, bizseregve forr a vérem, furcsa kérem kettecskén.”

Együtt: „Kettecskén, ha jó az alkonyóra, kettecskén, a vadonban kart a karba, összevonva, kettecskén. Noha fa levele, lombja se lebben, jaj, nagy az ijedelem itt a szívemben. Baj lehet ebből, bújjunk össze kettecskén!”

Az ének után lefekszenek aludni. Péter hazaér, és kiderül, hogy Dr. Kiss a háta mögött intézte el a házasságot. Elmondja barátjának, hogy halálosan beleszeretett Lukréciaiba. Az éjszaka sötétjében visszatér a nőhöz, és szerenádod ad neki:

„Tele van az élet rejtelemmel, valakire vár az álmom már. Tele van a lelkem érzelemmel, ragyog a szívemben napsugár. Szeretek egy lányt én mélyen, mi a neve, meg se kérdelem, valahol a kettőnk fészke vár. Szeretem a szép szemét, s ha nézem, ragyog a szívemben napsugár. Mint két madár, mely dalolva száll, a végtelen kék ég mélyén, földtől égig, végtől végig, szállunk könnyedén. Megállunk könnyedén, ketten ő meg én az élet tengerén. Tele van az élet rejtelemmel, valakire vár az álmom már. Szeretek egy lányt én mélyen, mi a neve, meg se kérdelem, valahol a kettőnk fészke vár. Szeretem a szép szemét, s ha nézem, ragyog a szívemben napsugár.”

Biri kimegy a férfihoz, és Lukrécia kérésére elküldi a férfit. Másnap Gergelyék visszautaznak Budapestre. Lukrécia el szeretne menni egy pesti bálba, amit az édesapja is támogat. Látogatóba érkezik a családhoz Karola (Vaszary Piri), aki elmeséli, hogy a férje elhagyta. János magához hívhatja Kázmért (Latabár Kálmán), hogy grófként legyen lánya partnere a bálon (fizetsége 300 pengő).

A bálon Péter és Dr. Kiss is ott vannak, és meglátják, ahogyan Kázmér Lukréciaival táncol. Ezután a pár leül az asztalához, Péterék pedig félbeszakítják a beszélgetésüket. Dr. Kiss felkéri Karolát táncolni. Péter és Lukrécia beszélgetni kezdenek:

Péter: Én imádom a feleségem!

Lukrécia: Szóval fel van vértézve minden kísértés ellen!

Péter: Tökéletesen!

Lukrécia: Már úgy értem, hogy amennyire egy férfi egyáltalán fel lehet vértézve.

Péter: Úgy látom, nincs valami jó véleményem a férfiakra.

Lukrécia: Jaj, dehogynem! Néha a férfiak nagyon furcsák. Van egy barátnőm, gyönyörű fiatalasszony. A férje halálosan imádja. Múltkor egyedül maradt velem a férj öt percig, öt percig, és képzelje, máris udvarolni kezdett!

Péter: Na, látja, Én még nem udvaroltam magának!

Lukrécia: Nincs öt perce, hogy beszélünk!

Péter: Én tíz perc múlva sem fogok udvarolni!

Lukrécia: Egy óra múlva sem?

Péter: Egy óra múlva sem!

Lukrécia: Biztos?

Péter: Biztos!

Lukrécia: Hol a felesége?

Péter: Itt van a bálban!

Lukrécia: Ó, hát akkor lemondok arról, hogy Magával táncoljak.

Péter: Miért? Csak nem gondolja, hogy félek Magával táncolni?

[Tánc helyett Péter énekel Lukrécianak, a nő egyedül kezd mozogni a férfi énekére.]

Péter: „Ha lennék egy lánykának édes, szerelmes babája. Királynőmnek tenném meg őt az egész nagy világ előtt. A rózsámat majd megtalálom, s való lesz az álmom. Az ajtómon halkán bejő, s ó megcsókol ő. Ha jönne a leány, aki szeretne igazán, elibe elmennék. Ha jönne a leány, szerelem ifjú tavaszán, csak az övé lennék. Nem szólana a szám, csak a kezét szorítanám, csak a szemét nézném. Behunyva a szemem, reszketne a kezem, az ajkát érezném!”

Lukrécia: „Virágos kis kertemben várom virággal a párom. Halk léptekkel jön majd felém, az álmok csodás éjjelén.”

Péter: „A rózsámat majd megtalálom, s való lesz az álmom.”

Együtt: „De szép volna, szép világ, álmaid tündércsodák.”

Lukrécia: „Ha jönne a legény a tavasz illat idején, elibe elmennék. Ha mondana egy szót szerelmeset, vágyakozót, csak az övé lennék.”

Együtt: „Nem szólana a szám, csak a kezét szorítanám, csak a szavát várnám. Behunyva a szemem, reszketne a kezem, az ajkát érezném!”

Péter: „Ha jönne a leány, aki szeretne igazán, elibe elmennék. Ha jönne a leány a szerelem ifjú tavaszán, csak az övé lennék. Nem szólana a szám, csak a kezét szorítanám, csak a szemét nézném. Behunyva a szemem, reszketne a kezem, az ajkát csókolnám!”

A közös éneket követően együtt folytatják a táncot. A történet szerint a dal és a tánc után sem ismerik meg egymást. Elbúcsúznak egymástól, és hazamennek. Kázmér látogatóba érkezik Gergelyékhez, és kiderül, hogy a férfinak valójában Biri tetszik. Ezt a nőnek is kifejezi, és közösen énekelnek. Eközben Lukrécia lefekvéshez készülődik, és belép az ajtón Péter. Szerelmet vall a nőnek, és elmondja, hogy küzdeni akar érte. Beismeri, hogy

feleségeként őt emlegette. Elkezd levelet a zakóját és a mellényét, Lukrécia pedig kiszalad a szobából. Pétert letartóztatja a rendőrség – az egész azért történik, mert Kázmér megpróbálja rávenni Karolát, hogy a nő harapjon bele a fülébe. Kiderül, hogy Péter letartóztatása tévedésből történt, behívják az irodába. Felolvassák Lukrécia regisztrált élettörténetét: rájönnek, hogy ők valójában férj és feleség, így semmi akadályuk nincs annak, hogy a férfi a nő szobájában bemenjen. Megegyeznek, hogy elválnak, de búcsúzóul kétszer is megcsókolják egymást, és együtt mennek haza. Az autóban dalra fakadnak:

Péter: „Mondjad igazán, leszel-e babám, a szerelmes párom?”

Lukrécia: „Szívemen a vágy nyugtot sose hagy, csókodra vágyom!”

Péter: „Tudtam, kire vársz, tudtam kit imádsz, karomat kitártam.”

Lukrécia: „Hogy felém jössz egyre vártam, titkon közeledbe vágytam.”

Péter: „Kicsikém, miért is nem vagy az enyém már rég?”

Lukrécia: „Vártalak ide Téged én, szép tavasz idején.”

Péter: „Vártalak ide szívecském, lágy karod ölelését lesve.”

Lukrécia: „Csókot a szívem úgy kíván, csókra eped a szám.”

Péter: „Vártalak ide reggel, este, kicsikém, rózsám.”

Lukrécia: „Vártalak ide téged én, szép tavasz idején. Vártalak ide férjecském, lágy karod ölelését lesve.”

Együtt: Csókot a szívem úgy kíván, csókra eped a szám. Vártalak ide reggel, este, kicsikém, rózsám.”

János és Dr. Kiss újra találkoznak, és a jogi képviselő újra megpróbálja behajtani a tartozást Lukrécia édesapjától. Ezután Péter és Lukrécia együtt érkeznek haza, és elmesélik Jánosnak, hogy ők férj és feleség. Ekkor az édesapa elárulja az igazat az adósságról, és meggyőzi a lányát arról, hogy Péter csak emiatt állt bosszút rajtuk a házassággal. Ennek eredményeként sor kerül Péter és Lukrécia válási tárgyalására. A nő azt hazudja a tárgyaláson, hogy Kázmér vele volt a szobában a bál utáni estén. Összevesznek, János a kereset visszavonását kéri, az eljárást megszüntetik. Lukrécia – folytatva a Kázmérral kapcsolatos hazugságait – arról győzi meg Pétert, hogy ő egy romlott nő.

Este Lukrécia elmegy Péterhez, és vissza akarja fizetni édesapja tartozását. A férfi – rákontrázva a nő előző hazugságaira – azt mondja a nőnek, hogy igazából nem szereti. Péter elutazik Palánkra – a tartozást a palánki ház, az erdő és a pénz formájában visszakarta –, és vendégül látja jó barátját, Dr. Kisst. A férfi Kázmért is magával viszi, aki elárulja Péternek, hogy sohasem volt Lukrécia szobájában.

Palánkon újra leányvásárt tartanak, amelyre Péterék is elmennek. Dr. Kiss elintézi, hogy barátja és Lukrécia találkozhassanak. A férfi és a nő újra egymásra talál, és Péter boldogan énekelni kezd:

„Ha jönne a leány, aki szeretne igazán, elibe elmennék. Ha jönne a leány, szerelem ifjú tavaszán, csak az övé lennék. Nem szólana a szám, csak a kezét szorítanám, csak a szavát várnám. Behunyva a szemem, reszketne a kezem, az ajkát érezném.”

A *Leányvásár*ban Szeleczy egy hajadon női identitáskonstrukciót testesít meg, amely a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusba is beletartozik. Egyrészt a történet során a férfi és a nő közötti emberi játszmák kerülnek ábrázolásra, másrészt emellett a háttérben fel-felvillan az erdélyi magyarság népszokása: a leányvásár. A Kanadából hazatért Szeleczy és édesapja nem ápolják a hagyományokat, egy, a férfi főszereplő barátja által kidolgozott csellel mégis házasságot köt. Az édesapa megpróbálja megvédeni a lányát; Szeleczy nem engedelmeskedik neki, de kisegíti szeretett apját az adósságából. A történet legvégén – hűen az erdélyi magyarság népszokásához – együtt, közösen megélik a leányvásár hagyományát. A filmet hét helyen dalbetétek kötik össze, amelyek – az eddig elemzett filmalkotásokkal ellentétben – a történetet nem szakítják félbe, tovább segítik a cselekmény kibontakozását.

#### 4.1.17. EGY ÉJSZAKA ERDÉLYBEN

Rendező: Bán Frigyes. Bemutató: 1941. november 19.

A történet szerint II. József császár (Páger Antal) adjutánsával, Kléber Józseffel (Nagy István) tanulmányútra kel Erdélybe, hogy megismerje az ott élő magyarságot. Útjuk közben egy járhatatlan utat választanak, és kitörik a hintó kereke. Amíg a járművet megjavítják, II. József úgy dönt, hogy álruhában a nép közé megy. Kléber a díszes ruhájában marad, ezért Székács község lakosai azt hiszik, hogy ő a császár. Özvegy Alvinczy Krisztina (Szeleczy Zita) nemzeti asszony udvarába érkezve eredeti nevén mutatkozik be, és szállást is kap. Krisztina munkásai elhítetik a nővel, hogy Kléber valójában a császár, csak mindig más néven utazik. II. József ezalatt egy paraszti otthonban lel nyugalomra. A házigazdától megtudja, hogy tartanak József császárságától, azt hiszik, hogy nem szereti a magyarokat.

Kléber és Krisztina jól érzik magukat, a férfi a nő szórakoztatása érdekében énekelni kezd:

„Fent a fényes bécsi Burgban mennyi pletyka van, susognak untalan, mindég mindannyian, s az elv az madam, cherchez la femme. Minden udvarhölgynek háromágú nyelve van, hegyes kis nyelve van, s csupán egy elve van, s az elv az madam, cherchez la femme. Nőszül, válik, pszt, a szóbeszéd csak erről van ma Schönbrunn-ban. A kancellár miért dolgozik most éjszakákon át? Említik, mint okát egy női kis

bokát, de pszt, pszt, ne adja ezt tovább. Fent a Burgban Cserli grófról furcsa hír kering, hogy egy kis női ing, egy csipkés női ing kilátszott zsebéből a saking. Azt beszélük, így jelent meg audiencián, s a Felség szólt fiam, zsebében ott mi van? Gróf szólt, Felség cherchez la femme. Grófunk válik, pszt a szóbeszéd csak erről van, a Schönbrunn-ban és hogy én most miért időzöm itt ilyen vígan, ez indokolva van. Mondom, pontosan bevallom madam, cherchez la femme.”

Krisztinának elnyeri a tetszését Kléber dalba öntött, karikaturisztikus beszámolója. II. József eközben a császárként mutatkozik be vendégfogadójának, de a férfi nem hisz neki. Este Kléber és Krisztina együtt vacsoráznak, és meghallgatják az éneklő cselédeket. A nő szerint a cselédek az énekelt dallal vallanak egymásnak esténként szerelmet. Krisztina is elkezd és Kléberhez fordul:

„Száz szép hófehér virág. Száz szép hófehér virág, száz szerelmes ének mondja el tenéked, hogy gondolok terád. Felhő, hogyha tovaszáll, véle küldöm titkon, minden drága titkom, hogy szívem egyre vár. A Holdnak megmondom, mindig csak tenéked ragyogjon. Száz szép hófehér virág, száz szerelmes ének mondja el tenéked, hogy gondolok terád.”

A férfi az ének után szerelmet vall a nőnek és megkéri, hogy szólítsa őt Józsefnek – a cselekményben ez az első alkalom, amikor Kléber hagyja, hogy Krisztina a császárnak higgye.

Hetekkel később az udvarban Mária Terézia (Lázár Mária) arról gondolkodik Henriette grófnővel (Mezei Mária), hogy II. Józsefet el kellene téríteni a könyvolvasástól (a fia csupa forradalmárokat olvas, ez nem tehet jót a fejlődésének). A császárnő arra is felhívja a grófnő figyelmét, hogy a férfi szerinte nem érdeklődik eléggé a női nem bájai iránt. Ezt Henriette megcáfolja, és átad neki egy felbontatlan rózsaszín levelet. A levelet Krisztina küldte, aki szerelmet vall II. Józsefnek (vagyis Klébernek). Mária Terézia értesíti a hírről a kancellárt (Hajmássy Miklós), és megkéri, hogy Krisztinát hozzák fel Bécsbe. Erdély kormányzója, báró Bruckentahl Sámuel gubernátor úr (Kürthy György) két hét alatt kíséri a nőt a palotába. Mária Terézia szeretettel fogadja az asszonyt, és beszélgetésbe elegyednek. Krisztina mindent elmesél, és bocsánatot kér a császárnőtől:

Mária Terézia: Nekem ugyan fel kellene háborodnom a történetek fölött, de a birodalom érdekeit is szem előtt kell tartanom. Örülök, hogy van valaki, aki ilyen nagy hatással van a fiamra! Ófelsége makacs és téves elveit egy nő szívén keresztül jobban tudnám befolyásolni! Hajlandó segíteni nekem?

Krisztina: A legnagyobb örömmel, Felség!

Mária Terézia: Számíthat a történelem elismerésére és az enyémre is!

A két nő szövetséget köt, és meglepetést szerveznek II. Józsefnek. Mária Terézia magához hívhatja a fiát, és beküldi Krisztina szobájába. A nő nem ismeri fel a férfit, és ezen mindannyian ledöbbennek. Kléber eközben Henriette grófnőnek udvarol, de csak azért teszi, mert II. József megkérte rá. Krisztina dühében kolostorba akar vonulni, de a császárnő

megnyugtatja. II. József a kancellárhoz és az erdélyi gubernátor úrhoz készül, útközben Henriette grófnő az útját állja. Az a szokása, hogy virágokkal feldíszíti a palotát, ami a férfinak nem tetszik. Ezt ki is fejezi, de hozzáteszi, hogy nem tilthatja meg, hogy a nő ezt tegye. Ezután Henriette szándékosan elejti a fehér kendőjét, és megvárja, amíg II. József felveszi, majd azt mondja Klébernek a férfi távozása után:

Ez az egyetlen módja, hogy meg tudjam magam előtt hajlítani a császárt.

A nemi szerepekkel való játékot II. József nem veszi észre, csak Klébernek tűnik fel a grófnő viccelődése. II. József megbízza a kancellárt és a gubernátor urat, hogy kerítsék elő az ál-Józsefet. Az esti fogadásra megérkezik Wolfgang Amadeus Mozart (Antók Ferenc), aki hódolatát fejezi ki Mária Teréziának és II. Józsefnek. Majd bemutatásra kerül az új udvarhölgy, Krisztina. Észreveszi Klébert, és rosszul lesz. Henriette a segítségére siet, és megpróbálja kideríteni, hogy mi történt. Később Kléber és Krisztina beszélgetnek, és a nő kérdőre vonja a férfit. II. József ezután Krisztinával tölt egy kis időt. Észre sem veszi, de megtetszik neki a nő. Közben Mozart a második koncertjét adja elő, de a zenére senki sem figyel, mindenki az ifjú császárt és beszélgetőpartnerét kémleli. Mária Terézia és II. József visszavonulnak, majd Kléber szerelmet vall Krisztinának. A császárnő elmondja a fiának, hogy nem tetszett neki a Krisztinával való nyilvános foglalkozása. Henriette eközben Krisztinánál puhatolózik, aki elárulja a grófnőnek, hogy nem a császárt szereti. Miután Henriette megtudja, hogy Krisztina nem jelent veszélyt a császárral való terveire, barátságot kötnek. Mivel Krisztina nem árulja el Henriette-nek, hogy kibe szerelmes, a grófnő Klébert ajánlja neki szórakozásra – hozzáteszi azt is, hogy a férfi nagy nőcsábász hírében áll.

Krisztina már lefekvéshez készülődik, amikor Kléber belép a szobája ajtaján. Veszekednek, majd kergetőzésbe kezdenek a palotában. Krisztina véletlenül a könyvtárba menekül, és ott találja II. Józsefet. Kléber leskelődik utánuk, de Henriette rajtakapja. A nő Mária Teréziához szalad, és elmeséli neki a történeteket. II. József bevallja Krisztinának, hogy egész este rá gondolt, még a könyveire sem tudott figyelni. Ezután hevesen megcsókolja a nőt, akinek nem esik jól az erőszakkal kikényszerített intimitás. Kléber félbeszakítja őket, és bevallja II. Józsefnek, hogy ő volt az alteregója Erdélyben. Megérkezik Mária Terézia és Henriette, a császárnő Krisztinát a szobájába küldi, majd leszidja a fiát. A császárnő kezébe veszi az ügyet, és az éjszaka közepén mindenkit magához hívat. Klébert felségsértéssel vádolják, Mária Terézia halálbüntetés helyett a fiatalok házasságkötését támogatja.



Az *Egy éjszaka Erdélyben* című filmben Szelezcky egy, a „nemzet kishúga” diskurzusbba tartozó női identitáskonstrukciót alakít. A történet szerint nemzetes asszonynak szólítják – utalva a társadalomban betöltött szerepére –, aki egy erdélyi udvar fiatal gazdaözvegye. A cselekmény során Szelezcky női identitáskonstrukciója traumatizálódik. A rendező, Bán Frigyes ezúttal az egyik férfi főszereplőt „öltözteti fel” két szerepkörbe – a császár adjutánsa helyettesítheti II. Józsefet –, ezáltal létrehozva az úgynevezett *Doppelgänger-effektust*. A film – feloldva Szelezcky női identitáskonstrukciójának traumáját –végül boldog befejezéssel ér véget.

A *Szelezcky-filmek identitáskonstruáló elemei V.* résztáblázatban összefoglalva tehát Szelezcky az *Édes ellenfélben* egy „végzet asszonya”, a *Leányvásárban* egy „végzet asszonya” és „nemzet kishúga”, az *Egy éjszaka Erdélyben* című filmben pedig egy „nemzet kishúga” diskurzusbba tartozó női identitáskonstrukciót ábrázol. Az *Eladó birtokban*, az *Édes ellenfélben* és az *Egy éjszaka Erdélyben* című filmben alakított nőiségek traumatizáltak, traumáik a cselekmények végére feloldozást nyernek. Az *Eladó birtokban*, az *Édes ellenfélben* és a *Leányvásárban* létrehozott női identitáskonstrukciónak egyaránt fontosak az apaképek. Szelezcky az *Édes ellenfélben* – az ellene beszélő férfit kifigurázva, karikírozva – beöltözik a férfi frakkjába, és úgy énekel el egy dalt. Így tulajdonképpen a rendező, Martonffy Emil egy női és egy férfi identitáskonstrukció megformálására is „felöltözteti”, létrehozva ezzel a saját korát megelőző „*drab*”-*jelenséget*. Ez a motívum hangsúlyos, mivel ebben az esetben egy férfi és egy női konstrukció létrehozása a feladat. Ahogyan a korábbiakban is említettem, hasonló effektust láthatunk a Josef von Sternberg rendezésében 11 évvel korábban – 1930-ban – megvalósult *A kék angyalban* is, Marlene Dietrich tolmácsolásában. A *Leányvásárt* hét helyen dalbetétek kötik össze, amelyek – az eddig elemzett filmalkotásokkal ellentétben – a történetet nem szakítják félbe, tovább segítik a cselekmény kibontakozását.

	Gyártó	Rendező	Gyártás	Bemutató	Szerep	A szerep identitás- konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Eladó birtok</i>	Erdélyi Filmgyártó Kft. és Magyar Film Iroda Rt.	Bánky Viktor	1940	1941.01.03.	Borcsányi Erzsé	a hajadon, a szerelmes nő	1	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
<i>Édes ellenfél</i>	Hausz Mária Filmkollektív és Filmgyártó Vállalat	Martonffy Emil	1941	1941.05.22.	Kovács Manci	az állástalan gépirónő, a hazug nő	1	„végzet asszonya” traumatizált nőiség, apaképek (édesapa), „drab”
<i>Leányvásár</i>	Imago Kft. és Magyar Film Iroda Rt.	Podmaniczky Félix	1941	1941.10.01.	Gergely Lukrécia	a hajadon, a feleség, a szerelmes nő	6	„végzet asszonya” és „nemzet kishuga” apaképek (édesapa)
<i>Egy éjszaka Erdélyben</i>	Takács Film Kft.	Bán Frigyes	1941	1941.11.19.	Alvinczy Krisztina	a fiatal özvegy, a szerelmes nő	2	„nemzet kishuga” traumatizált nőiség, férfi főszereplő Doppelgänger- effektus

7. táblázat: A Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei V.

#### 4.1.18. TENTAZIONE/KÍSÉRTÉS<sup>71</sup>

Rendezők: Aldo Frosi, Hans Hinrich. Bemutató (olasz): 1942. február 12.

A történet szerint Passmannék házi koncertet adnak. Giulio Passmann (Kiss Ferenc) bíró, az édesapa is zenél, hegedűn játszik a zenekarral. A férfi azt mondja a házi koncert után a családtagjainak, hogy a mai fiatalságból hiányzik az érzékenység, a lágyság és a kultúra. Mindegyikük komolyzene-ellenes, és csak modern dalokat ismernek.

A színházban Gisella Rey (Szelezky Zita) egy magyar nemzeti műsorszámot ad elő: egy berendezett magyar falu előtt énekel és táncol.<sup>72</sup> Az őt szemlélő férfiaknak – Filippo Wall (Piero Bonifazi) és Lorenzo Wendich (Otello Toso) mérnök – nagyon tetszik, megbabonázza őket a szépségével; azt beszélnek róla, hogy egy hercegnő volt, aki tisztázatlan okokból elhagyta a családját. Gisella a száma végén vastapsot, az öltözőjében egy ismeretlen hódolótól pedig virágot kap. Belép hozzá a színházigazgató, és közli vele, hogy Filippo (Giuseppe Zago), egy gazdag ember szeretné megismerni. A nő kislányosan szabadkózik, de végül belemegy a találkozóba. Csinosan, átöltözve egy tükörrel a kezében várja a férfit:

Gisella: Úgy tűnik, hogy szeretne velem beszélni.

Filippo: Asszonyom, én egy üzletember vagyok. Nem találom a szavakat, hogy a csodálatomat kifejezzem. Az ön művészetének van egy megtestesült bája. Ön a megtestesült szépség és maga a harmónia.

Gisella: Köszönöm önnek, de nem úgy tűnik, mintha nem bánna jól a szavakkal.

Filippo: Biztos vagyok benne, hogy meg fogjuk érteni egymást.

Gisella: Akkor ezeket a virágokat ön küldte nekem?

Filippo: A virágokat? Igen! De ne beszéljünk a virágokról! Ahogy önnek mondtam, én egy üzletember vagyok. Belefáradtam a munkába és szeretnék elutazni. Szeretne elkísérni?

Gisella: Jó estét!

Filippo: Akkor megértettük egymást. Várom önt a kijáratnál.

A férfi magára hagyja a nőt. A színészbejáró előtt találkoznak. (A falon magyar szöveggel van kiírva, hogy SZÍNÉSZBEJÁRÓ, alatta Szelezky Zita képe látható.) Gisella elutasítja Filippót. A férfi erősködik, és haza akarja vinni autóval a nőt, aki erre is nemet mond. Lorenzo – látva Filippo durvaságát – odasiet, és elüldözi az agresszívan udvarló férfit.

---

<sup>71</sup> A film a magyar-olasz filmcsere-megállapodások első eredményeként készült el Szelezky Zita és Kiss Ferenc főszereplésével. Torinóban forgatták, producere a Colosseum–Ancora filmvállalat volt. (Jávor–Péter, 2012)

<sup>72</sup> A film kapcsán nem kerültek az elemzési mintába a főszereplői dalbetétek, mert a felvételen Szelezky Zita magyarul énekel, a színésznő hangját viszont – olasz film révén – olaszul szinkronizálták. Szelezky szinkronhangja Lydia Simoneschi volt.

Kiderül, hogy Fillippo Lorenzo főnöke. Lorenzo megkérdezi Gisellát, hogy megkapta-e a virágait. A nő megdöbbenve jön rá, hogy azokat nem Filippo küldte. Felidézük gyermekkorukat, és Gisella örömmel állapítja meg, hogy a színpad csillagává vált. A nő végül megkéri a férfit, hogy vigye haza. Az úton tovább folytatják a nosztalgiázást. Lorenzo búcsúzóul kezet csókol Gisellának. Másnap a nő ellátogat a férfi munkahelyére:

Gisella: Nem baj, hogy eljöttem?

Lorenzo: Dehogysis!

Gisella: Annyit gondoltam rád. Annyira szerettelek volna látni, hogy nem tehettem mást, minthogy eljöttem ide.

Lorenzo: Ugyanolyan vagy, mint régen. Gyerekkorunkban sem tudtál várni.

[Gisella felnevet.]

Lorenzo: Ugyanúgy nevetsz, mint gyerekként. Tíz évvel megfiatalítasz engem!

Gisella: Szeretném megnézni, hogy hol dolgozol!

A férfi belemegy és körbevezeti a nőt az épületben. Filippo igazgató úr megérzi a titkárnője illatát, és udvariatlan módon megkéri, hogy legközelebb ne viseljen parfümöt. Ezután azonnal behívhatja Lorenzót az irodába. Emiatt félbeszakad Gisella és a férfi körútja, aki arra kéri a nőt, hogy várja meg. Filippo igazgató úr leteremti Lorenzót Gisella látogatása miatt: az engedélye nélkül senki sem mehet a vállalatához látogatóba. El akarja küldeni a mérnököt szabadságra – hogy eltávolítsa az útból –, aki közli vele, hogy már az előző napon történt, színészbejáró előtti jelenet óta várja ezt. Lorenzo a munkahelye bejárata előtt bemutatja Gisellának jó barátját, Bertrando Passmannt (Giorgio Constantini). A nő elbúcsúzik egy kis időre, és a férfiak egyedül maradnak. Bertrando ezalatt megtudja Lorenzótól, hogy a vita miatt kirúgták. Aznap délután az utcán Gisella könyvárusok előtt sétál el. Teljesen megbolondítja a férfiakat, akik annyira szeretnék neki eladni néhány könyvet, hogy a nagy rohanásban összedől a pultjuk. A nő később együtt ebédel Lorenzóval. Elmesél a férfinak egy titkot: szeretne az operában énekelni. Gisella megérzi, hogy Lorenzo gondterhelt, és kérdezetgi a férfit, aki végül elárulja neki, hogy nős. Azt is elmondja, hogy kirúgták, és emiatt otthon összeveszett a feleségével. Eközben Lorenzo feleségét holtan találja a szobalány. Gisella szerelmet vall Lorenzónak.

A Passmann család Giulio 50. születésnapját ünnepli. Megtudják, hogy Lorenzo felesége életét vesztette. A bíróság elnöke (Corrado Racca) Giuliót bízta meg az ügy felderítésével. A férfi elbeszélget a szobalánnyal, kiderül, hogy a házaspárnak sok problémája volt, semmiben sem egyeztek meg soha. A feleség eljárt táncolni, szórakozni,

udvaroltatott magának. Ezután Lorenzót hallgatja ki, aki eltitkolja, hogy az esemény idején Gisellával találkozott. Bertrando védi a barátját, és elmondja Giuliónak, hogy Lorenzo és Gisella együtt voltak. Elrendelik a nő kihallgatását, aki a találkozó időpontját pontatlanul jelöli meg – 5 óra helyett 4 órát említ. Giulio megtudja a könyvárústól az eredeti időpontot, így – mivel a bíró biztos benne, hogy Lorenzo a bűnös – a férfit letartóztatják.

Gisella továbbra is szerelmes a férfiba, ezért meg szeretné menteni. Csábító nőiességével felkelti Giulio figyelmét, és megpróbálja meghódítani. Többször is találkoznak, legvégül a nő felviszi a férfit a szállodai szobájába. Giulio magáévá akarja tenni őt – Gisella nem engedelmeskedik –, ekkor a férfi elkezd fizikailag bántalmazni, fojtogatni. Az abúzus hatására a nő elárulja a bírónak, hogy valójában Lorenzót szereti: azért akarta őt elcsábítani, hogy a férfit valahogy ki tudja szabadítani.

Gisella – a nyomozó szerepet felöltve – elmegy a bíróság épületébe, és átnézi a Lorenzóval kapcsolatos iratokat. Ezután felkeresi a férfit a börtönben, aki elárulja neki a teljes igazságot. Kiderül, hogy találkozásuk előtt Lorenzo összeveszett a feleségével, Olgával az elvesztett állása és a pénzügyeik miatt. Dühében fegyvert fogott a nejére, de végül nem húzta meg a ravaszt, és elrohant. Másnap Giulio behívátja Lorenzo főnökét, Filippót. Rájön, hogy Filippo Wall valódi neve Antonio Awarian, és korábban már elítélték őt csalásért. Olga ismerte a férfi bűnös múltját, és férje elbocsátását követően megfenyegette az igazgatót, hogy ha nem tudják megoldani a helyzetet, elárulja a titkait. Ezen felbőszülve Filippo volt az, aki valójában meggyilkolta az asszonyt. A férfit letartóztatják, Lorenzo pedig kiszabadul; a fiatal szerelmesek boldogsága beteljesül.

A *Tentazione* – *Kísértésben* Szeleczy egy a „végzet asszonya” és egy a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót is megformál. A történet során saját, vállalt csábító szerepe – illetve annak keretében megvalósult tettei – következtében traumatizálódik. A rendező, Aldo Frosi egyszerre „öltözteti fel” a naiva és a démoni nő szerepkörébe, amely ellentétpár révén létrehozza a *Doppelgänger-effektust*.

#### 4.1.19. GYÁVASÁG

Rendező: Nádasdy Kálmán. Bemutató: 1942. december 29.

A történet szerint a tudományos munkának élő, Dr. Jakab Antal egyetemi tanár (Hajmássy Miklós) elhanyagolja feleségét, Évát (Sennyey Vera). Éva – megunva férje viselkedését – rendszeresen elutazik, és a férfi legjobb barátjával, Tölgyessy Ivánnal (Kamarás Gyula) megcsalja Tónit. A magára hagyott férj egyedül elmegy a vidámparkba, és felül a körhintára, majd a Magyarország édesvízi állatairól szóló kutatását folytatja.

Marika (Szelezky Zita) az Imre gőzössel bemegy a faluba a postáért. A mozdonyvezető nagyon rendes hozzá, a visszafelé vezető úton újra elviszi magával. Néhány percre megállnak, hogy a nő friss vizet is vihessen a forrásból. Hazaérkezvén Marika egy férfikalapot talál az előszobában, amelyet megszagol. A nagynéni (Vízváry Mariska) – mint unokaöccsét – bemutatja neki és Trude-nak (Hidvéghy Valéria) az imént érkezett férfit, Dr. Jakab Antalt. Másnap Marika cimbalmozik Tóninak és közben énekel:

„Majd megvirrad már. Ha az Isten nekem rendelt, enyém leszel már. Várj madár, várj, te csak mindig várj! Zöld erdőben, zöld mezőben sétál egy madár. Micsoda madár! Micsoda madár! Kék a lába, zöld a szárnya, engem odavár. Várj madár, várj, te csak mindig várj! Ha az Isten nekem rendelt, tiéd leszek már. Várj, madár, várj, te csak mindig várj!”

Ezalatt Éva és Iván a Balatonnál találkoznak. Később Tóni és Marika a szabadban vannak, a lány egy rajzvázlatot készít, amit nem mer megmutatni a férfinak. Este a család a vendéggel együtt vacsorázik, megismerjük a ház urát – a nagynéni férjét – Atyamadárt (Mihályi Ernő). Étkezés után Tóni és Marika kézen fogva kóborolnak a sötét udvarházban. Ekkor a lány megmutatja a férfinak a vázlatfüzetben lévő alkotásait. Trude félbeszakítja őket, és Marika elmegy aludni. Ezalatt Éva és Iván szerelmesen bohóckodnak a balatoni szálloda folyosóján. [Hiányzó jelenet.] Másnap Tóni és Marika együtt felülnek a siklóra, és a környező tájban gyönyörködnek. A férfi kétszer annyi idős, mint Marika, de megkéri a fiatal lányt, hogy tegezze őt magázás helyett. Hazafelé a mozdony nélkül kell elvezetniük a faszállító kocsit. Az út a raktárépületig lejt, és nagyon felgyorsulnak – Marika kormányoz elől, hátul pedig Tóni. [Hiányzó jelenet.] Marika szenvedélyes monológot mond: azt szeretné, ha sohasem érne véget a közös száguldásuk. A nagy kanyar után végül nekiütköznek egy másik kocsinak. [Hiányzó jelenet.] Épségben hazaérkeznek, és a család újra együtt vacsorázik. Nagy esőzés jön, és kiderül, hogy az egyetlen járható utat elöntötte a víz. Tóni így nem tud visszautazni Budapestre, és vidéken marad. Éva és Iván ezalatt tovább kalandoznak a Balatonnál. A nő rá akarja venni a férfit, hogy helyette Csöpyt (Zsilley Margit) vegye el feleségül. Ahogy Csöpy említésre kerül, meg is jelenik a helyszínen. Éva megjegyzi, hogy a nő esetleg megírhatja Tóninak, hogy Ivánnal látta.

Tóni írni tanítja Marikát. A lány és Trude virágot szednek, majd meglátnak egy feliratot: „Erre mentem!”. Trude a nyíl irányába fut, és találkozik Boronkayval (Pataky Jenő); a férfi és a nő szenvedélyesen megcsókolják egymást. Este Boronkay Marikával és Trude-dal is táncol, Tóni féltékeny lesz, és kiszalad az erkélyre. Marika utána megy és kiengeszteli. Eközben Éva ott akarja hagyni Ivánt, aki bevallja a nőnek, hogy mindent megírt férjének. Később Éva visszaindul Budapestre, a víz visszahúzódását követően Tóni is így

tesz. Marika vágyakozva néz az elhaladó férfirra, aki fehér zsebkendővel integet neki. Iván levelét Marika kapja kézhez, de aznap nem tudja elvinni a postára. Éva és Tóni útközben találkoznak, és egy kocsira szállnak, de Marika miatt visszafordulnak. Marika kocsira száll és hazafelé tart, szándékosan hagyja felgyorsulni a kocsit. Tóni aggódik, hogy nem fogja használni a féket, és meg akarja menteni az elkeseredett lányt. Éva nem érti, hogy a férje miért érdeklődik ennyire Marika iránt. Végül Tóni felszalad a szikla tetejére, és azt kiáltja Marikának, hogy fékezzen. A lány elkezd tekerni a kart, és megállítja a kocsit. Egymás felé szaladnak, és találkozásukkor szenvedélyesen megölelik egymást. Ezt a távolból Éva is látja, és egyedül indul vissza a fővárosba. [Hiányzó jelenet.] Tóni és Marika eközben meghitten beszélgetnek, és a lány szerelmet vall a férfinak:

Olyan furcsa most minden, mintha megint a rohanó kocsin lennék. Ismeretlen mélységbe zuhanok... De azt tudom, hogy sokkal rosszabb, ha gyávaságból menekülni akarok a sors elől, mintha becsülettel bevárom, amit a számomra tartogat. De hogy a szívem hangosan dobog, arról nem tehetek. Ugye az nem bűn?

[Hiányzó jelenet.] Záróképként azt látjuk, ahogy a férfi és a lány gyalog, egymást átkarolva hazafelé sétálnak.

A *Gyávaságban* Szeleczy egy traumatizált nőiséget – egy alig 18 éves lányt – alakít, aki beleszeret saját rokonába. Szerelmük lehetetlensége miatt – amely vélhetően a rokoni szál és a férfi házassága okán áll fenn – a cselekmény egy pontján megpróbál öngyilkos lenni. A szeretett férfi végül megmenti. A filmből a háború során több tekercs is elveszett, így az ábrázolt férfi-nő kapcsolat csúcspontja nehezen értelmezhető.

#### 4.1.20. SZIÁMI MACSKA

Rendező: Kalmár László. Bemutató: 1943. október 15.

A történet egy divatbemutatóval indul, amelyen Csipke Laci (Bilicsi Tivadar) – a Pompadour Szalon tulajdonosa – mutatja be a legújabb modelleket. Jelen vannak Dr. Toronyi Pál (Hajmássy Miklós), az Autókereskedelmi és Szállítmányozási Kft. igazgatója és menyasszonya, Heves Hédi (Erdélyi Mici). A férfi és a nő összevesznek és Hédi visszaadja a gyűrűt Pálnak. Pál ezután barátjával, Lacival egy étteremben beszélget. Hédi a férfi hetedik menyasszonya, Laci figyelmezteti őt:

Ilyen nőkkel akarsz te családi tüzhelyet szítani? [...] Hát, ha majd egy tucatnál tartasz, akkor el fogod hinni nekem azt, amit évek óta szavalok neked: hogy minden nő számító és ravasz, mint a macska. Csak a pénzedet akarja és egy óvatlan pillanatban megkarmol!

Pál nem hisz Lacinak, ráadásul felhívja a barátja figyelmét arra, hogy eddig minden volt menyasszonyát meghódította. Ezalatt kilép a színpadra egy dizőz (Szeleczy Zita), és énekelni kezd:

„Ezüst színű felhő kelet felé száll, halkán sír a szellő, lágyan muzsikál. Fájó lelkem összetörte, mindig velünk jár. Nekem nincs már szívem, nem is volt talán, de mégis űz a vérem, holdfényes éjszakán. Nekem nincs már könnyem, mosolyom sincs tán, és meg is halnék könnyen, egy csendes éjszakán. Vár valaki egyszer mégis, vár valaki majd reám, még szeretek egyszer én is, a vágyak hajnalán. Nekem is lesz szívem, egyszer még talán, ha eljössz végre értem, holdfényes éjszakán.”

A férfiak megkérdezik a pincért a nő kilétéről, aki azt mondja nekik, hogy a varázslatos nő egy vietnámi<sup>73</sup> dizőz. Pálnak nagyon megtetszik a nő, és egy üzenetet küld neki, amelyben feleségül kéri. A nő valójában Takács Mancsi, aki Prof. Sármány Aurél ázsiakutató (Abonyi Géza) házában él édesapjával (Maklár Zoltán) és édesanyjával (Simon Marcsa). A professzor támogatta Mancsit abban, hogy megszerezhesse színiakadémiai oklevelét. A nő úgy véli, hogy a papírja mit sem ért volna, ha nem találja ki az étteremben eljátszandó vietnámi dizőz karakterét. Másnap Pál újra ugyanabba az étterembe megy, és Mancsi énekét hallgatja:

„Nekem is lesz szívem, egyszer még talán, ha eljössz végre értem, holdfényes éjszakán.”

Pál meglátogatja az öltözőben a nőt, és a jövőbeli férjeként mutatkozik be neki. Másnap telefonon találkozót egyeztetnek, Mancsi az ázsiakutató házában látja vendégül a férfit, ahol hatalmas távol-keleti tárgy- és ruhagyűjtemény található. A nő autentikus környezetet rendez be, és a kultúrának megfelelő viseletbe öltözik. Pál el van bűvölve, és úgy érzi, mintha egy varázsligetben járna. A tea után Mancsi énekel a férfinak:

Mancsi: „[Halandsza.] Ó, miju-májú-má, ó miju-májú, mijaú, mijaú, mijaú. Ott lenn a parton, tűzpiros alkony reszket a víz tükrén. Csendes a tenger, nincs sehol ember, itt vagyok árván én. Szeretlek régen már, a szívem téged vár, úgy vár, úgy vár... úgy vár!”

[Pál kedvet kap, és ő is beszáll a dalolásba.]

Pál: „Ó, miju-májú-má...”

Együtt: „...ó miju-májú, mijaú, mijaú, mijaú.”

Ezután a férfi közel hajol a nőhöz, de az megkarmolja. Mancsi azt hitte, hogy meg akarja harapni, de Pál csak megcsókolni akarta. Végül – a férfi csalódására – csók helyett az orrukat összeérintve búcsúznak egymástól. Másnap Pál elviszi a nőt barátja, Laci szalonjába. A szalontulajdonos a modelljeivel együtt dalra fakad. Egy másik férfi kíséretében megérkezik

---

<sup>73</sup> A filmben így hivatkoznak Szeleczy Zita szerepére, azonban a sziámi macska egy Távol-Keletről származó fajta, elnevezését Sziámról (ma Thaiföld) kapta.



Pál volt mennyasszonya, Hédi is. A nő ruhát akar vásárolni, de kiderül, hogy volt vőlegénye már az összes tervet lefoglalta Mancit részére. Összevesznek, és Hédiék távoznak. Este Pál és Laci a barátaikkal együtt közösen mulatnak és énekelnek:

„Ádám apánk is, ugye, megmondta már, szívünknek kell a szerelem. Százszor szebb a páros élet, mint a páratlan, árva szív a boldogságban mindig járatlan. Párod mellett szebb a nyár és kékebb tán az ég, két karjában boldogság van, s az egész világ tiéd. [...] Százszor szebb a páros élet, mindenki tudja még. Százszor szebb a páros élet, mint a páratlan, árva szív a boldogságban mindig járatlan.”

Másnap Laci elmegy megnézni Mancit, és nézi, ahogy a nő énekel:

„Nekem nincs már szívem, nem is volt talán, de mégis űz a vérem, holdfényes éjszakán. Nekem nincs már könnyem, mosolyom sincs tán, és meg is halnék könnyen, egy csendes éjszakán. Vár valaki egyszer mégis, vár valaki majd reám, még szeretek egyszer én is, a vágyak hajnalán. Nekem is lesz szívem, egyszer még talán, ha eljössz végre értem, holdfényes éjszakán.”

Eközben üzenetet küld a nőnek a színpadra, hogy beszélnie kell vele. Laci azt mondja Mancinak, hogy Pál megcsalja őt egy másik művésznővel. Azonban az egészet csak kitervelte, a Pompadour szalonban egyik modellje várja Mancit ellenőrző telefonját. Mancit felhívja a Lacitól kapott telefonszámot, de a megbízott nő elrontja a cselt, és „Pompadour szalon”-ként mutatkozik be. Majd a telefon újra csöng, és végül Heves Hédiként, Pál menyasszonyaként aposztrofálja magát. Mancit sírva fakad, és egyedül megy haza. A következő napokban a nő Pál egyetlen telefonjára sem válaszol, ezért a férfi és barátja újra elmennek az étterembe. Pál és Mancit összevesznek, és a nő számon kéri a férfit a viselkedését. Pál ezt követően ugyanezt teszi Hédivel, aki mindent tagad. Odaviszi a nőt az étterembe Mancithez, és be akarja bizonyítani az igazat. Hédi hazudik Mancinak, így Pálnak és Mancinak nem sikerül kibékülnie.

Mancit bosszút akar állni Pálon, ezért a férfi legjobb barátját, Lacit hívja meg magához. A férfi ugyanazt a „távol-keleti” és „varázslatos” fogadtatást kapja, amit Pál. Mancit elmond egy babonát Lacinak, amely szerint a megcsalt vagy elhagyott sziámi nőnek öngyilkosnak kell lennie. A férfi bevallja a nőnek, hogy a megcsalást csak kitervelte, de Mancit ellenkezik: elmondása szerint így is meg fog halni – még Laci és Pál is –, ha elégnak a műoltáron meggyújtott gyertyák. Csók helyett az orrukat összeérintve búcsúznak egymástól. Késő éjjel Laci belopózik az ázsia kutató professzor házába és új, sokkal nagyobb gyertyákat gyűjt. Pál másnap újra elmegy az étterembe, hogy láthassa és hallhassa Mancit énekét:

„Ott lenn a parton, tűzpiros alkony reszket a víz tükrén. Csendes a tenger, nincs sehol ember, itt vagyok árván én. Szeretlek régen már, a szívem téged vár, úgy vár, úgy vár... úgy vár!”

Később Mancit édesapja és édesanyja aggódnak lányukért. Egy újabb napon ezúttal Laci fürkészi az éneklő nőt az étteremben:

„Bánom is én, mit hoz majd a holnap nekem, ha nem szeretsz, bánom is én, mi lesz velem. Jó lett volna boldog lenni véled, de így az élet reménytelen. Ha az emlék éjszakába suhan velünk, minden csillag fényesebben ragyog nekünk. Könnyes lelkem odaadnám néked, szeretlek téged, szerelmesem. Vártam rád, egy hosszú életem át vártam rád. Vágytam rá, hogy egyszer szédült szívem rád talál, rád talál. Bánom is én, mit hoz majd a holnap nekem, ha nem szeretsz, bánom is én, mi lesz velem. Jó lett volna boldog lenni véled, de így az élet mit ér nekem?”

Manci elárulja Lacinak, hogy megleste, amikor kicserélte a gyertyákat. A nő rájön, hogy a férfi meg szeretne volna kérni a kezét. Manci ezután eredeti nevén bemutatkozik Lacinak, és megosztja vele a kettős identitáskonstrukcióját. A férfi ennek ellenére szerelmet vall, és megkéri a nő kezét. Pali megtudja Laci házassági tervét, összevesznek. Másnap hazaérkezik Aurél, és új híreket közöl Mancival: a nő valójában nem a Takács házaspár lánya, hanem egy fehér férfi és egy indokínai nő gyermeke. Aurél útjáról magával hozott egy fiatal selyemgyáros férfit (Hajmássy Lajos), aki érdeklődik Manci iránt. Eközben Laci és Pál megérkeznek a házhoz. A nő elmondja az igazat a férjjelölteknek, és egy hét gondolkodási időt kér. Kisvártatva a férfiak újra megjelennek az ázsiautató házában, és kiderül, hogy Manci elutazott, és hozzá fog menni a selyemgyároshoz; mindössze egyetlenegy ajándékot – egy sziámi macskát – hagyott hátra számukra. Laci és Pál ezután újra együtt mulatnak barátaikkal és közösen énekelnek:

„Ádám apánk is ugye, megmondta már, szívünknek kell a szerelem. Árván a szív oly üres és sivár és minden oly reménytelen. Százszor szebb a páros élet, mint a páratlan, árva szív a boldogságban mindig járatlan. Párod mellett szebb a nyár és kékebb tán az ég, két karjában boldogság van, s az egész világ tiéd.”

A *Sziámi macskában* Szeleczy a *Doppelgänger-effektus* segítségével két „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót alakít. Legvégül saját cselekedeteinek traumatizált áldozata lesz, főleg, amikor kiderül, hogy a kitalált távol-keleti, női identitáskonstrukciója majdnem megfelel a valóságnak. A filmet kilenc helyen dalbetétek kötik össze, több helyen is félbeszakítják a történetet, és nem segítik egyértelműen a cselekmény kibontakozását.

#### 4.1.21. ZENÉLŐ MALOM<sup>74</sup>

Rendező: ifj. Lázár István. Bemutató: 1943. november 11.

A történet szerint gróf Berzéky Miklós (Szilassy László) örököl egy lisztőrlő vízimalmot nagybátyjától. Elutazik a helyszínre, és kiderül, hogy a vízimalom valójában egy rom, amely valahol Zemplén vármegyében, a Hernád völgyében, egy fenyővel és tölgyvel fásított területen áll. Miklós találkozik az öreg molnárral, Torzsával (Maklár Zoltán), aki

---

<sup>74</sup> Huszka Jenő *Lili bárónő* című operettje alapján.

segít neki vizet meríteni a forrásból. Eközben Rétfalvy Márta (Szeleczy Zita) lovagol és énekel az erdőben:

„Szellő szárnyán szállj velem, repülj velem. Erdők mély vadonán kószáljunk szerelmesen. Dús fű selyme legyen nászágunk. És senki ne tudja, ne sejtse, hol járunk. Szellő szárnyán szállj velem, repülj velem. Erdők mély vadonán kószáljunk szerelmesen. Dús fű selyme legyen nászágunk. És senki ne tudja, ne sejtse, hol járunk.”

Miklós és Torzsa egy pillanatra meghallják az éneklést, de tovább folytatják a beszélgetést. A fiatal férfi megtudja az öreg molnártól, hogy a közeli kastélyban tud megszállni. A Rétfalvy családnak komornyikra van szüksége, a család tagjai: Rétfalvy Dénes, édesapa (Csontos Gyula), Jozefin néni, Márta nagynénje (Vaszary Piri) és Rétfalvy Márta. Miklós le szeretné mosni magáról az utazás porát, ezért fürdeni indul. Márta ezalatt leesik a lóról, és saras lesz, ő is tisztálkodni szeretne. Miklós már a vízben van, amikor Márta észreveszi a férfit. Arra utasítja Miklóst, hogy jöjjön ki a vízből, de megijed, hogy meglátja őt meztelenül. A férfi ki akar jönni a vízből, erre a megriadt Márta válaszul bedobja a vízbe a csizmáját. Végül Miklós kijön a vízből, és odaadja a nőnek az elhajított lábbelit. Márta koszosan és sarasan érkezik haza a kastélyba.

Felhívják Jozefin nénit, hogy az új komornyik, Köves Henrik (Latabár Kálmán) július elsejével munkába tud állni. Azért csak akkor, mert férfi két állás között szeret üdülni és pihenni egy kis időt. Torzsa elmeséli Miklósnak a vízimalom teljes történetét, a törött malomkerék már húsz éve nem működik. Másnap Miklós hozzákezd a felújításhoz, amelyben az öreg molnár is segítségére van. Henrik szabadsága alatt egy étteremben mulatja az időt, ahol Bogár Cica dizőz (Dajka Margit) énekel. Cica és Henrik bemutatkoznak egymásnak, és a nő azt hiszi az őt csodáló férfiről, hogy egy gróf. Henrik azt meséli, hogy összezördült az atyjával: egy indiai krokodilvadászaton vesztek össze, amelynek során legvégül a férfi lőtte le az állatot. Másnap Henrik megérkezik a vasútállomásra, de Rétfalvyéktól senki nem várja őt. Egy szekérre felkérve magát indul el a kastély felé. Miklós és Torzsa elindítják a próbaörlést. A forgó malomkerék egy zenegépet üzemeltet, amely kellemes, vidám muzsikával reprezentálja a szorgalmas működést. A falu népe eljön látogatóba, és örömmel nézik a működő vízimalmot. Kiderül, hogy Henrik egy másik faluba tartó járműre szállt fel, így egy teljesen ellenkező irányban lévő házba érkezik meg. A vízimalom dala olyan hangos, hogy elhallatszik a kastélyig. Márta nem tud tőle aludni, és dühös lesz. Elküldi a szobalányát (Bors Kató), hogy szóljon Miklóséknak, de a férfi közli a nővel, hogy a zene tulajdonképpen egy szerenád és minden este 11-kor bekapcsolják. Henrik végül Miklóshoz érkezik meg, és elmeséli, hogy ő az a komornyik, akire a Rétfalvy család

vár. A gróf meggyőzi a leendő komornyikot, hogy cseréljenek helyet. Másnap Miklós Henrik szerepében megérkezik Rétfalvyékhoz. Mártának ismerős a férfi – korábban már találkoztak az erdőben –, de Miklós letagadja magát. A kastélyban vacsorához készülődnek, Jozefin néni meghívta a grófot, Gárdayné Irma nénit (Zala Karola) és egy másik vendéget (Csanády Lenke). Ezt Miklós is meghallja, és megdöbben, hogy saját maga helyett Henriket várják magukhoz. Miklós elbűjtatja Henriket a szobájában, és azt mondja a családnak, hogy a gróf úr elutazott. Jozefin néni megkéri a komornyikot – aki valójában gróf Berzéky Miklós, amit a Rétfalvy család nem tud –, hogy játssza el Miklós szerepét. A férfinak jól megy a szerepátvétel, valójában önmagát kell megtestesítenie. Tetézve az eseményeket megérkezik a kastélyba Cica, aki Dénest, a házigazdát keresi. Leszidja a férfit a krokodilvadászat miatt, aki értetlenül áll a helyzet előtt, és semmit sem ért az egészből.

Márta leül a zongorához és elkezd játszani, de nagyon zavarban van. A játékot Miklós folytatja és énekel is:

Miklós: „Tündérmagány! légy a párom! Szállj le, szállj le pille szárnyon hajadból összeszőtt arany sugáron! Nézlek, csodállak áhítattal! Ó, ne hagyj el, vigy magaddal felhők fölé vagy föld alá, követlek én akárhová! Tündérmagány! légy a párom, szállj le, szállj le pille szárnyon! Ó, szállj le hát, fénylőn fehéren, szállj le a szívemre állmaim szerelme! Szállj, szállj, szállj! Tündérmagány...”

[Márta is beszáll.]

Márta: „...légy a párom! Szállj le, szállj le pille szárnyon hajadból összeszőtt arany sugáron! Nézlek, csodállak áhítattal! Ó, ne hagyj el, vigy magaddal felhők fölé vagy föld alá, követlek én akárhová! Tündérmagány...”

Együtt: „...légy a párom, szállj le, szállj le pille szárnyon! Ó, szállj le hát, fénylőn fehéren, szállj le a szívemre állmaim szerelme! Szállj, szállj, szállj!”

Az éneket a vízimalomban este 11-kor elindított dal követi, amelynek hallatán Miklós és Márta keringőzni kezdenek. Kitáncolnak az erkélyre, ahol a nő ellöki magától a férfit:

Márta: Maga tánc közben, bent szerelmet vallott nekem!

Miklós: Ez csak nem sértés?

Márta: De igen, sértés!

Miklós: Akkor bocsánatot kérek!

Márta: Már mondtam, hogy ne hajoljon olyan nagyot!

Miklós: Akkor egyenesen kérek bocsánatot! Kisasszony?

Márta: Mit akar?

Miklós: Miután az előbb együtt jöttünk ki, úgy illik, hogy karon fogva menjünk vissza.

Márta: Szemtelen!

Miklós: De kedves!

Miután túlvannak a szerelmes férfi és a meghódítani kívánt nő közötti szóbeli játszmán, együtt visszamennek a többiekhez. Ezalatt Cica megtalálja Miklós szobájában Henriket, és veszekedni kezdenek. Kiengesztelésül a férfi énekelni kezd a nőnek. Ezalatt a ház népe és a vendégek koccintani készülnek. Miklós és Márta végül nem érintik össze a poharaikat, és az álkomornyik férfi otthagyja a társaságot. Cica lejön Miklós szobájából, és újra beszélgetni kezd Dénessel és a vendégekkel. Még mindig senki sem tudja, hogy a zavarodott nő milyen alapon tesz szemrehányást az édesapának. Márta karon fogja Cicát és elvezeti. Felmennek Miklós szobájába, és ott találják Henriket. Jozefin néni megdicséri Miklóst a szerepjáték kifogástalan megvalósításáért. Kiderül, hogy Henrik nem gróf, és hogy Miklós fizetett neki több száz pengőt, hogy a helyébe léphessen. Márta eldönti, hogy megleckézteti a grófot. Lemegy az előszobában cigarettázó Miklóshoz, és eljátssza, hogy bódult állapotban van. Ráveszi a férfit, hogy szerelmet valljon neki:

Miklós: A komornyik nem ember, a komornyik nem lehet szerelmes?

Márta: Maga, maga azt akarja mondani, hogy szerelmes belém?

Miklós: Az első pillanatban, amikor megláttam!

Márta: Szerelmes lett belém?

Miklós Igen!

Márta: Mondja még egyszer!

Miklós: Halálosan szeretem!

Márta: És meg is merne csókolni?

Miklós: Meg!

Márta: Engem, az úrnőjét?

Miklós: Igen, az úrnőmet!

Márta: Hát akkor csókoljon meg!

Végül nem csókolja meg, a nő bódult állapotára hivatkozva. Márta tovább játszadozik Miklós érzelmeivel. A férfi szerint a szerelem olyan, mint a cigaretta, elég és füstté válik, majd énekelni kezdenek:

Miklós: „Egy kis cigaretta, valódi finom, oly illatos, enyhe, mint rózsaszirm. Szippantani jó, na de vége hamar, csacsi mind, aki többet akar.”

Márta: „Oly édes az élet, oly szép a világ, míg szállnak a légből a füstkarikák. Ha gyorsan is illan, szívedre ne vedd! Cigarette, csak cigarette.”

Együtt: „Egy kis cigaretta, valódi finom, oly illatos, enyhe, mint rózsaszírom. Szippantani jó, na de vége hamar, csacsi mind, aki többet akar. Oly édes az élet, oly szép a világ, míg szállnak a légben a füstkarikák. Ha gyorsan is illan, szívedre ne vedd! Cigaretta, csak cigaretta.”

Ezután Márta újra megkísérti a férfit a csók ügyében, aki eleget tesz a nő kérésének, majd mégis eltolja magától és leszidja őt. A nő elmondja Miklósnak, hogy tud a gróf úr szerepjátékáról is. Másnap Cica és Márta Pestre készülnek, ezt Henrik és Miklós megtudják, majd egymás terveiről értesülve mind a négyen úgy döntenek, hogy otthon maradnak. Miklós és Márta a Gárdayné Irmáéknál tartott esten újra találkoznak. A nő azt mondja a férfinak, hogy a játszma miatt nem tudja elhinni neki, hogy szereti. Miklós úgy dönt, hogy másnap elutazik, és elköszön Mártától. Jozefin néni meggyőzi az egyedül, otthon sírdogáló unokahúgát, hogy menjen el a vízimalomba Miklóshoz, és béküljön ki a férfival. Márta elmegy Cicaért és együtt kelnek útra. Cica egyedül lép be a vízimalomba és kibékülnek. Márta az erdőben vár Miklóstra és énekel:

Márta: „Egy férfi képe van a szívem közepébe, szívemnek éjében fénylő sugár. Övé a lelkem, érte lobog a szerelmem, árnyékként kísérem, amerre jár! Koldus-szegényen lenne bár a vőlegényem, útszéli kunyhóban ölelné bár! Egy férfi képe van a szíven közepébe, szívemnek éjében fénylő sugár. Koldus-szegényen lenne bár a vőlegényem, útszéli kunyhóban ölelné bár!”

[Miklós is beszáll.]

Együtt: „Egy férfi képe van a szíven közepébe, szívemnek éjében fénylő sugár.”

Kórus: „Koldus-szegényen lenne bár a vőlegényem, útszéli kunyhóban ölelné bár! Egy férfi képe van a szíven közepébe, szívemnek éjében fénylő sugár.”

Átkarolják egymást és csókolóznak.

A *Zenélő malomban* Szeleczy egy „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót alakít. Ez az identitáskonstrukció továbbra sem illik a színésznő karakteréhez, a konstrukció ebben az esetben is darabos, szertelen. Lázár István rendező ezúttal a férfi főszereplőt, Szilassy Lászlót „öltözteti fel” több férfi identitáskonstrukció ábrázolására, ezzel létrehozza *Doppelgänger-effektust*.

A *Szeleczy-filmek identitáskonstruáló elemei VI.* résztáblázatban összefoglalva tehát Szeleczy a *Tentazione/Kísértésben*, a *Zenélő malomban* egy, a *Sziámi macskában* a *Doppelgänger-effektus* segítségével kettő „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót alakít. Mindhárom esetben – mivel karakteréhez nem illik ennek a konstrukciónak a megformálása – a megvalósítás darabos, kiforratlan, szertelen. A *Gyávaságban* egy traumatizált nőiséget formál meg, amely álláspontom szerint az egyik leghitelesebb és legkiforrottabb alakításának tekinthető. A fiatal, naiv, első nagy szerelemtől

boldog, majd ugyanattól traumatizálódó nő alakját gazdag érzelmi eszközkészlettel és drámaisággal festi meg számunkra a filmvásznon.

	Gyártó	Rendező	Gyártás	Bemutató	Szerep	A szerep identitás- konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Tentazione/Kísértés</i>	Colosseum Film	Aldo Frosi, Hans Hinrich	1941	olasz: 1942.02.12. magyar: 1944.	Gisella Rey	a naiva, a vamp, a szerelmes nő	1	„végzet asszonya”, „nemzet kishuga”, nő nyomozó (voyeur) szerepben, női főszereplő Doppelgänger- effektus
<i>Gyávaság</i>	Mester Film Kft.	Nádasdy Kálmán	1942	1942.12.29.	Marika (a nagynéni lánya)	a szerelmes nő	1	traumatizált nőiség
<i>Sziámi macska</i>	Mester Film Kft.	Kalmár László	1943	1943.10.15.	Takács Manci/sziámi dízőz	a szerelmes nő, az énekesnő	8	„végzet asszonya”, női főszereplő Doppelgänger- effektus
<i>Zenélő malom</i>	Kolczonay Ervin	Lázár István	1943	1944.11.11.	Rákosfalvy Mária	a hajadon, a szerelmes nő	4	„végzet asszonya”, férfi főszereplő Doppelgänger- effektus

8. táblázat: A Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei VI.



#### 4.1.22. NÁSZINDULÓ

Rendező: Farkas Zoltán. Bemutató: 1944. december 10.

A történet szerint Horváth Miklós (Szilassy László) Újhelyre utazik. Dósa Éva késve érkezik az állomásra, de sikerül felugrania a vonatra. Megérkezik a kalauz és a jegyeket kéri. A nő alig találja meg a jegyet, keresés közben a táskája tartalmát is kiborítja. Végül előkerül a jegy, és ezután beszélgetésbe elegyednek:

Miklós: Horváth Miklós vagyok.

Éva: Örvendek.

Miklós: És a maga neve?

Éva: Éva.

Miklós: Éva. Szépen lehet mondani: Évike.

Éva: Nem engedem, hogy becézzenek: Évának hívnak. Én nagyon komoly vagyok!

Miklós: Tiszteletreméltó dolog a komolyság. És a szivart milyen szándékkal hozta magával?

Éva: El akartam szívni! Mit csodálkozik? Mindent csak maguknak szabad, férfiaknak? Olvastam, hogy Angliában éppúgy dohányoznak a nők, mint a férfiak! Csak Magyarországon vannak elnyomva a nők!

[Kicsivel később.]

Éva: Itt állunk a 20. század közepén, és nálunk semmi sem történik a nők érdekében. Ezen a téren egy évszázaddal el vagyunk maradva a nyugattól.

Útjuk alatt tehát a 20. századi férfi- és nőszerepekről folytatnak filozofikus eszmecserét. Leszálláskor kiderül, hogy mindkettőjük úticélja ugyanaz a nagyváros. Leszállnak, és Éva arra kéri a férfit, hogy később keresse meg. Ezután megtudjuk, hogy Miklós azért érkezett a helyszínre, mert „nevelőapját”, Bálint Péter tanár urat (Maklár Zoltán) áthelyezték Újhelyre. Éva ebéd után a torta hiányát kifogásolja. Leül a zongorához, és Chopin *Forradalmi etűd* című darabját kezdi el játszani. Édesapja belép a szobába, és megkérdezi, hogy dacoskodik-e? Ekkor a férfi letesz a zongora tetejére egy becsomagolt tortaszeletet. Éva megenyhülve beleharap és tovább zongorázik. Miklós egyik barátjánál, Dósa Álmosnál (Puskás Tibor) – a fiatal férfiak éppen érettségire készülnek – találkozik Évával: kiderül, hogy a nő a közeli barát húga. Éva beviszi Miklós tányérját a család asztalára, hogy mindenki együtt étkezhessen. A szegény származású férfi naponta más családnál kap meleg ételt, ezúttal a Dósa család biztosítja számára a betevő falatot. Éva édesapja Dósa Sándor polgármester (Kürthy György), édesanyja Dósa Sándorné polgármesterné (Lánczy Margit). Miklóst felfogadják Álmos instruktorának, amiért 10 forint fizetést kap. Álmos nem akar

tanulni, fizet húgának, Évának, hogy Miklós neki diktáljon szöveget. Miklós és Éva beszélgetésbe elegyednek:

Miklós: A lovag bevonult, mint ingyen kosztos.

Éva: Szegény lovagok is voltak, rozsdás karddal, kopott páncéllal.

Miklós: Csakhogy azokról rendszerint kiderül, hogy elátkozott királyfik, és a mese végén ott állanak arany páncélban, gyémántos karddal.

Éva. Fáj magának a sorsa?

Miklós: Hát, ha a királykisasszony szegény lovagra is rámosolyog, akkor nem. Tud-e olyat tenni?

Éva: Tudok!

A 20. századi férfi- és nőszerepek mellett másik fontos témájukká a sors, a sorsszerűség és a szerelem válik. Másnap újra együtt vacsoráznak, és kiderül, hogy Sándornak eltűnt 10 forintja. Miklós arra gondol, hogy biztosan őt fogják meggyanúsítani: a család ennek ellenére biztosítja róla, hogy továbbra is jöhet tanítani. Később Éva a sötétben a fiatal férfi után szalad, és elmondja neki, hogy biztosan tudja, hogy nem ő volt. Ezután hazamegy, és Álmoson kéri számon az eltűnt összeget. A bátyja meggyőzi a fiatal nőt az ártatlanságáról, így mindketten megnyugszanak. Hazaérkezvén Miklós megtudja, hogy Éva el van jegyezve: az alispán fia fogja elvenni. Nagyon elszomorodik, Bálint tanár úr próbálja megvigasztalni a sírdogáló férfit (nemsokára megérkezik az eső is):

Bálint tanár úr: Nem szabad olyan érzékenynek lenni, polgártárs. A férfinak a vér a könnye, és csak a hazáért hullajtja. Ez a mondás benne van a művemben: *A francia forradalom egyetemes hatása*, 175. fejezet. Lesz még vagy 500 fejezet, s közben elmúlik az élet.

Miklós: Esik.

Bálint tanár úr: Szerettem valakit. Ő fordította az életemet arra az útra, amelyen most járok. Tudom, sokan bolondnak tartanak. De nem vagyok bolond, polgártárs. Csak nem érdekel az élet. Nála nélkül nem ér egy lyukas hatost, másnak lett a felesége. De a mai napig nem adtam föl a reményt, hogy elérem. Rájön, hogy engem szeret, otthagyja az urát, és eljön. Nem gondolkoztam rajta, csak hittem. Ma aztán kaptam egy levelet egy barátomtól: abban a városban lakik, ahol ő. Azt írja, megszökött az urától... egy színésszel. Ez az én történetem, polgártárs, okulj belőle!

Miklós leül, és szomorúan elgondolkozik az életében mérvadó apafigura tanulságos történetén. Másnap Miklós az alispán fiáról kérdezetni Álmost, megtudja, hogy Éva férjjelöltje családjának 600 holdas birtoka van. Miklóst ezután Csokonaiból feleltetik, és bevallja, hogy nem készült. Megérkezvén a Dósa családhoz Miklós megtudja, hogy a 10 forint megkerült: de két helyen is. Éva – a szeretett férfit kimentve – beváltotta a hatosait, és becsempészte édesapja zsebébe a pénzt.

Miklós és Álmos tanulni kezdenek. Éva megzavarja őket, és abbahagyják. A fiatal szerelmesek újra kettesben beszélgetnek:

Miklós: Mivel érdemelt meg, amit értem tett?

Éva: Azzal, hogy komolyan vett. Nem nevette ki az eszméimet. Nagyon jólesett. Sajnos, aki korát megelőzi, annak csak gúnyban és gáncsban van része. Én pedig megelőztem koromat. Meg aztán barátok is vagyunk, és jó barátok nem hagyják el egymást soha.

Éva megtudja, hogy Miklós csak az érettségiig marad Újhelyen. Budapestre szeretne menni, orvosnak tanulni. A nő biztosítja a férfit arról, hogy nem fog hozzámenni az alispán fiához. Ezután Éva meglát egy szép almát és le akarja szakítani. Nem éri fel, így ráveszi a férfit, hogy karolja át és emelje fel. Leszakítja az almát és beleharap, ezután odanyújtja Miklósnak, hogy ő is egyen belőle. Másnap Álmost feleltetik, de megmenekül. Óra után átadja Éva üzenetét Miklósnak, aki délután Jánkán találkozik a fiatal nővel. A férfi magával viszi Bogár kutyát, és visz egy virágcsokrot is Évának. Szerelmük zálogaként bevésik egy padba a nevüket és a találkozásuk évszámát (1897).

Másnap Éva ellátogat Miklósékhöz, és be akar mászni az ablakon. A férfi nem engedi, de Palkovics házi néni (Simon Marcsa) végül behívja a lányt a házba. Éva azonnal elkezd tüsténkedni a szobában: elrendezgeti Miklós asztalát, és felhívja rá a férfi figyelmét, hogy akadna neki háziasszonyi teendő a portán. Később Éva elmegy, kifelé menet összetalálkozik Bálint tanár úrral. Miklós apja sápadtan kérdezi a fiát, hogy ki volt ez a fiatal nő, Éva ugyanis nagyon hasonlít a tanár úr fiatalkori szerelmére. A polgármesterné értesül a fiatalok találkozásáról, ezért eltiltja a háztól Miklóst, Évát pedig egy évre a nénikéjéhez küldi. Letelik Miklós újhelyi tartózkodásának ideje, így Budapestre indul. Útközben néhány percre leszáll az egyik állomáson, és találkozik Évával. A fővárosban Miklós továbbra is nagyon szegény, nehezen tudja fizetni a bérelt szobát, a téli hidegben tüzelő nélkül fagyoskodik. Késő este kopogtatnak az ajtaján, látogatója érkezik: Álmos az, aki Budapesten jogot tanul, önálló lakása van. Miklós megtudja, hogy a polgármesterné rá akarja venni Évát, hogy menjen hozzá az alispán fiához. A fiatal férfi bánatában, önfeláldozóan megírja szerelmének, hogy nyugodtan menjen férjhez, mert jelenlegi anyagi helyzete miatt csak évek múltán tudná feleségül venni. Miklóst felküldi a házmester a főbérletűkhöz, hogy kérjen nála haladékot a szobabér fizetését illetően. A fiatal férfi megismerkedik a főbérletű lányával, Helénnel (Déry Sári), aki haladékot kér neki. A nő elhívja magához Miklóst és el akarja csábítani, ami is sikerül neki. Másnap arra kéri, hogy este menjen vissza hozzá. Hazaérkezvén a férfi látja, hogy levele jött Évától, amelyben a lány megígéri, hogy addig vár rá, amíg csak kell. Válaszul Miklós megírja, hogy ne várjon rá. Ezután átmegy Helénhez, de nem találja otthon

a lányt. Egyedül fagyoskodik a szobájában, amikor Helén édesapja meglátogatja, és átnyújt neki 5000 forintot, amelyet a lánya küldött, hogy Miklós ne fázzon. A következő napon Álmos újra látogatóba érkezik Miklóshoz, és számon kéri rajta az Évának írt levelet. Miklós azzal zavarja el Álmost, hogy ő már gazdag, mert egy szeretett nőtől sok pénzt kapott. Ezután Éva bátyja elrohan, Miklós pedig visszaadja a főbérlőnek az 5000 forintot.

Néhány évvel később Miklós már gyakorlott orvos. A *Déli Hírlap*ból megtudja, hogy az újhelyi városi tanács pályázatot hirdet igazgatói állásra. A helyszínre érkezve Miklós értesül róla, hogy az alispán fia és Éva összeházasodtak. Látogatóba megy Évához, és meglátja, hogy az asszonynak három gyermeke van. Az egyik fiát Miklósnak hívják. A középkorú férfi és nő újra szerelmet vallanak egymásnak. Éva meghívja a férfit ebédre, de Miklós – látva a nő családi helyzetét – visszautazik a fővárosba. Eltelik 30 év. Éva férje meghal, az asszonynak pedig már hat unokája van. Miklós visszatér Évához, és megígéri, hogy vele marad. Ugyanannál az almafánál sétálnak, ahol évtizedekkel azelőtt a férfi felemelte a nőt. Elmennek ahhoz a padhoz is, amelybe a nevüket bevésték.

Karácsony van. Éva egész családja eljön látogatóba. Miklós – látva a család örömét – nem érzi magát családtagnak, és a lakására megy. Éva utánamegy és visszahívja. Később – már együtt – a tavaszt várják, és úgy döntenek, hogy elutaznak a tengerhez. Legvégül a hajón ülnek és boldogan búznak egymáshoz.

A *Nászindulóban* Szeleczy egy, a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó identitáskonstrukciót formál meg. Szerepe azonban árnyaltabb egy csábítónál: ugyanannak a konstrukciónak három életszakaszát kell megjelenítenie. Mindhármát mély átéléssel és drámaisággal teszi, úgy vélem, hogy a *Gyávaság* után ez a második legkiforrottabb alakítása.

#### 4.1.23. AZ ELSŐ<sup>75</sup>

Rendező: Cserépy László. Bemutató: 1944. október 1.

A történet szerint Szabó Imre asztalosmester (Rajczy Lajos) együtt él feleségével, Lidivel (Szeleczy Zita). Imre segédje Vajek úr (Maklár Zoltán). Balog István halászmester (Páger Antal) megment egy meglőtt gólyát és hazaviszi a gyermekeinek. Játékosan elnevezik Békásnak. Lidi megtudja az orvostól, hogy meddő. Este elmeséli Imrének, veszekedni kezdenek. A nő ezután hazamegy az édesanyjához (Vaszary Piri). István a gyermekeit fürdeti, amikor Imre meglátogatja. Elmeséli, hogy az előző éjszaka elhagyta a felesége.

---

<sup>75</sup> Kerecsendi Kiss Márton: *Az első* című műve alapján.

Piroskát (Kiss Ilona), a leányanyát sehol sem alkalmazzák és mindenhol elzavarják. Lidi végül visszamegy a férjéhez, bedagasztja a kenyeret, és munka közben énekelni kezd:

„Megérett már a búzakalász, hej, de le is lehet vágni. Nem illik a szőke leánynak a legény után járni. Nem jártam én életembe, de ezután se járok. Van énnékem egy szép szeretőm, hej, de vele vagyok páros. Nem jártam én életembe, de ezután se járok. Van énnékem egy szép szeretőm, hej, de vele vagyok páros.”

Piroska egyéves gyermekével felkeresi Imrét, és találkozik az udvaron Lidivel. A férfi dühös lesz, mert korábban kapcsolatban állt a nővel. Lidi ráveszi Imrét, hogy Piroska és a gyermeke velük maradjon. Imre segít megjavítani Piroska cipőjét, a feltört lábú nő megbotlik és átkarolják egymást. Lidi ekkor lép be a házba, és szomorúan nézi a nővel ölelkező férjét. Másnap Piroska megismerkedik annak a földnek a fiatal birtokosával (Halász Géza), amelyen dolgozik. Nagyon megtetszik a férfinak, és az ő közbenjárására másik munkát kap. A nő ezután hazafelé tart, és elviteti magát csónakon Istvánnal. Istvánnak is imponál a nő, arra célozgat neki, hogy szívesen megállapodna vele. Lidi új kendőt vesz – majdnem ugyanolyan, amilyen Piroskának van –, de férje mégsem tekinti őt vonzóbbnak. Később Imre szerelmet vall Piroskának, és el akarja őt csábítani. Ekkor Piroskát a kastélyba hívják dolgozni. István elmondja Imrének, hogy feleségül szeretné venni Piroskát, a férfi dühös lesz. Piroskát az ifjú földbirtokos megpróbálja meghódítani. A nő hazamegy a holmijáért, mert a kastélyba kell költöznie. Imre féltékeny lesz, nem szeretné elengedni. Számon kéri a nőt, hogy mindenkit megbolondít. István közben ajándékot vesz Piroskának, de megérkezve a házhoz csókolózáson kapja őt Imrével. A két férfi összeverekedik, Lidi értetlenül áll a helyzet előtt. Azt hazudják neki, hogy egy kétajtós szekrény miatt vesztekszen össze. A feleség a klinikán jár, és hoz onnan egy leletet, amelyet átad a férjének. Imre bemegy az orvoshoz, és megtudja, hogy Lidit nem lehet megműteni, ha megtennék, 95% esély van arra, hogy belehal az operációba. A férfi elmegy Piroskáért, és magával akarja vinni, hogy újrakezdjék az életüket. Terve nem jár sikerrel, szomorúan tér haza feleségéhez. Azt hazudja a nőnek, hogy a műtét csak 5%-ban veszélyes. Piroska közben viszonyba bonyolódik a fiatal földbirtokossal. Másnap Lidi találkozik az orvossal, és rájön, hogy a férje hazudott neki az operáció veszélyességével kapcsolatban. Imre elviszi a kastélyba a szekrényt, amelyet rendelték tőle. Lidi hazaérve megtalálja férje noteszét, amelybe többször is be van írva Piroska neve. Belép a házba Piroska, és Lidi dühében elzavarja őt a gyermekével együtt. Távozás előtt a nő bevallja, hogy a kisfiának Imre az édesapja. Lidi összeesik.

A földbirtokos vadászni indul, és megkéri Istvánt, hogy vigye át a folyón a csónakjával. István arra kéri a fiatal urat, hogy ne játszadozzon Piroskával. Imre újra elmegy Piroskáért és a fiáért, hogy közösen hagyják el a falut. A nő ismét elutasítja. Lidi elkeseredésében rászánja magát az életét is veszélyeztető műtetre. A fiatal földbirtokos visszaküldi Piroskát a földre dolgozni. Imre megtudja, hogy a felesége a kórházban van, és siet hozzá. Piroska a kisfiukkal Imréékhez érkezik, de a férfi ellöki magától. A nő leteszi a gyermeket, és a folyóhoz indul. Öngyilkos akar lenni, de István kiemeli a vízből. Ezzel párhuzamosan Imre odaér a kórházba, és megakadályozza felesége operációját. István ráveszi Piroskát, hogy ne kérje vissza a gyermekét. Imre és Lidi hazaérve megtalálják a kisfiút, és nagyon megörülnek neki. István és Piroska a városba költöznek. A történet elején megsérült golya felgyógyult és tovaszáll.

*Az elsőben* Szeleczy egy traumatizált nőiséget formál meg, akinek a történet szerint nem lehet gyermeke. Hitelesen ábrázolja az anyaság után vágyódó nőt, aki mind a megcsalás, mind az igazságtalanságok ellenére mindvégig hű marad férjéhez. A *Gyávaságban* és a *Nászindulóban* ábrázolt női identitáskonstrukciók mellett véleményem szerint ez Szeleczy egyik legkiforrottabb alakítása.

*A Szeleczy-filmek identitáskonstruáló elemei VII.* résztáblázatban összefoglalva tehát Szeleczy a *Nászindulóban* egy összetett, a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót, *Az elsőben* pedig egy traumatizált nőiséget formál meg. Utóbbi két filmben, valamint a *Gyávaságban* nyújtott alakítása – álláspontom szerint – Szeleczy három legkiforrottabb női identitáskonstrukció-ábrázolásának tekinthető. *A Hol volt, hol nem volt* – *A Szent Anna-tó legendája* és a *Csíki Borka tánca* című alkotásokat nem fejezték be, a *Vivir un instante* című, argentin film pedig nem tartozik az 1930-as, 1940-es évek középkelet-európai, magyar produktumai közé.

	Gyártó	Rendező	Gyártás	Bemutató	Szerep	A szerep identitás- konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Nászinduló</i>	Hunnia Filmgyár	Farkas Zoltán	1943	1944.12.10.	Kürthy Éva	a csábító hajadon, a polgármester lánya, a feleség	0	„végzet asszonya”
<i>Az első</i>	Íris és Magyar Film Iroda Rt.	Cserépy László	1944	1944.10.01.	Lidi	a hajadon, a szereelmes nő, a meddő nő	1	traumatizált nőiség
<i>Hol volt, hol nem volt – A Szent Anna-tó legendája</i>			1944		A filmet nem fejezték be.			
<i>Csiki Borka tánca</i>			1944		A filmet nem fejezték be.			
<i>Vivir un instante/Egy pillanatig élni</i>	AAA	Tulio Demicheli	1950	1951.05.03.	A film nem Magyarországon – tehát nem közép-kelet-európai, magyar alkotás – és nem az 1936-1948 közötti időszakban készült. Ezért nem került az elemzési mintába.			

9. táblázat: A Szelezky-filmek identitáskonstruáló elemei VII.

#### 4.2. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK MEGJELENÉSE A SZELECZKY-FILMEKBEN

Kvalitatív kutatásomban arra voltam kíváncsi, hogy milyen diskurzusok és női identitáskonstrukciós elemek jelennek meg Szeleczy Zita filmjeiben. Az általam nevesített női identitáskonstrukciós elemek diskurzusokba sorolhatók a 3.1.2. *A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzus* című fejezetben és a részletes filmelemzésben foglaltak alapján. A mintavétel elemszáma: 23. A *Pusztai szél* (1937)<sup>76</sup>, a *Nehéz apának lenni* (1938) és a *Beszállásolás* (1938) című filmek a háború során elvesztek, így nem nyílt lehetőség az elemzésükre. Ugyancsak nem került a mintába két befejezetlen film: a *Hol volt, hol nem volt – A Szent Anna-tó legendája* (1944) és a *Csíki Borka tánca* (1944); előadásfelvétel révén két kívánsághangverseny, a *Magyar kívánsághangverseny 1.* (1943) és a *Magyar kívánsághangverseny 2.* (1944), valamint és a *Vivir un instante/Egy pillanatig élni* (1950) című alkotások. Utóbbi – argentin produkció révén – nem tartozik a közép-kelet-európai, magyar mintába.

A 23 filmből:

- 4-et „korai végzet asszonya”;
- 6-ot „végzet asszonya”;
- 4-et „nemzet kishúga”;
- 2-öt pedig „végzet asszonya” és „nemzet kishúga”

diskurzus-besorolással láttam el. „Korai végzet asszonya” diskurzusba tartozónak tekintettem azokat a filmeket, amelyekben a rendezői szándék, illetve a színészi játék segítségével sem sikerült hiteles, összetett – a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó – női identitáskonstrukciót ábrázolni (*Méltóságos kisasszony*, *Pillanatnyi pénzzavar*, *Azurexpress*, *A varieté csillagai*). Álláspontom szerint a kiforrott „végzet asszonya” diskurzus megjelenése 1939-től – Karády Katalin megjelenésétől – kezdve számítható. 1936-tól 1939-ig már több törekvés is volt egy csábító, a szexualitásával ható női identitáskonstrukció megjelenítésére. Ezt Szeleczy esetében mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a *Méltóságos kisasszony* című film tervezett címeiként a *Színházi élet* 1936/24., 1936/25., 1936/27., 1936/38., 1936/39. számaiban a „*Tanulj meg szeretni*” és a „*Jéghercegnő*” lehetőségek is felmerültek. Árnyalva utóbbi kijelentésemet, ez azt is jelenthette, hogy a női identitáskonstrukciókat megalkotók – létrehozói szándék alapján – tudatosan átgondolták Szeleczy indulását, és ebben közrejátszhatott az is, hogy a *Méltóságos kisasszony* volt az

---

<sup>76</sup> Az évszámok a gyártási évek szerint kerültek megjelölésre.



50. magyar hangosfilm (erre az eseményre szerettek volna valamilyen újdonságot bevezetni, de lehet, hogy mégsem merték azt az eredeti tervek szerint megvalósítani).

A „végzet asszonya” diskurzusba soroltam az 1939-től elkészült nagyjátékfilmek közül azokat, amelyekben egyértelműen tetten érhetők az abba tartozó női identitáskonstrukciós elemek (*Az utolsó Werczkey, Sok hűhó Emmiért, Édes ellenfél, Sziámi macska, Zenélő malom, Nászinduló*). *Az utolsó Werczkey*ben Szelezky egy vezető pozícióban lévő nőt alakít, aki a történet során nyomozó (voyeur) pozícióba kerül. Érdeemes kiemelni, hogy ez a pozíció az 1930-as, 1940-es években férfiak által megformált identitáskonstrukciónak tekinthető, ebben a produkcióban – 1936-ban – mégis felmerült a konstrukció nők általi ábrázolásának igénye (ehhez képest Greta Garbo *Mata Hari* című filmje 1931-ben készült).

A „nemzet kishúga” diskurzusba soroltam azokat a filmeket, amelyekben minden kétséget kizáróan magyar nemzeti női identitáskonstrukciók kerültek megformálásra (*Áll a bál, Bercsényi huszárok, Rózsafabot, Egy éjszaka Erdélyben*). A *Rózsafabot*ban a színésznő újra nyomozó (voyeur) szerepkörben tevékenykedett, a *Bercsényi huszárok*ban pedig felidézésre került a trianoni trauma emlékezete. Utóbbi esetében Szelezky egy fiatal bécsi nőt alakított, aki családi gyökereit megismerve ráeszmél magyar nemzeti identitására, illetve származására. Álláspontom szerint ez az első olyan filmalkotás, amelyben Szelezkyt a „nemzet kishúgaként” reprezentálták. A kiforrott „nemzet kishúga” diskurzus éppen abban az évben – 1939-ben – került létrehozásra, amikor Karády eljátszotta első, „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukcióját a *Halálos tavaszban*.

„Végzet asszonya” és „nemzet kishúga” besorolást is kapott az első közép-kelet-európai, magyar-olasz produkcióban, a *Tentazione/Kísértés* című filmben nyújtott alakítása. A történet során naiva és csábító női identitáskonstrukciót is meg kellett formálnia, amellyel saját bevallása szerint is nehézségei támadtak. A *Film Színház Irodalom* 1943/6. számában így nyilatkozott:

„Valamikor démon akartam lenni. Ez a fénykép abból az időből származik, amikor olyan határozottan éreztem, hogy démon vagyok. A démonság azonban nem sikerült, és naiva lettem. [...] Amikor már azt hittem, hogy naiva maradok, a Római Filmgyárban újra demont csináltak belőlem.”

Ez kis mértékben árnyalja a létrehozói szándék – a felfedezők, a rendezők, a forgatókönyvírók szándéka – és a megformálói, megtestesítői szándékoltság közötti lehetséges egyezéseket és ellentéteket is. Emellett szintén „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” besorolást kapott a *Leányvásár*, amelyben a történet során a férfi és a nő közötti emberi játszmák kerülnek ábrázolásra, másrésről emellett a háttérben fel-felvillan az erdélyi

magyarság népszokása: a leányvásár. A Kanadából hazatért Szeleczy és édesapja nem ápolják a hagyományokat, egy, a férfi főszereplő barátja által kidolgozott csellel mégis házasságot köt. Az édesapa megpróbálja megvédeni a lányát; Szeleczy nem engedelmeskedik neki, de kisegíti szeretett apját az adósságából. A történet legvégén – hűen az erdélyi magyarság népszokásához – együtt, közösen megélik a leányvásár hagyományát.

Az esetek többségében – a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok mellett vagy azoktól teljesen elkülönülően – traumatizált nőiségek is ábrázolása kerültek, amelyek reprezentálhatták a kijelölt és megformált szerepek rendezők általi vizsgálatát, illetve a színésznő részéről meg nem valósult ábrázolási módokat is. A Szeleczy által legkiforrottabb, legdrámaibb módon megtestesített traumatizált nőiségek a *Rózsafabotban*, a *Gyávaságban* és *Az elsőben* nyújtott alakítások. A nemi szerepek kiegyenlítésére törekedve a *Rózsafabot* női identitáskonstrukciója véleményem szerint egyedülállónak tekinthető: a történet során egy traumatizált női identitáskonstrukció és egy traumatizált férfi identitáskonstrukció találkozott egymással. Boldogságukat nem játszmákkal teli versengésben, hanem egymás meggyógyításában lelték meg. Ugyancsak a *Rózsafabotban* került ábrázolásra a transzcendens megmutatkozásának kérdésköre. A történet szerint a vak nőt egy „láthatatlan valaki” vezette rózsafabotja segítségével, ezért a biztonságot adó támogatás révén sohasem tévedt el az életében. Amikor visszanyerte szeme világát, kiderült, hogy Jézus volt az, aki megmutatta számára a helyes utat. Álláspontom szerint Szeleczy számára a traumatizált nőiség ábrázolása volt az az arany középut, amelynek segítségével meg tudta mutatni igazi színészi kvalitásait.

A Szeleczy főszereplésével elkészült filmalkotások egy bizonyos értelemben megelőzték saját korukat: a rendezők több alkalommal is több szerepre – több női identitáskonstrukcióra – is „felöltöztették” a művésznőt. Ezt *Doppelgänger-effektusnak* hívom (*Fekete gyémántok*, *Tentazione/Kisértés*, *Sziámi macska*). Külön érdekesség, hogy a *Szegény gazdagokban*, az *Egy éjszaka Erdélyben* című filmben és a *Zenélő malomban* a férfi főszereplőt „öltöztették fel” két férfi identitáskonstrukció ábrázolása érdekében.

Pszichológiai szempontból összesen 8 filmben (*Áll a bál*, *Karosszék*, *Bercsényi huszárok*, *Az utolsó Werczkey*, *Gül Baba*, *Eladó birtok*, *Édes ellenfél*, *Leányvásár*) váltak fontossá az ábrázolt női identitáskonstrukció számára az apaképek. Az apaképek minden esetben valamilyen kapcsolatot jelentettek a családi gyökerekkel, illetve segítettek a megtestesített konstrukciók fejlődésében is, akár az édesapa által kínált lehetőség mellett, akár annak ellenében kellett a történet szerinti szituációt megoldani. Az előbbieken

ismertetett eredményeket a következő – *Diskurzusok megjelenése a Szeleczy-filmekben*  
című – összesítő táblázat foglalja össze:

	Film	Gyártás éve	Diskurzus	Egyéb
1.	<i>Méltóságos kisasszony</i>	1936	korai „végzet asszonya”	-
2.	<i>Pillanatnyi pénzzavar</i>	1938	korai „végzet asszonya”	-
3.	<i>Fekete gyémántok</i>	1938	-	traumatizált nőiség, női főszereplő részleges Doppelgänger-effektus
4.	<i>Azurexpress</i>	1938	korai „végzet asszonya”	-
5.	<i>Szegény gazdagok</i>	1938	-	traumatizált nőiség, férfi főszereplő Doppelgänger-effektus
6.	<i>A varieté csillagai</i>	1938	korai „végzet asszonya”	-
7.	<i>Áll a bál</i>	1939	„nemzet kishúga”	apaképek (nagyapapa)
8.	<i>Karosszék</i>	1939	-	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
9.	<i>Bercsényi huszárok</i>	1939	„nemzet kishúga”	apaképek (édesapa), a trianoni trauma megidézése
10.	<i>Az utolsó Werczkey</i>	1939	„végzet asszonya”	nő vezető pozícióban, nő nyomozó (voyeur) pozícióban, apaképek (édesapa)
11.	<i>Gül Baba</i>	1940	-	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
12.	<i>Sok hűhó Emmiért</i>	1940	„végzet asszonya”	-
13.	<i>Rózsafabot</i>	1940	„nemzet kishúga”	traumatizált nőiség, nő nyomozó (voyeur) pozícióban
14.	<i>Eladó birtok</i>	1940	-	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
15.	<i>Édes ellenfél</i>	1941	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa), „drab”-jelenség
16.	<i>Leányvásár</i>	1941	„végzet asszonya” és „nemzet kishúga”	apaképek (édesapa)
17.	<i>Egy éjszaka Erdélyben</i>	1941	„nemzet kishúga”	traumatizált nőiség, férfi főszereplő Doppelgänger-effektus
18.	<i>Tentazione/Kísértés</i>	1941	„végzet asszonya” és „nemzet kishúga”	nő nyomozó (voyeur) pozícióban, női főszereplő Doppelgänger-effektus
19.	<i>Gyávaság</i>	1942	-	traumatizált nőiség
20.	<i>Sziámi macska</i>	1943	„végzet asszonya”	női főszereplő Doppelgänger-effektus
21.	<i>Zenélő malom</i>	1943	„végzet asszonya”	férfi főszereplő Doppelgänger-effektus
22.	<i>Nászinduló</i>	1943	„végzet asszonya”	-
23.	<i>Az első</i>	1944	-	traumatizált nőiség

10. táblázat: Diskurzusok megjelenése a Szelezky-filmekben

#### 4.3. A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI ÉS KRITIKÁJUK

##### 4.3.1. HALÁLOS TAVASZ<sup>778</sup>

Rendező: Kalmár László. Bemutató: 1939. december 21.

Már a cím is ellentmondást, kettősséget hordoz magában – és erre Fegyverneki Gergő is felhívja a figyelmet (Fegyverneki, 2012) –, hiszen a tavasz a természet, a fiatalság, a szerelem ébredése, a halál pedig a tragikum, a vég jelentéseit hordozza magában. A történet maga egy visszatekintés, azaz mai szóval flashback: a főszereplő férfi, Dr. Egry Iván (Jávor Pál) öngyilkosságával kezdődnek a képsorok, miközben megszólal egy bakelit lemez, amelyen a Ralben Edit (Karády Katalin) szerelmi vallomását halljuk:

„Már ismerem a legszebb szót, de csak így, csendesen merem kimondani önmagamnak: szeretlek. Elmondom százszor is egymás után, és mindig új hangja van a szónak. És mindig hallom, akkor is, ha színházban vagy emberek közt vagyok. [...] Mintha a Jóisten a szívemre tette volna ezt a csöndes kis szót. Mint valami tárgyat, mint egy darab parazsat, mint valami furcsa kis ékszert. Csak az enyém, senki másé: az enyém ez a szó! Csak nekem, csak nekem hordták össze a hangok és betűk. Ezt senki más meg nem...”

A megérkező rendőrök leállítják a lemezjátszót. A továbbiakban a végzetes cselekedet indítékaira derül fény. Iván és Edit egy esten találkoznak, még aznap megtörtént köztük az első csók: finom svenk mozgással, az árnyuk felől egy pár másodperces közeli képet láthatunk az eseményről. A kép érzékletesen elsötétül, majd kis ugrás, és látható és hallható a film első dalbetétje. Karády énekhangja először csendül fel magyar filmen, valós időben 1939-et írunk. Egry a zongora mellől szemléli az éneklő és zongorázó Editet. Ebben a jelenetben Egry, a nyomozó férfi, a voyeur és egyben a néző is az ő szerepébe helyezi magát az Editről látható közeli segítségével:

„Váratlanul rohant reánk vágyunk, ez a furcsa láng. Oltsd el hamar, oltsd el hamar, mert már a húsomba mar. Ez volt a veszted, mind a kettőnk veszte, e csillagos mély, forró május este. Mert ahogy ott csendben álltunk, lassan összeért a vállunk. Ez lett a veszted, mind a kettőnk veszte, a lelkünk egybe forrott akkor este. Vadul, némán fogtuk egymás kezét, és ezt te már nem téped sohasem szét.”

Később Egry kibérel egy házat az Ág utca 2. szám alatt. Odacsalja Editet, akivel együtt érkeznek a helyszínre (közben vágóképeket látunk a környezetről, virágokról – itt a tavasz, itt a szerelem). De a nő rövid ottlét után, mint üzött vad, elmenekül Egry elől. Másodjára egyedül érkezik a férfihoz Ralbenék lánya. Magával hozza a választ Egry korábbi

<sup>77</sup> A mű Zilahy Lajos 1922-ben megjelent, azonos című regényéből, írójának szoros közreműködésével, Kalmár László rendezésében jött létre. Fontos kiemelni, hogy Zilahy művében az események jóval az első világháború előtt játszódnak, a mozifilmben pedig átültették a történetet az 1930-as évek második felébe, 1936-ba.

<sup>78</sup> A *Halálos tavasz* elemzése már megjelent *Az emblematis Karády-film: A Halálos tavasz lehetséges olvasatai egykor és ma* című írásomban. (Lips, 2016b)

vallomására. Közösen, ölelkezve meghallgatják a lemezt, amelyben kimondásra kerül a nyíltan kimondhatatlan szerelmi vallomás. Edit hangjából, szavaiból vitathatatlanul árad az izzó szenvedély. Meglátásom szerint az átütő siker Karády kettősségének is köszönhető. Megjelenésével egy teljesen új, korától különböző nőtípus jelent meg a magyar nézők szeme előtt: az addig elfojtott, prűd szerepviselet során eltitkolt szexualitást vitte színre a mozgóképen. Legszenvedelmesebb példája a lemezhallgatást követő tabudöntőgető jelenet – a film második dalbetétje –, amelyben Edit a ruháit levetve, Egry zongorakíséréte mellett táncol:

„Ez volt a veszted, mind a kettőnk veszte... Ez lett a veszted, mind a kettőnk veszte... És ezt te már nem téped sohasem szét. És ezt te már nem téped sohasem szét.”

A néző csak a sziluettjét és a harisnyával elfedett lábait látja, de ez mégis megteremti azt a finom erotikát, amelyet sajnós a mai filmek már nehezen tudnak előidézni. A képsorokat alaposan szemügyre véve, a végkifejlet tekinthető egy amerikai, hollywoodi mintára átvett, aktív női cselekedetnek is, amelynek egyértelműen Egry a passzív elszenvedője. Edit, miután felfedezi, hogy Egry a mézeskalácsszív tükrében (és a nézők tömegeinek fantáziájában is) végig kémlelte őt a vetkőzés alatt – és felvállalta nyomozó, voyeur szerepét – jelzésértékűen egy kisebb ütést mér a férfi tarkójára, jelezve ezzel Egry és a nézők számára aktív, önérvényesítő, maszkulinnak tekinthető női szerepkörét. Bár hozzá kell tennem, hogy a készítő és a korabeli nézők olvasatában ez inkább csak a kacérság egy formájának a megjelenése lehetett.

Ha a néző nincs eléggé résen a film nézése közben – a koncentráció gyakori elvesztését elősegíti a néhol gyors, összefüggéstelen vágás és a rendszertelen kameramozgás – könnyen elkerüli a figyelmét, hogy Edit messzire eldobja a táskáját, miután odaadja Egrynek a hanglemezt. Ekkor több dolog is kihullik a retikülből. Köztük egy meghívó Arhenberg gróftól (Kamarás Gyula), amelyen korábban egy hangversenyre invitálta a gróf a nőt. Egry megtalálja ezt, és ismét felvéve nyomozó szerepét, meglesi a párt szórakozás közben. Másnap számon kéri Editen a történeteket, ám a Ralben lány mindent tagad, és a férfi csalódottan távozik. Visszamegy az Ág utcába, és tanúi lehetünk a „flashback a flashbackben” effektnek: felteszi a nőtől kapott hanglemezt, és a forgó korong képével párhuzamosan a közösen átélt pozitív élmények summáját szemlélhetjük végig.

A csalódást követően Egry vidékre, a családi birtokára utazik. Útközben, a vonaton megismerkedik Nagy Józsaival (Szörényi Éva). A nő, átvéve a nyomozó szerepet, könnyedén kideríti, hogy hívják a férfit, és hogy valójában mi a lelki bánata. Ugyanerre buzdítja Egryt

is, majd, miután tanúi vagyunk a bemutatkozásoknak, együtt szállnak le az állomáson. Ennél a pontnál felhívom a figyelmet még egy film noirból kölcsönzött elemre: az erős kontrasztok ábrázolására. Ezt magában a címben is tapasztalhatjuk és most már a nagyvárost övező zűrzavar és a vidék csendje, nyugalma kerül szembeállításra, annak meghatározott nőalakjaival: az előbbi sorrendet követve, Ralben Edit kontra Nagy Józsa. Egry és Józsa későbbi közös beszélgetésből egy érdekes történet tárul elénk: a nő korábban kapcsolatban volt egy idős úrral, aki világméretű útra vitte (a szexuális viszony nem egyértelmű, Józsa kiemeli, hogy a férfi sokszor úgy mutatta be őt, mint a lányát). Karády életrajzában pontos áttekintését követően felfigyelhetünk egy különös áthallásra: a művésznő életében is tudunk egy titokzatos „rajongóról”, aki világméretű útra vitte őt. (Kelecsényi, 2010: 19-20) A falusi élet örömeinek megtapasztalása után külön-külön visszatérnek a nagyvárosba, és együtt folytatják életüket.

Egry Józsa javaslatára belép egy klubba, ahol a férfiak különböző politikai kérdéseket vitatnak meg, majd közösen élnek szenvedélyüknek, a kártyajátéknak. Itt találkozik Edit apjával, aki tájékoztatja a férfit Edit és Arhenberg gróf közeledő esküvőjéről. Ettől Egry boldogtalan lesz, és hiába van mellette Józsa, kapcsolatuk nem tud felhőtlen lenni, a férfi kártyajátékba öli minden pénzét. Már a családi birtok is elúszni látszik, de a szerelmes Józsa kifizeti a férfi összes adósságát. Ezt követően előkerül az Ág utcai ház bérleti kérdése: valaki jelentkezik a jog megvásárlására. Gyorsan kiderül számunkra, hogy ez csak egy csel: Edit csalja oda Egryt, hogy szerelmet valljon neki. A férfi ellenkezik, a nő szenved, szabályszerűen könyörög neki. A mozivásznón Karády saját cselekményeinek áldozatává válik. De csak néhány pillanatra: Egry megragadja Editet, és végül megbocsát. Hazaérkezvén Józsat látja, amint a menyasszonyi ruháját próbálja. Felismervén a nő boldogságát, örömét, visszamegy a szállodába, és a kilátástalan és látszólag megoldhatatlan szerelmi háromszögből öngyilkossággal lép ki.

A *Halálos tavasz* korában témaválasztásának szokatlanságával tűnik ki: felfokozott drámaiságával, művészeknek szánt beállításával. A sikerfilm és a második világháborús katasztrófa utólagos összekapcsolása sokatmondó. Ebben az értelmezésben sok magyarnak Egry öngyilkossága jelenthette azt is, hogy a háborúban harcoló ifjak a film hőiséhez hasonlóan, önkezüleg vetettek véget kudarcba fúló életüknek. (Kelecsényi, 2010) De ezzel párhuzamosan feltámadhatott a háborús szellemiségtől és hangulattól való „szabadulás” szükséglete is: a nézők a magánélet érzélgős, de mégis privát régióiba vonultak vissza a történet révén, és a külön utakon járó, individuum jogait érvényesítették. (Nemeskürty, 1983) Utóbbi két nézőpont összekapcsolását a film *Ez lett a veszünk* című betétdala adja –

ezzel egyesülve, és ki is válva a történetből –, amely hallgatói számára egyaránt utalhatott a háborús veszteségekre és a magánélet esetleges válságaira. Ehhez társult Karády elemi erejű, ugyanakkor lefojtott érzelmekkel teli, melankolikus előadásmódja, amelybe valódi önmagát, saját szenvedéstörténetét is belevetítette. Valószínűleg ezzel a többlettartalommal – a Karády-jelenséggel – egyszersmind kiváltotta a színészi játék és tapasztalat szinte teljes hiányát. Ekképpen egy olyan 30-as, 40-es évekbeli énekesnővé vált, aki szellemiségét illetően magában hordozta és hordozza az adott korszak jellemző, rendkívül szövevényes vonásait. A Karády Katalin által ábrázolt női identitáskonstrukció a „végzet asszonya” diskurzusba tartozik.

#### 4.3.2. ERZSÉBET KIRÁLYNÉ

Rendező: Podmaniczky Félix. Bemutató: 1940. szeptember 5.

Az *Erzsébet királyné* főszerepe, Sissi megformálása jobban beilleszthető a Szelezky Zita által életre hívott „nemzet kishúga” diskurzusba, illetve női identitáskonstrukciós modellbe. Mégis e szerepet, „a nemzet magányos anyjának” szerepét Karády Katalinra osztották. A filmalkotásban a kerettörténetet a bujdosó magyar Latkóczy család (Latkóczy Gábor, apa – Somlay Artúr, Latkóczy Ida, lány – Tolnai Klári) életének egy-egy mozzanata adja. Latkóczy Ida és Galambos bácsi (Gózon Gyula) lovaskocsin Bécs felé tartanak, amikor a betyárok megpróbálják őket kirabolni. A betyárok el is veszik az értékeiket, de amint megtudják, hogy ők is magyarok, és hogy milyen ügyben tartanak Bécs felé – Ida korábban lázadó édesapja felmentését szeretne volna kérni a királynétól –, visszaadnak mindent, és továbbbenedik az utazókat. A szállás házigazdája bemutatja Galambos bácsit és Idát Micinek (Fenyvessy Éva), a színésznőnek, aki jó kapcsolatot ápol Neszmély Kálmán osztrák-magyar báróval (Jávor Pál). A bárónak jó ismeretsége van az udvarban, vélhetően a segítségére lehet Latkóczy Gábornak a felmentésében. Beszélgetésük során felvetődik a nagyvárosi, fényűző, osztrák Bécs ellentéte az elszegényedett, becsületesen dolgozó, magyar, paraszti vidékkel. Egyeztetésük sikertelensége ellenére Idát meghívják az udvarmesteri hivatalba, ahol lehetősége nyílik kérelme előterjesztésére. Ekkor látjuk meg a filmben először Karádyt, mint királynét, Ida részletesen beszámol neki helyzetükről és a magyar nép helyzetéről. Ida szerint, ha Magyarországon bánat van, a magyarok a királynére gondolnak, aki vigyáz a magyar nemzetre:

Szóval, ha Magyarországon bánat van, akkor az emberek énám gondolnak. Remélem, nincs nagy bánat. [Hangzik el Karády szájából, aki megismétli a lány szájából elhangzott kijelentést, amely ismétléssel – a szerepből kicsit kilépve – felerősíti ennek a mondatnak a jelentését.]



Ez vélhetően egy-egy pillanatra összekapcsolhatja a néző fejében a múltat az akkori jelennel: a magyar nép egykori szenvedését a második világháború következtében tapasztaltakkal. Hiányzik a szabadság – folytatja Ida, és a szabadság hiánya összezsugorítja a fiatal királyné udvartól való szabadulásvágyával is. A jelenet közben megérkeznek a királyné gyermekei, ezzel felerősödik annak szimbolikája, hogy Sissi a nemzet édesanyjaként kommunikált a magyarokkal mint gyermekeivel, következésképpen képviselőjükkel, Idával is. Ida elmegy megköszönni a bárónak, hogy segített érvényre juttatni a kérelmét, a két fiatal között szerelem szövődik. Eközben a királyné magyar felolvasónőt keres a gyermekeinek. A filmben Zsófia főhercegnő (I. Ferenc József édesanyja), az udvari rend és szigor reprezentánsaként kerül ábrázolásra, ő az, aki intézi a királyné gyermekeinek taníttatását. A megnövekedett tanórák miatt a gyermekek nem érkeznek meg anyjukhoz szokásos reggeli látogatásukra.

Nincs olyan tanrend, amely egy anyának megtilthatná, hogy a gyermekeit láthassa!

Az anyai szenvedélyt később finomítva a királyné háláját fejezi ki az intézkedésért az udvarhölgyeknek. A nők átnyújtják a magyar felolvasók listáját, amelyet a főhercegnő is ellenőrzött (valójában ő válogatta össze), a királyné jelzi, hogy majd ő kiválaszt egyet a felsoroltak közül. A következő jelenetben Latkóczy Ida Petőfi Sándort olvas fel a királynénak, a költőt mindketten a szerelem és a szabadság költőjének nevezik. A királyné ezt követően a következőket mondja:

Mindig erről [a szabadságról] van szó! Istenem! Most az egész világ csupa széthúzás, csupa nyugtalanság! De meglásd, el fog jönni az idő, el kell, hogy jöjjön a béke, Magyarországra is! [...] Én csak egy magányos asszony vagyok, olyan gyenge és magányos, mint a te néped. Éppen ezért akarok segíteni rajtad!

A korábban említett múlt (az 1848-49-es forradalom és szabadságharc, a kiegyezés előkészületei) és jelen (a második világháború) egybecsengése ismét felmerül, a hőn áhított béke érzése egybevegyül Erzsébet királyné, és a Karády-nőtípus mérhetetlen magányával. Ezt követően a királyné Deák Ferencet fogadja, akivel a békéről egyeztetnek:

Gondoljanak mindig arra, hogy a császár igazságos ember. [Mondja a királyné.] És a császárné a legjobbszívű asszony. [Teszi hozzá Deák.]

Később Idát és édesapját meggyanúsítják azzal, hogy a család még mindig részt vesz a politikai mozgalomban. Az apa korábban azt ígérte lányának, hogy nem teszi, de mégis folytatja harcát a magyar nép megsegítéséért. Ekkor kiderül, hogy a korábban osztrák-magyar hűbéri Neszmeley Kálmán báró a magyarok oldalán áll, „Ugróczy” álnéven

hivatkoznak rá. Ida ezt követően felmond a királynénak, jelzi, hogy haza szeretne menni, és részt kíván venni a magyarok megsegítésében. Ám amikor értesítik a királynét a königgrätzi csata (1866. július 3.) elvesztéséről és „Ugróczy”, azaz Neszmély Kálmán osztrák-magyar báró elfogásáról, Ida úgy dönt, mégis marad. Kiderül, hogy a báró inasát fogták el „Ugróczyként”, tehát Neszmély Kálmán nem került veszélybe. Később mégis elfogják, ekkor Ida elmegy a királynéhez, hogy beszámoljon róla. A királyné szemrehányást tesz Idának, majd hozzáteszi:

Igen, ti szerettek engem, de a szívetek mélyén mind lázadók vagytok egytől-egyig. Te is!

Közli, hogy Bécsbe utazik a császárhoz. A történet azzal zárul, hogy Sissi bejelenti:

A császár megegyezett a magyar nemzettel, visszaállítja Magyarország alkotmányát, és kinevezi a felelős magyar minisztériumot, és tavasszal megkoronáztatja magát Szent István koronájával.

[Deák Ferenc erre így válaszol]: Felség, háromszáz éve áll ez a harc. S amit fegyver, intrika, börtön, fölkelés nem tudott nyugvópontra hozni, azt egyetlen jóságos asszonyi szív.

És egy magyar lány okos, türelmes hazafisága. [Mutat Idára a királyné.]

Erzsébet királyné mint a magyar nemzet első számú asszonya kerül ábrázolásra – így a női identitáskonstrukció a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozik –, akinek emlékét a magyar nemzet örökké szívébe zárta: ez az utolsó frázis a film utolsó képkivágásán szöveggént is megjelenik. Az *Erzsébet királyné* főszerepe tehát jellemzően nemzeti identitáskonstrukciónak tekinthető, felsejlik benne az emancipált, sorsát (sorsokat) irányító, igazságos asszony és emellett a traumatizált nőiség (feleség és anya) képe is.

#### 4.3.3. HAZAJÁRÓ LÉLEK<sup>79</sup>

Rendező: Zilahy Lajos. Bemutató: 1940. október 28.

A *Hazajáró lélek*ben Karády egy magányos énekesnőt alakít, Máriát, aki megismerkedik Török Ágoston építész-mérnökkel (Páger Antal). A film első harmadában kibontakozó szerelmük történetét ismerjük meg. A mulatótulajdonos (Csontos Gyula) arra biztatja Máriát, hogy az egyik fiatal bárót szórakoztassa. Nem vállalja, helyébe munkatársnője, Mici (Kiss Manyi) lép. Ezután Mária és Mici beszélgetnek. Közös témájuk a szerelem, amelynek hatására Mária hirtelen elsírja magát.

Tudom én fiam, hogy mi az. Erre vágyunk valamennyien. Rendes kis háztartást vezetni, gyereket szülni. Sajnos én már öreg vagyok, egy pár év, és mehetek nyugdíjba. [Foglalja össze a helyzetét Mici, utalva ezzel a mulatóban dolgozó nők magányára, vágyaira.]

<sup>79</sup> Zilahy Lajos azonos című, 1923-ban megjelent műve alapján.

A következő jelenetben Ágoston elkéri édesanyjától Máriát, hogy együtt szórakozhassanak, majd elhangzik az első főszereplői dalbetét:

„Nincs vége még, bárhogy tagadd. Rabom vagy még, add meg magad! Bilincsnek rád egy szó elég, hisz jól tudod, nincs vége még!” [Éneklük közösen, majd ezt követően zárásig maradnak.]

„Félek magától!” – osztja meg érzéseit Mária Ágostonnal, s ennek hatására az építésmérnök szerelmet vall. Erre Mária a következőképpen reagál:

Nem akarok magával találkozni többet. Magának rettentő sok szenvedést okoznék. Nem én, minden asszony. Magában van a hiba, magának túlságosan érzékeny a lelke.

Ez utalás a *Halálos tavaszban* létrejött „végzett asszonya” diskurzusra és az azzal kapcsolatos női identitáskonstrukcióra. Ez a nőalak azonban az egyedüli, individuális szerepkört részben tompítja, minden asszony identitáskonstrukciójává kiterjesztve azt. Sőt, a férfi főszereplő túlságosan érzékeny lelkét jelöli meg problémaként. Később Mici énekel és táncol, a néhány másodperces totálok és félközeli a korszellem egy-egy rövid mozzanatát ábrázolják. Ezt követően Ágoston megkéri Mária kezét, aki bevallja, hogy ő igazából egy lokálban énekesnő, és akit az édesanyjaként korábban bemutatott, igazából nem az. Az építésmérnököt ez nem tántorítja el szándékától, elveszi feleségül Máriát, aki otthagyja a mulatót. Gyermekük születik, akit boldogságban nevelnek. A kislány már 4-5 éves, amikor kiderül, hogy Ágoston nagyon féltékeny. Az építésmérnöknek új munkatársa lesz – Arany István (Ércz István) –, aki megtetszik Máriának. Később Mária egy rövid üzenetet csempész egy kis könyvbe, amelyet az Istvánnal közös postaládának nevez:

Szeressen engem! Vidáman! Nagy szükségem van rá.

István ezt elutasítja, de Mária erősködik. Ágoston felbérel valakit, hogy nyomozzon Mária után. A nyomozó, voyeur szerepet ezúttal egy férfi gyakorolja. Rajtakapja Máriát, hogy egy idősebb férfival találkozik, majd beszámol a történekről az építésmérnöknek. Eközben István hiába várja Máriát a megbeszélte találkozójukra:

Hiába vártam egész délután. Könyörgöm, hagyja félbe velem ezt a kegyetlen játékot, különben megszököm innét.

Megérkezik Mária, aki viccből kitepi az építésmérnök munkatársának egy hajszálát, majd elolvassa az üzenetet. Szerelmet vall Istvánnak, aki el akar menni, megcsókolja a nőt, majd megérkezik Ágoston. Most Ágoston vall szerelmet, ennek hatására Mária újabb hazugságot talál ki arról, hogy kivel találkozott. Az építésmérnök nem hisz neki, majd elmondja, hogy a Halászbástyán találkozott egy ismeretlen férfival. Bevallja, hogy nyomozót bérelt, és

csalódottan kijelenti, hogy el fognak válni. Összevesznek, vitájuk során Mária kifogásolja Ágoston bánásmódját. Vitájuk végkifejleteként az építésmérnök kér bocsánatot, majd közli, hogy tudott Istvánról és a „közös postáról”. Biztosítja az asszonyt arról, hogy ha elválnak, akkor István elveszi feleségül. Félti a nőt a múltjától:

Ha te még egyszer megcsúszol, te nem állasz meg többé. Neked véged van!

Kideríti a nőtől, hogy kivel találkozott. Mária bevallja, hogy egy lánykori udvarlójáról van szó, aki híres festő (valójában Talber elnök úrral – Somlay Artúr – találkozott). Mindezek után a második főszereplői dalbetét következik, amelyben Mária és Ágoston újra rázendítenek:

„Nincs vége még, bárhogy tagadd. Rabom vagy még, add meg magad! Bilincsnek rád egy szó elég, hisz jól tudod, nincs vége még!”

Vidámak, és úgy tűnik, szerelmük folytatódik. Talben elnök úr azzal a hírrel érkezik meg a családhoz, hogy az építésmérnök nyerte a kiírt pályázatot. Ágoston a beszélgetésük közben rájön, hogy Mária Talben elnök úrral találkozott, aki azzal védekezik, hogy az egész véletlen volt. Ágoston dühében összetöri a nyertes pályamunkát, elküldi Máriát, majd külföldre utazik. Mária kétségbeesve keresi. A vonatúton baleset éri az építésmérnököt, és meghal. A szerencsétlenség snittjeit egy újabb totál vezeti át, amelyben a páros ajtó kinyílik, és befúj a szél (egy korábbi vita közben az építésmérnök megosztotta az álmát Máriával, miszerint meg fog halni, és halálát követően hazajáró lélekként vigyáz majd az asszonyra). Mária szenved férje elvesztésétől. István el akarja venni feleségül, de a nő aggódva meséli el neki nemrégiben elhunyt férje korábbi álmát. Mária újra találkozik Talben elnök úrral, segítséget kér halott férje pályázatának megvalósításához. Az elnök a szemére veti, hogy nem tudta bevallani a férjének a találkozásukat. Emellett bevallja a nőnek, hogy tetszik neki, el szeretné csábítani őt Istvántól. Mária konyakot kér. Mindenki Ágoston arcát látja megjelenni, elmenekül a megkísértésből. A negyedik dalbetétben Istvánnal közösen énekelnek, szerelmesek. A mulató tulajdonosa meglátogatja Máriát, és megpróbálja rávenni, hogy menjen vissza énekelni a mulatóba, de az asszony nemet mond. Később mégis visszamegy, és az ötödik dalbetétben ismét egy francia dalt énekel. Azzal bízzák meg, hogy szórakoztasson egy bárót, eközben érkezik meg István, aki azt kéri, hogy mutassák be. Később Mici énekel és táncol, a kép és a hang Mária és István vitájának háttéréül szolgál. Végül a férfi otthagyja a nőt. Mária is el akar menni, de a tulajdonos nem hagyja, elindul a harmadik főszereplői dalbetét:

„Az országutak valahányak voltak, hozzád siettem, hozzád bandukoltam. Nincs vége még, nincs vége még. Az a csók még vérünkben ég. [...] Nincs vége még, bárhogy tagadd. Rabom vagy még, add meg magad! Bilincsnek rád egy szó elég, hisz jól tudod, nincs vége még!”

Mária egyedül fejezi be azt a dalt, amelyet korábban két alkalommal is Ágostonnal énekelt. A mulatóban zárásig marad, a számlát kérő pincérben is a halott építészmérnök arcát látja meg. Elmenekülve bele akar ugrani a Dunába, de egy férfi megakadályozza. A férfiben is Ágostont látja, de megengedi, hogy taxiba tegyék. Istvánhoz viszik, aki meglepődik a jelenlétén.

A halálból jövök. [...] Én az út végére értem, láttam az út végét. [Szabadkozik Mária.]

István bejelenti, hogy Szegedre költözik, és az útjaik szétválnak. Mária ezt tudomásul veszi, de a közös postájukat, a könyvet követeli. A férfi elmegy, a nő megtalálja az utolsó üzenetet:

Így is, haraggal és örökre elválva, mégis szeretem!

Mária a férfi után megy és egymás karjaiba hullanak. Végül megérkezik a villanyszámlás ember, aki nyugdíjazása miatt el szeretne búcsúzni a lakóktól. A villanyszámlás Ágoston képében jelenik meg Mária számára, aki nyugtázza, hogy nem fogja látni többé a férjét.

A *Hazajáró lélek* főszerepe elsősorban egy „végzet asszonya” diskurzusba illő identitáskonstrukció, az ábrázolt nőtípus mellett azonban megjelenik a mérhetetlen magány és egy, a saját cselekedeteitől szenvedő, saját magának szenvedést okozó nő – traumatizált nőiség – képe is.

#### 4.3.4. EGY TÁL LENCSE

Rendező: Farkas Zoltán. Bemutató: 1941. április 10.

Az *Egy tál lencsében* a kilencven éves Kugits méltóságos úr nem szeretné vagyonát a körülötte lévő álrokonokra hagyni. Ezért kinyomoztatja igazi, vér szerinti rokonát, és felajánl neki egy állást az angóranyúl-telepen. Az állásra hamis papírokkal, Papp Irmaként Horváth Margit (Karády Katalin) jelentkezik (Irmával közös megegyezéssel cserélnék helyet). Irma helyét átvéve találkozik az egyedülálló intézővel, Rudasi Sándorral (Jávor Pál), akinek a segítségét szeretné kérni. Közös ebédelnek és megismerkednek. Irma elmondja, hogy ő a nyúltenyésztés új felügyelőnöje, és a legértékesebb tenyészbakukat keresi. Az intéző bevallja, hogy ő is a telepen dolgozott, de eljött onnan. Továbbá beismeri, hogy ő hozta el a tenyészbakot, és a saját nőtény nyulával párosította. De a tenyészbakot nem adta vissza, hanem nyúlpörköltet készített belőle, ez az az ebéd, amit éppen közösen esznek. Irma dühös lesz, és elmenekül a férfitől. Később kiderül, hogy a pörkölt, amit ettek vadnyúl volt, és az

intéző egy kísérőlevél keretében visszajuttatja Irmához a tenyészbakot. Nemsokára újra találkoznak, és elhangzik a film első főszereplői dalbetétje:

Intéző: „Gyűlölöm a vadvirágos rétet, hol a kezed a kezembe tévedt. Gyűlölöm az emlékedet, ez a pár nap mi volt neked, kinek felelsz, kinek bűnhődsz érte? Gyűlölöm már életemben mindig, ekinteted puha, nagy bilincset.”

Margit: „Szemed sarkán azt a vásott, azt a rejtett mosolygásod, azt a hívó, titkos kicsi fényt. Gyűlölöm a barna hangod, ezt a furcsa mély harangot. Nékem tűzvészt kongatott, ha bármily halkán suttogott.”

Együtt: „Gyűlölöm a vadvirágos rétet, hol a kezed a kezembe tévedt.”

Margit: „Akármilyen csodaszép volt, az volt a baj, az a kézcsók, ott kezdődött minden fájdalom.”

Közösen zongoráznak és énekelnek, majd a férfi javaslatot tesz a nőnek, hogy dolgozzon nála. Kugits méltóságos úr beköltözteti Irmát a kastélyba, ahol megkezdődik a neveltetése, ekkor megérkezik a valódi Papp Irma, Horváth Margit (Kiss Manyi) személyiségeivel. A két nő örül egymásnak, Irma kinevezi Margitot utódjának a műhelybe. Az intéző Irmát keresi a helyszínen, de Margitot találja ott, a nő elmondja a férfinak, hogy Irmát Kugits méltóságos úrnál, a kastélyban kell keresnie. Ezután a kastélyban elhangzik a második főszereplői dalbetét:

Margit: „Himbálj, himbálj, ez az új tánc a sikk. Egy hölgy egy úrnak a karjába siklik. Nincs ennél szebb, aki hisztériás, hölgyek urak ez a gyógy mód csodás. A szívemben titokban, ezeregynagy titok van. Ezeregynagy talány, mind más ahány, s erre nagy ok van. Lefogadnám akárki ki se merné találni. De ha táncba himbálsz e titkot sikerült kitalálni. Himbálj, himbálj himbatánc, homlokunkon nincs ma ránc. Dobbanj, lobbaj szoríts jobban, most tudd meg, hogy mi a tánc. A szívedben titokban neked is nagy titok van. De ma minden titkot kitárok, ha csak el nem hibázod. [...] A szívemben titokban, ezeregynagy titok van. Ezeregynagy talány, mind más ahány, s erre nagy ok van.” [Éneklő Irma, aki az énektudása mellett táncstudásáról is számot ad a méltóságos úrnak és az udvarnak.]

A cselédség azt találgatja, hogy Irma vajon szerelmes-e az intézőbe. Eközben Margit megpróbálja elcsábítani a férfit, Irma erről levelet kap egy ismeretlen jóakarójától. A kastélyban dolgozók éneklésre biztatják Irmát, aki a harmadik főszereplői dalbetétben ezúttal egyedül, az intéző nélkül éneklő:

„Elmondottam a szélnek lenn a kertben, s a Hold is tudja már, hogy nem szeretlek. Virágaid és vallomásaid, tán azt hiszed, hogy örömet szereztek. Gyűlölöm a vadvirágos rétet, hol a kezed a kezembe tévedt. Gyűlölöm az emlékedet, ez a pár nap mi volt neked, kinek felelsz, kinek bűnhődsz érte? Gyűlölöm már életemben mindig, tekinteted puha, nagy bilincset. Szemed sarkán azt a vásott, azt a rejtett mosolygásod, azt a hívó, titkos kicsi fényt. Gyűlölöm a barna hangod, ezt a furcsa mély harangot. Nékem tűzvészt kongatott, ha bármily halkán suttogott. Gyűlölöm a vadvirágos rétet, hol a kezed a kezembe tévedt. Akármilyen csodaszép volt, az volt a baj, az a kézcsók, ott kezdődött minden fájdalom.”

Ezt követően minden rendeződik, és Irma megszökik az intézővel. Kockázatos tőzsdespekulációi miatt Kugits méltóságos úr tönkremegy. Nincstelenül, de méltósággal és derűsen hagyja el a kastélyát. Később fény derül Papp Irma és Horváth Margit eredeti

személyazonosságára is, a film zárójelenetében mind vidáman együtt ebédelnek. Az *Egy tál lencse* főszerepe egy csalfa, csaló nőtípus, aki képletesen arra a sorsra jut, hogy őt is megcsalják. Végül kiderül, hogy nem csalták meg, és boldogan él tovább a szeretett férfival. A saját csalásától nem, de a más, feltételezett megcsalásának traumájától megsérül, és sértettségét dalban elénekelve szól a nézőhöz a beteljesületlen szerelem történetéről. Érdekessége a filmnek a Doppelgänger-effektus, azaz a női főszereplőt a történetben kétszer „öltöztetik fel”, ezúttal két hasonló, csalfa, csaló nőtípust testesíthet meg Karády.

*A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei I.* résztáblázatban összefoglalva tehát a *Halálos tavaszban* egy individualista és kollektivista értékeket magába olvasztó, emancipált, a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukció; az *Erzsébet királynéban* egy „nemzet kishúga” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukció és a *Hazajáró lélekben* egy-egy traumatizált nőiség konstrukciója, az *Egy tál lencsében* pedig egy dupla női identitáskonstrukció – *Doppelgänger-effektus* – jelenik meg.

	Gyártó	Rendező	Gyártás éve	Bemutató időpontja	Szerep	A szerep identitás-konstruktív elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Halálós tavasz</i>	Pegazus Film	Kalmár László	1939	1939.12.21.	Ralben Edit	a díva, a dizőz, a vamp, a beteljesületlen szerelemről szenvedő nő	2	„végzet asszonya”, traumatizált nőiség
<i>Erzsébet királyné</i>	Harmónia Film	Podmaniczky Félix	1940	1940.09.05.	Erzsébet királyné, Sissi	a nő, az asszony, a feleség, az anya, a nemzet magányos anyja	0	„nemzet kishüga”, traumatizált nőiség
<i>Hazajáró lélek</i>	Pegazus Film	Zilahy Lajos	1940	1940.10.28.	Nagy Mária	a dizőz, a feleség, az özvegy, a lelkiismerettől szenvedő nő	3	traumatizált nőiség
<i>Egy tállencse</i>	Hunnia Filmgyár és Pegazus Film	Farkas Zoltán	1941	1941.04.10.	Horváth Margit/ Papp Irma	a csalfa, csaló nő	3	„végzet asszonya”, női főszereplő Doppelgänger-effektus

11. táblázat: A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei I.



#### 4.3.5. NE KÉRDEZD, KI VOLTAM

Rendező: Balogh Béla. Bemutató: 1941. szeptember 5.

A *Ne kérdezd, ki voltam*ban Karády Konrád Esztert alakítja, aki a történet során többször is bajba keveredik. Első alkalommal egy titkot ismerünk meg, „mostohatestvére” Nelly nem szereti Kaszás Istvánt (Juhász József), akit a lány szülei kiszemeltek neki. Ő Rudiba (Benkő Gyula), a bárzongoristába szerelmes. Eszter biztosítja Nellyt arról, hogy titkát családjukban nem árulja el. Nelly magához készül venni az édesanyja pénzét, és meg akar szökni Rudival. Eszter rajtakapja, és vissza szeretné kapni a pénzt.

Ideadod a pénzt, aztán mehetsz! [Kiáltja Eszter, és visszaveszi a pénzt Nellytől.]

Miközben vissza akarja tenni a pénzt a helyére, Berend Árpádné (Sitkey Irén), a nagynénje meglátja. Magyarázkodni kezd, és Nelly után kiált, de nem éri utol. Nyugtazza, hogy a lány úgysem beszélne, így legvégül őt küldik el a háztól. Kezdetben egy kisgyermekre vigyáz, majd ruhamodell lesz, később kiszolgáló asszonyként helyezkedik el egy illatszertárban. Kivétel nélkül, mindegyik helyen szexuális zaklatás áldozatává válik. Szobáját kiadják másnak, az öngyilkosság gondolata foglalkoztatja. Be akar ugrani a vízbe, de az író, Kazár György (Baksa Soós Lajos) megszólítja, megakadályozza a tervét, és elhívja magához. Mielőtt a házba lépnek, a férfi leginkább egy apa-lánya kapcsolati kommunikációs helyzetet teremt, azért, hogy megnyugtassa a férfiakban csalódott, többszörösen bántalmazott nőt:

Szóval maga, mint nő, megbízhatatlannak tart. Akkor fájjon be hozzám nyugodtan, mint újszülött. [...] Maga öngyilkos lett, és az a lány, aki feljött hozzám, alig húsz perccel ezelőtt született. Csak nem fogok bántani egy újszülöttet.

Eszter megnyugszik és György kérésére beszámol a férfinak a korábbi életéről:

Tudja, jól tette, hogy közbelépett. Nagyon hálás vagyok, és nagyon fáradt vagyok.

Eszter lepihen, már az ágyban van, amikor az ajtaján kopogtatnak. György az, akinek a legapróbb közeledésétől is viszolyog. Azt hiszi, hogy a férfi is bántalmazni akarja, pedig az csak egy takaróért jött. Ezúttal férfi-nő szerepben kommunikálnak egymással, a férfi biztosítja a nőt vonzalmáról, de arról is, hogy tekintettel az állapotára és a korábbi életére, türelmes lesz vele. Délben a férfi ébreszti Esztert, új ruhát hoz neki, majd értesíti arról, hogy a Napfény Szállóban állást szerzett neki. Munkája támogatásához Dale Carnegie *Hogyan szerezhetünk barátokat?*<sup>80</sup> című könyvét ajándékozza neki. Kikérdezi Esztert az ének- és

---

<sup>80</sup> Pontosabban: *How to Win Friends and Influence People*. Simon and Schuster, New York, 1936.

táncstudásáról, mire a lány azt válaszolja, hogy az éneklés megy neki jobban, s ekkor el is hangzik a film első főszereplői dalbetétje:

„Feladtam sorsomat, nincs gondom már, nem futok álmok után. Jó perchez az jut, ki semmit se vár, bolond, ki többet kíván. Mit bánom én, ha elmúlt a nyár, míg ajkad oly tüzesen forró. Mit bánom én, ha kint zúg a szél, míg testünkben lüktet a vér. A két szemed az szebb, mint a Hold, mert benne világít az égbolt. Mit bánom én, ha elmúlt a nyár, ha kedvesem két karja vár.”

Györgynek elnyeri tetszését a lány éneke, és bátorítja az új munkára. Eszter, amint megérkezik, egyből elkezd felmérni a szálló személyzetét érintő emberi viszonyokat, Julist (Mester Ilona), a cselédet teszi meg a kapcsolatok felelősének. Összebarátkozik a gyerekekkel is, és felfigyelnek rá a férfiak. A szállóban találkozik Rudival, a bárzongoristával. „Meg nem támadási szerződést” kötnek egymással, és a nő megkéri a férfit, hogy keljen egy órával korábban, mert be akar vele tanulni egy dalt. Ezzel elérkezünk a film második főszereplői dalbetétéhez:

„Hagyjuk a múltat, oly mindegy, barátom. Hazudjak meséket egy furcsa leányról? Minek az? Nem igaz? Ma a tiéd vagyok! Ma még szeretlek, a mámort kívánom, de holnap, ha elhagysz, egy cseppet se bánom. Hazudjak? Minek az? Ma a tiéd vagyok! Én nem kívánok többé nagy regényt. Csak könnyen elszaladó percet. Így töltök el már minden éjszakát. Ide jutottam, nincs tovább. Ne kérdezd, ki voltam, a csókot én akartam. Ha majd egyszer megsokalltad, azt mondod: agyő. Egy könnyet se ejtek, ó én könnyen elfelejtlek. És tán azt se kérdezem meg: Ne is mondd meg, hogy miért. Úgy szoktattak a férfiak, kaland nem tart sokáig. Úgy szoktattak a férfiak, holnapra jön a másik... Ne kérdezd, ki voltam, a sorsomat én akartam. S ha majd egyszer megsokalltam, azt mondom: agyő. Sokszor hallottam szeretlek örökké. Nagy szavak, de játék, én nem hiszek többé! Minek az? Nem igaz? Ma a tiéd vagyok. Múlnak az évek, elhamvad a csók is. Elmúlnak az órák a rosszak, a jók is. Mi marad? Mi marad? Ma a tiéd vagyok! Én nem kívánok többé túl sokat, csak néhány odadobott percet. Így töltök el most minden éjszakát. Nekem már mindegy, nincs tovább. Ne kérdezd, ki voltam, a csókot én akartam. S ha majd egyszer megsokalltad, azt mondod: agyő! Egy könnyet se ejtek, ó én könnyen elfelejtlek. És tán azt se kérdezem meg: Ne is mondd meg, hogy miért. Úgy szoktattak a férfiak, kaland nem tart sokáig. Úgy szoktattak a férfiak, holnapra itt a másik... Ne kérdezd, ki voltam, a sorsomat én akartam. S ha majd egyszer megsokalltam, azt mondom: agyő.”

A gyakorlásról a szálló dísztermére svenkel át a kamera, mindenki Esztert (Karádyt) nézi, közeli, félközeli felvételek segítségével mutatják a közönséget és a nőt, akit mindenkinek figyelnie kell. Így ebben az esetben is létrejön a dalbetéteknél megfigyelt voyeur hatás. A férfiak sóvárogva, a nők féltékenykedve szemlélik az énekesnőt. Később Eszter Györggyel találkozik, és biztosítja a férfit arról, hogy hamarosan megadja az adósságát. Kazár György író egyébként különböző nőtípusokról ír, akiknek fordultatos sorsát mutatja be, sokszor kendőzetlenül. Gyakorlatilag női identitáskonstrukciókat hoz létre, amelyeket egy-egy sajátos történetbe helyez. Így tesz a való életben Eszterrel is, akivel először apa-lánya, majd férfi-nő kommunikációs helyzetet teremt. A következő jelenetben a szállodában, Kazár György felolvasóestjén ülnek. Az író női identitáskonstrukciókról beszél, és egy nő rákérdez, hogy hogyan lehet megtartani egy férfit. György így válaszol:

A kérdés valóban nehéz. Úgy képzelem, hogy az az asszony, akit mindannyian keresünk és minden nőben őt keressük, olyan szerelmes bajtársféle. Amikor azt mondja te, sohasem gondolja helyette, hogy én. És mikor azt mondja, tiéd vagyok, nem kérdezi gondolatban: Mit adsz érte? Az asszony anyánk is egy kicsit, és persze a legjobb barátunk. Szeretőt változtathat az ember, de anyát és barátot nem. Azt nem lehet elhagyni soha!

Vastapssal fogadják a választ, Eszter mosolyogva néz az íróra. Később nem kézbesítendő levelet ír a férfinak, amelyet a saját fiókjába tesz:

Ma tudtam meg, hogy szeretlek. És ma tudtam meg azt is, hogy sohasem mondom meg neked. Egy nő a sok közül nem akarok lenni.

Györgyöt a szállóban rajongó hölgykoszorú veszi körül. Mohai Ákos (Szabó Sándor) – akivel Eszter egy korábbi jeleneben táncolt, és ezt a férfi menyasszonya is látta – találkozára hívja a lányt, és szerelmet vall neki. Feleségül kéri, de Eszter visszautasítja. A következő jelenetben aztán még Csángó Péter (Vértess Lajos), házas szállótulajdonos is feleségül kéri, őt is elutasítja. A két nő – Csángó felesége (Sennyei Vera) és Mohai menyasszonya (Németh Romola) – kérdőre vonja Esztert a kialakult helyzet miatt, és ő ígéretet tesz arra, hogy otthagyja a szállót, majd bocsánatot kér. A feleség és a menyasszony így beszélgetnek egymással:

Rossz volt a módszerem. Eszternek egy bűne van, különb, mint mi.

Saját női identitáskonstrukcióikat vetik össze Eszterével, utóbbiét jobbnak ítélik meg. Később kiderül Eszter múltja, az, hogy korábban lopáson kapták. A pletyka „futótűzként”, telefonos beszélgetések nyomán terjed tovább. A nők örülnek, hogy a „tökéletesnek látszó” Eszteren végre fogást találnak, eddig is versenytársként tekintettek rá. Eltűnik Csángó feleségének briliánsgyűrűje, a gyanú Eszterre terelődik. Erről Mohai Ákos értesíti a lányt. A szállótulajdonos vezetésével kérdőre vonják Esztert, átkutatják minden holmiját, de nem találják meg a gyűrűt. A megalázott Eszter otthagyja a szállót. Később kiderül, hogy Nelly lopta el a gyűrűt. Ő azután azt is bevallja, hogy a saját családjától is akart pénzt lopni. Mindenkinek elmondja az igazságot a szállóban, és arra kéri az embereket, hogy keressék meg Esztert, és kérjenek tőle bocsánatot. A következő jelenetben a hősnő hideg télben, egy kis faluban éjszakázik, már szinte a halálán van. György siet a megmentésére, majd feleségül kéri.

A *Ne kérdezd, ki voltam*ban Karády egy állítólagosan csalfa, csalo nő szerepébe kényszerített áldozatot alakít, aki a traumatizált nőiség megélése után a történet végén boldogságra lel.

#### 4.3.6. A SZŰZ ÉS A GÖDÖLYE<sup>81</sup>

Rendező: Zilahy Lajos. Bemutató: 1941. november 7.

A történet szerint a Huben család nagyra becsült, XV. századi öröksége *A szűz és a gödölye* című festmény. A család tagjai: Huben Sándor (Csontos Gyula) családfő, Huben Margit (Bajor Gizi), Sándor özvegy lánya, Huben Sándor (Kovács Károly), Sándor idősebb fia, Irén/Huben Sándorné (Karády Katalin), Sándor idősebb fiának felesége, Huben István (Major Tamás), Sándor fiatalabb fia, Sándorka (Bakay Lajos), Margit fia és Viola (Járay Teri), Sándor titkárnője. Az első jelenetben Margit énekel, de a dalt láthatóan mindenki unja, amint véget ér, mindenki a dolgára siet. Az édesapa a reggeli összejövetelekkel szeretné összetartani a családot, hogy mindenki sikeresen küzdjön meg a nehézségekkel. A család több tagja is el szeretné adni közös örökségüket, a festményt, Sándor, a családfő azonban hajthatatlan. Megjelenik Perdy Kálmán (Lehotay Árpád) fakitermelő, aki szeretné megvásárolni a festményt. A festmény újságból kivágott reprodukcióját a Perdy család gondosan bekeretezve őrzi, Kálmán édesanyja halála után keresi fel a kép eredetijét. Sándor özvegy lányának, Margitnak tartozása van, de a bank nem ad neki kölcsönt. Édesapja megszánja, és felbérel egy festőt (Páger Antal), hogy készítsen a családi örökségről egy másolatot. A munkáról a férfi senkinek sem beszélhet, ha valakinek elárulja, mit fest, nem kap fizetséget. Perdy Kálmán közben Sándor özvegy lányának, Margitnak udvarol. Kálmán nem azért akarja megvásárolni a képet, hogy kereskedjen vele. Megnyerő személyiségével meggyőzi a családfőt, hogy adja el neki a festményt; Sándor elárulja neki, hogy adósságuk van. Miután Kálmánnak eladta az eredeti képet, a másolatot teszi ki a dolgozószobája falára. Irén eltervezi, hogy házibárt készíttet, ám az arra alkalmas helyiség jelenleg Margit szobája. Sándorka szemet vet Irénre, a nőnek megtetszik a fiatal, szűz fiú, az első csókját tőle kapja.

Olyan íze van a szádnak, mint a vadalmának. [Mondja Irén.]

Később Sándorka és Irén kártyáznak, Margit rajtakapja őket, kizavarja a fiát a szobából és elbeszélget Irénnel. Kijelenti, hogy Irénnek el kell válnia a férjétől, a nő válaszul megfenyegeti Margitot. Sándorka visszamegy a szobába édesanyjához, és vigasztalni kezd. Irén kacéran besétál hozzájuk, telefonál, majd felpofozza a fiút, aki bánatában csomagolni kezd. Margit keserűségében elküldi a kérését, Kálmánt, mert megígérte édesapjának, hogy ha baj lesz, ő tartja majd össze a családot. Ezzel elérkezünk Margit második énekléséhez, amely ugyanaz, mint az első. Dalolására ebben az esetben sem figyel senki, éneklései a

---

<sup>81</sup> Zilahy Lajos 1937-ben megjelent, azonos című műve alapján.

családi összetartás sikertelenségének a szimbólumai. A kamera vízszintes mozgatással megérkezőnk az első főszereplői dalbetéthez, amelyben a másik nőtípus és identitáskonstrukció, Irén énekel:

„[...] Neked szól vadul és fájón e szerenád. Így sohase hívott a zene még. Remeg a szívem, soha még így nem hulltam eléd. Fáj, valami fáj, olyan kevés erre a szó. [...] Sohase vártam valakit így, te vagy a bálvány, fekete bálvány, te vagy a fény!”

Irén a felépített és berendezett házibárban énekel a férfiaknak. Később a férjével ebédel, és Sándorkáról kérdezi. A negyedik dalbetétben Margit énekel a gyerekeknek. A fiatalok a privát idegen nyelvóráról menekülnek az asszonyhoz, akinek a társasága felüdülést jelent számukra. A tanárnő dühösen ront be az éneklő társasághoz, és elviszi a gyerekeket. Irén el akarja távolítani a háztól Margitot, s ezt el is mondja a férjének. A festő új másolatokat hoz Sándornak, és felveti, hogy a falon lógó eredetinek hitt mű is másolat. Sándor rá akarja venni a festőt, hogy készítsen a képről egy másolatot.

Sándorka visszatér édesanyjához, aki nagyon megöri, hogy viszontláthatja a fiát. István, a fiatalabb fiú meghívja magához Perdy Kálmánt, és felajánlja neki a képet eladásra. A fiú nem tud a titokról, hogy édesapja még a halála előtt eladta Kálmánnak az eredeti képet. A férfi nem kér az ajánlatból. Sándorka meglátja, hová száműzték édesanyját, és számon kéri nagybátyját, Sándort. Sándorka találkozik barátjával (Puskás Tibor) is, aki legutóbbi találkozásuk óta több hónapot Olaszországban töltött. Azonnal felismeri, hogy Sándorkáék családi öröksége, a festmény hamisítvány. Összevesznek, de végül megnyugtatják egymást. István összehívja a családot, majd Irént a zongorához ülteti, hogy énekeljen. Közben Margit bejelenti, hogy elhagyja a családot:

Hiába szövetkeztek most, egymással is azt fogjátok tenni, mint velem. Isten le fog szállni hozzátok, és meg fog büntetni benneteket! [Hangzik a felkiáltás Margit szájából, Irén éneke helyett.]

A következő jelenetben már nem látjuk és halljuk Margitot énekelni, de rájövünk, hogy elfogadta Perdy Kálmán házassági ajánlatát, és új családja összetartójaként mormolja korábbi sorait, *A szűz és a gödölye* című festmény eredeti példánya alatt.

*A szűz és a gödölye*-ben Karády egy „második főszerepet” játszik, női identitáskonstrukciója a jóságos, családfenntartó nő ellentéte, a férfiakat megkísértő vamp – ezáltal a „végzet asszonya” diskurzusba sorolható. Jól láthatóan ehhez a szerephez az eszköztára kevés, traumatizáltsága leginkább a néző fejében bomlik ki, énekhangja nem telítődik meg jelentéssel.

#### 4.3.7. KÍSÉRTÉS

Rendező: Farkas Zoltán. Bemutató: 1942. január 14.

A történet szerint Dr. Kétzy Péter (Nagy István) tanácselnök elítéli egy bankrablás három tettesét. Horváth Cecil (Karády Katalin) öccse (C. Turáni Endre) is köztük van. A nő ártatlannak hiszi testvérét, ezért bosszút forral a tanácselnök ellen. Cecil a börtönben elbúcsúzik az öccsétől, Ruditól. Felhívja a tanácselnököt és egy nő nevetését hallja a telefonban, amitől nagyon megijed. Ezt követően családjával együtt fellebbeznek a Kúriához, hogy öccsét szabadon engedjék, de kérvényüket elutasítják:

Amikor felhívtam a lakásán, hallottam, hogy valaki belenevetett a telefonba. Biztosan a felesége volt. Akkor úgy éreztem, hogy azaz asszony erősebb, mint én. Csak tudnám, miben van az ereje... [Tanakodik Cecil, összevetve saját női identitáskonstrukcióját az ismeretlen asszonyéval.]

A bank megbízza Cecilt, hogy tárgyaljon Cornelius van Dusennel (Hajmássy Miklós) a dunántúli bányák ügyében. A megbízó két férfi előléptetést ígér a nőnek. Cecil elutazik Radványba, ahol a tanácselnök és családja tölti vakációját. Este Kétzy Péter és felesége (Bulla Elma) meglátják Cecilt a szálló étteremben. Másnap a nő találkozik Péterrel, és teljesen megbabonázza férfit. Elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez, amelynek kezdetén Cecil leül a zongorához és elkezd énekelni:

„Mindig az a perc a legszebb perc, amit meg nem ad az élet. Az a legszebb csók, amit el nem csókolunk. Hiába futsz előlem, a szíved bárhogy fél. Szemed titokban tőlem szerelmes választ kér. A szívem adnám én is, egyetlen csókodért. Miért szenvedünk hát mégis? Én jól tudom, hogy miért. Mindig az a perc...”  
[Kísérti meg távolról a tanácselnököt, aki az énekhangot követve közeledni kezd a nőhöz.]

A férfi főszereplő voyeur pozíciójából lesz szemlére téve a női főszereplő, majd a főszereplői dalbetét hirtelen véget ér, és a szállót övező parkban látjuk sétálni Pétert és Cecilt. Eközben Péter felesége közös kislányukkal játszik a környéken. Cecil azt hazudja a férfinak, hogy holland bácsikájával fog találkozni a helyszínen.

A magány maga a boldogtalanság. Mindegy, hogy itt ülök a tóparton, vagy otthon a lakásom rettentő csendjében, vagy színházban vagyok, vagy a vasút visz, vagy a dolgaimban vagyok elmerülve. Ez az érzés szakadatlanul velem van. [...] A magányos ember élete börtön. Az ember be van zárva a falai közé, amiket nem lát, csak érez, és tehetetlenül küzd a szabadulásáért. A boldogságért. Egyedül van, kimondhatatlanul egyedül. [Kísérti meg Cecil a férfit másodjára is, az elérhetetlen, magányos nő identitáskonstrukciójával.]

Cecil megtudja, hogy a holland férfi megérkezett a szállóba, és estére asztalt foglal a szálló éttermébe. Az étteremben ül, ahol Cornelius és a titkára (Halmay Tibor) nézik őt, majd eldöntik, hogy szerepcseréjükkel megráfálják. Cornelius és Cecil táncolnak, majd hárman leülnek a nő asztalához. Férfi identitáskonstrukciós szerepcserének lehetünk szem- és fültanúi. Az álfőnök és az álszolga szerepkonfliktusa közben viaskodik a nő kegyeiért. A

jelenet érdembeli lezárás és konklúzió nélkül ér véget. Péter és Cecil újra a parkban beszélgetnek, Cecil ekkor mutatkozik be a tanácselnöknek. A férfi felismeri őt, és kilép a szituációból, Cecil elmosolyodik. Péter hazatérve elmesél a feleségének egy történetet egy megkísértett férfiről, valójában Cecillel való találkozásáról tájékoztatja. Később az ál Cornelius és az áltitkár közösen piknikeznek, és felfedik valódi szerepüket Cecilnek. Péter virággal a kezében – a szokásos helyen –, a parkban vár Cecilre, de a nő nem jelenik meg. Felesége és lánya észreveszik a férfit, az asszony ekkor rájön, hogy a férje által mesélt történet igaz. A valódi Cornelius, a valódi titkára és Cecil egy asztalnál beszélgetnek, a nő felfedi üzleti szándékait. A titkár hátráltatja a folyamatot. Péter elhívja Cecilt a parkba, hogy beszélgessenek. Bevallja a nőnek, hogy az első perctől ismerős volt a hangja. Rákérdez, hogy nem telefonált-e neki korábban? A nő beismeri, hogy már felkereste, a férfi megnyílik a nőnek:

Maga az első, aki a tárgyalóteremben is az embert látta bennem, és nem a bírót. Az egész életemnek mindig az volt a célja, hogy ott is ember legyek. [...] Nem csak büntetni akarok... Maga az első, aki meglátta bennem az embert.

A nő elszégyelli és elsírja magát, majd otthagyja a férfit. Cecil újra Corneliussal és a titkárával időzik, közben elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Mindig az az álom volt a szép, mely gyorsan semmivé lett. Amit soha többé meg nem álmodunk. Ma a csókra még csak várunk, menekülhetsz tőlem még. S megmarad a forró vágyunk, mint egy szép emlék. Mindig az a perc a legszebb perc, mit meg nem ád az élet. Az a legszebb csók, amit el nem csókolunk...”

A nézők a két férfi főszereplő – Cornelius és Péter – szemszögeiből szemlélik az éneklő Cecilt. A nő vampként megkísérti a férfiakat és a nézőket, Karády Katalin az alakított szerepében és Karády Katalinként is énekel. A film cselekménye a dalbetét közben megszakad, de a jelenet végén minden probléma nélkül tovább folytatódik. Érezve a veszélyt, Péter felesége új ruhát vesz, és megpróbálja visszahódítani a férjét, ez azonban nem sikerül. Az éjszaka folyamán Péter felkeresi Cecilt és megcsókolja, azt a csókot adja a nőnek, amit korábban feleségének és lányának nem adott át búcsúzóul. A nő ugyanolyan ruhába öltözik át, amilyenben Pétert a felesége megpróbálta megkísértetni. A férfi elmeséli Cecilnek, hogy eltávolodott a feleségétől. Megcsörren a telefon, Cornelius keresi a nőt. Cecil kiküldi a szobából Pétert, és magánbeszélgetést folytat Corneliussal, megpróbálja meggyőzni a férfit, hogy menjenek Budapestre. Péter felesége később meglátogatja Cecilt, és mindketten észreveszik, hogy ugyanabban a ruhában vannak. Cecil bevallja a nőnek, hogy szereti Pétert, még hozzá annyira, hogy inkább lemond róla. Másnap Cecil és Péter találkoznak, és a nő elmondja a férfinak az igazat, hogy ártatlanul ítélte el az öccsét:

Meg akartam bosszulni, tönkre akartam tenni a maga életét. [...] Ennyi volt az egész, irgalmasabb bíró voltam, mint maga.

Cornelius és Cecil elhagyják a szállót. Péter egyedül sétál a parkban és Cecil helyett a feleségét találja a megszokott találkahelyen. A nő ugyanúgy meséli el a történetüket a férfinak, ahogy azt férfi tette korábban. A feleség elmondja férjének, hogy nincs mit megbocsátania, hiszen nem történt semmi. A cselekmény csókkal zárul.

A *Kísértésben* Karády főszerepet játszik, női identitáskonstrukciója a jóságos, családfenntartó nő ellentéte, a férfiakat megkísértő vamp – ezáltal a „végzet asszonya” diskurzusba sorolható. Jól láthatóan ehhez a szerephez az eszköztára gazdagabb, mint *A szűz és a gödölyében* játszott alakításában volt. Traumatizáltsága a történetben és a néző fejében is kibomlik, énekhangja a filmtörténetre és a valóságra vonatkozó jelentésekkel is telítődik.

#### 4.3.8. TÁBORI LEVELEZŐLAP – JÓ ÉJT, DRÁGA KIS HADNAGYOM

Rendező: Zalabéri Horváth János. Bemutató: 1942. április 9.

A *Tábori levelezőlap – Jó éjt, drága kis hadnagyom* Karády első kisfilmszerepe, a főcímben a következőképpen hivatkoznak a műalkotásra: „Karády Katalin énekes katonafilmje.” Kovács Jánosné (Karády Katalin) a kisfiával hallgatja a fronton harcoló édesapjuk rádióüzenetét. Elküldi a fiát játszani, és tábori levelezőlapot ír férjének, ekkor elhangzik az első főszereplői dalbetét:

„Most itt ülünk a rádiónál, megjött tőled az üzenet. Miért nem tudja a rádió már hozzád vinni a szívemet. [...] Csak most érzem, hogy szeretlek, éjjel van, száz csillag kigyúl. Jó éjt, drága kis hadnagyom! [...]”

Lefekteti Jancsikát, majd tovább énekel. Dala legvégül a férjéhez és az összes magyar honvédhez is szól. A *Tábori levelezőlapban* Karády főszerepet játszik, identitáskonstrukciója leginkább a színész és az énekesnő sajátja, csak részleteiben testesíti meg az aggódó édesanyát.

A *Karády-filmek identitáskonstruáló elemei II.* résztáblázatban összefoglalva tehát a *Ne kérdezd, ki voltamban*, *A szűz és a gödölyében*, a *Kísértésben* és a *Tábori levelezőlapban* is traumatizált nőiség kerül ábrázolásra. Ezek közül identitáskonstrukciós szempontból *A szűz és a gödölye* és a *Kísértés* nőalakjai tekinthetők a *Halálos tavaszban* megfogalmazott „végzet asszonya”, vamp szerepkör továbbörökítésének.



	Gyártó	Rendező	Gyártás éve	Bemutató időpontja	Szerep	A szerep identitás-konstruktív elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Ne kérdezd, ki voltam</i>	Balogh film	Balogh Béla	1941	1941.09.05.	Konrád Eszter	az állítólagos csalfa, csaló nő és az áldozat	2	traumatizált nőiség
<i>A szűz és a gödöllye</i>	Pegasus Film	Zilahy Lajos	1941	1941.11.07.	Irén (Huben Sándorné)	a vamp	1	„végzet asszonya”, részleges traumatizált nőiség
<i>Kísértés</i>	Hunnia Filmgyár és Takács Film Kft.	Farkas Zoltán	1941	1942.01.14.	Horváth Cecil	a vamp és az áldozat	2	„végzet asszonya”, traumatizált nőiség
<i>Tábori levelezőlap</i>	Zalabéri Horváth Produkció	Zalabéri Horváth János	1942	1942.04.09.	Kovács Jánosné	a színésznő, az énekesnő, és a nemzet összes asszonya, az édesanya	1	traumatizált nőiség

12. táblázat: A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei II.

#### 4.3.9. VALAHOL OROSZORSZÁGBAN

Rendező: Bán Frigyes. Bemutató: 1942. augusztus 13.

A történet szerint Karády Katalinhoz egy hadnagy (Pataky Jenő) érkezik, aki átadja a művésznőnek bajtársai üdvözlését. Tájékoztatja arról, hogy nemsokára elutazik a frontra, hogy valahol Oroszországban harcoljon. Emellett arra kéri a nőt, hogy üzenjen majd neki és a bajtársainak egy dalban, mert az itthonról érkezett üzenetek tartják a lelket a fronton harcoló katonákban. A következő képsorok a gyalog, tankkal és repülővel vonuló honvédeket ábrázolják. Majd a barakkban vagyunk, ahol bekapcsolják a *Honvéd Műsort*, és Karády hangja szól:

„Mindig a te leveledet várom, csak te rólad álmodom az álmom. Valahol Magyarországon, valahol Magyarországon. S arra gondolok, mikor a csillag rám ragyog, azt a csillagot, te ott künn éppúgy láthatod. Sokkal jobban szeretlek, mint máskor...”

A dal egy, a barakkot ért találat szakítja meg, és mindenki elkezd menekülni. A dal néhány másodperc szünet után folytatódik, és az asztalon álló rádió mögött egy sebesült honvédet látunk, aki nem élte túl a támadást. A következő jelenetben Karády a kórházban látogatja meg azt a sebesült honvédet, aki a történet elején bajtársai üdvözlését átadta, és virágot, cigarettát visz neki ajándékba. A honvéd egyik bajtársa azt kéri a művésznőtől (az összes többi katonával együtt), hogy énekeljen el nekik egy dalt:

De hát itt nincs semmi zene! [Szabadkozik a művésznő, majd az ápolónő felkiált]: Dehogy nincs... van!

Azzal leemel a szekrény tetejéről egy bakelit lemezjátszót meg egy lemezgyűjteményt. Karády kiválasztja a megfelelő zenei alapot, és felteszi a lejátszóra. Dizóz tartásba áll, és elkezd énekelni a film címadó dalát:

„Üzenet jött messze-messze földről, halványzöldszín tábori levél. Aki írta, a szívével írta, minden sora őszintén beszél. Sokkal jobban szeretlek, mint máskor, minden percben rád gondolok százszor. Valahol Oroszországban, valahol Oroszországban. S arra gondolok, mikor a csillag rám ragyog, azt a csillagot te otthon éppúgy láthatod. Mindig a te leveledet várom, s csak terólad álmodom az álmom. Valahol Oroszországban, valahol Oroszországban. Muszka földre lassan jár a posta, s alig várják már a válaszom. Megkérem a rádiótól szépen, közvetítsék kívánság-dalom! Sokkal jobban szeretlek, mint máskor, minden percben rád gondolok százszor. Valahol Magyarországon, valahol Magyarországon. S arra gondolok, mikor a csillag rám ragyog, azt a csillagot te ott künn éppúgy láthatod. Sokkal jobban szeretlek, mint máskor, minden percben rád gondolok százszor. Valahol Magyarországon, valahol Magyarországon.”

Ahogy ez a főszereplői dalbetétekben megszokott, mindenki a művésznőt bámulja, félközeli és közeli felvételek segítségével irányítják a néző tekintetét, aki a férfi főszereplő (és jelen esetben az összes többi szereplő) szemszögéből látja a főszereplő Karádyt. A zenei kíséret megvalósítása inkább karikatúraszerű, mintsem komoly szervezés eredménye. A

kérés teljesítése sikerül, Karády drámai, mélyről feltörő szenvedéllyel énekli el De Fries Károly szerzeményét. Az utolsó egy-két snittben a szövegnek megfelelően egy felfegyverzett – vélhetően a fronton szolgálatot teljesítő – katona, egy otthon – vélhetően Magyarországon – lévő ábrándozó nő, és a sötét éjszakában fénylő csillagok képeit látjuk felváltva. A képsorok Karády távolba révedő, misztikus, sorsszerűséget idéző tekintetével és a dal eléneklésének befejezésével zárulnak. A *Valahol Oroszországban* című rövidfilmben Karády „Karády Katalinként” énekel a fronton harcoló, majd később a sebesült honvédeknek. Saját magát és identitáskonstrukcióit, az énekesnőt és a színésznőt alakítja. Így filmen látható nő személyes identitáskonstrukciója megegyezik a filmvászon látottával.

#### 4.3.10. SZÍRIUSZ

Rendező: Hamza D. Ákos. Bemutató: 1942. szeptember 5.

A történet egy bálban kezdődik, ahol a nők Tibor Ákos grófról (Szilassy László) beszélgetnek. A férfi nagyon szimpatikus a nőknek, Párkányi Kata (Déri Sári) utánamegy és maradásra bírja. Órákig beszélgetnek, majd egy másik férfi kéri fel a nőt táncolni. Később Ákost az otthonában barátai faggatják a Katával való kapcsolatáról, és ő biztosítja őket arról, hogy egyáltalán nincs szó köztük szerelemről. Ákos a beszélgetés közben értesül Sergius tanár úr (Baló Elemér) felhívásáról:

Férjet keresek leányom számára. A leányom hozománya annyi millió, amennyire a jövődöbeli vöm igényt tart. Sergius tanár, Epres út 7.

Ellátogat a tanár úrhoz – közben aláfestőként Karády Katalin hangját halljuk –, és kérdőre vonja az édesapát az újsághirdetéssel kapcsolatban. A férfi közli a gróffal, hogy lánya hozománya tulajdonképpen a „világ fölött való uralom”, amely tulajdonképpen azt az időgépet jelenti, amelyet a tanár úr megtervezett és megépített. Tibor Ákos megígéri, hogy elkíséri Sergiust az első útjára. Megtartják a gép keresztelőjét, a gróf javaslatára Szíriusznak nevezik el. Ezt követően Ákos egy Rosina Beppóról (Karády Katalin) 1748-ban készült festményt lát meg, és megállapítja, hogy kissé megkésett az udvarlással. Mindeközben a tanár úr pályatársai egy találkozóra gyülekeznek, de amikor megérkeznek, már csak az időgép felszállását nyugtázhathák. A gróf és a tanár úr a 18. század közepén érnek földet, a tanár úr magára hagyja Ákost, és visszautazik a 20. századba.

Ákos találkozik Rosinával, akiről kiderül, hogy a bécsi opera vendégénekese. A nő és utastársa, Cafarelli (Pethes Sándor) felveszik a férfit a lovaskocsijukba és így közösen a gróf dédapjának kastélyába tartanak. 1748-at írunk, Tibor Gergely gróf feleségül vette Szulkowszky Mária hercegnőt (Gergely Ákos dédapja, Mária Ákos dédapjának első

felesége, Gergely csak öt évvel később ismeri majd meg Ákos dédanyját). Rosináék azért utaznak a kastélyba, hogy a bálban énekeljenek. A rendezvényen Ákost bemutatják az ifjú házaspárnak. A vendégek táncjelenete után Ákos Rosinával beszélget, aki számon kéri rajta, hogy miért nem hajtott térdet a hercegnő előtt. A bál vendégei úgy vélik, a gróf illetlenül viselkedik, főleg azért, mert nyilvánosan mutatkozik az énekesnővel.

Rosina fellépése csak később következik, az előkészületek alatt Ákosra gondol. A kastély népe helyet foglal a vacsorához. Tibor Gergely gróf tósztot mond, Mária Terézia császárnéről (német-római császárné) és jelenlévő képviselőjének a tiszteletére üríti serlegét. Ákos is felszólal, aki szintén Mária Teréziának, de ezúttal, mint Magyarország királynőjének a tiszteletére iszik. A vacsora közben Rosina röviden énekel, majd a műsor vége előtt lejön a színpadról. Ákos utánamegy, és megvárja, amíg átöltözik. A vízcicsodákat (táncos előadás a vízparton) szeretnék közösen megnézni, és a nő megkéri a férfit, hogy vezesse. A gróf vezetni szeretné Rosinát, de a nő nem tartja elég „úriemberesnek” a mozdulatait. Megtanítja a férfinak, hogyan kell vezetnie egy nőt, a férfi eleget tesz a nő kívánságának, és méltó módon vezeti az előadás helyszínére Rosinát. Csónakba ülnek, kis evezés után lágyan a vízen sodródnak és beszélgetnek. Az énekesnő nem érti, hogy a gróf miért keresi a társaságát. A nő elmeséli, hogy végtelen honvágyat érez:

Húsz esztendő előtt születtem, mint egy virágárus lány gyermeke. Tíz éven át a Formosa templom lépcsőjén hemperegtem. S mondják is, hogy nagyon hasonlítok a Santa Barbarához, akinek arcképe ott van a templom első mellékhajóján. Mikor egyszer néhány suhanc társaságában a Piazzettán daloltam, főszedett az öreg Porpora mester, és kiképzett az iskolájában. Vendégszerepeltem Bécsben, majd Drezdában. Most a mester azt szeretné, ha újra Bécsbe szerződtenének. De nem fognak szerződteni. Mert valaki elállja előttem az opera kapuját.

A rövid beszámoló után dalra fakad, ezzel elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez, amely a férfi megkísértésének is tekinthető:

„Ma éjjel megtudom, hogy érted ég a szívem. Ma éjjel megtudod, hogy tiéd az életem. Nézd, ezernyi csillag száll, s az éj szerelmes csókra vár. Tovább tagadni most már nem tudom, szeretlek téged nagyon-nagyon. Miénk ez éjszakán a szív, a csók, a gyönyör. S tudom ez éjszakán a vágyam felszínre tör. Miénk, miénk az éj. Szerelmes éj csak csókról mesél.”

Legvégül csókolóznak, majd a nő elfordítja a fejét, és megkéri Ákost, hogy vigye ki a partra. A nő elhagyja a kendőjét, a férfi megtalálja, és utánaaszalad. A kastélyban Rosina keresésére indul, de sehol sem találja. Végül leül kártyázni dédapjával, és elnyeri az aranyat:

Ezért úszik el ősi vagyon, kedves rokon! [Majd lesöpri az aranyat a földre a népnek.] Úgy tudom a családi krónikákból, hogy Tibor Gergely gróf legyőzhetetlen a kártyában, a szerelemben és a harcban. Nos, hát ezentúl meg kell elégednie a két utóbbival!

Gergely gróf később Rosinával beszélget a bécsi operáról. A férfi nyíltan udvarol a nőnek, és felajánlja segítségét az operaházba való bekerüléssel kapcsolatban, ám cserébe a nő szerelmét szeretné elnyerni. Az énekesnő egyértelműen elutasítja.

A következő jelenetben Ákos egy magyar dal éneklésébe kezd. Az udvar kritizálja a férfit, aki hevesen reagál:

Ezek itt mind csak lidércek, hazajáró lelkek. Olasz modor, francia ruha, német beszéd. Csak ami paraszt, az a magyar!

A gróf eldönti, hogy nem megy vissza a 20. századba, át akarja alakítani a 18. századot. Később Rosina lefekvéshez készülődik, Gergely gróf zaklatja. Ákos rajtakapja őket és megüti a férfit. Megegyeznek, hogy egy órán belül párbajozni fognak:

Takarodj, dédapó! [Búcsúzik el ősétől.]

Rosina félti a férfit. Ákos elkezd magyarázkodni a nőnek, hogy ő a jövőből jött, és nem halhat meg. Megegyeznek, hogy vagy elviszi magával a nőt a jövőbe, vagy itt marad vele a 18. században. A férfi és a nő együtt hagyják el a kastélyt lovaskocsin, majd megérkeznek a párbaj helyszínére. Gergely megsebzí Ákost, ekkor érkezik meg Sergius tanár úr, és hazaviszi a sebesült férfit.

A 20. században Ákos Rosinát szólongatja. A másik szobában Sergius tanár úr kiabál, lánya, Rózsa (Karády Katalin) nyugtatgatja. A nő mindkét férfiért aggódik. Később Sergius az időutazásról mesél Rózsának az örültek házában. A gróf a tanár úr házában van, ott értesül arról, hogy Sergiust bezárták. Később megtudja, hogy az időgép néhány másodpercre felszállt, és le is zuhant, így sérültek meg. Felcsendül egy ismerős dal (az első főszereplői dalbetét), amelyet a 18. században Rosina énekelt. Ákos meghallja a dalt, és megkeresi az éneklő nőt, aki kísértetiesen hasonlít Rosinára. Miután megtalálja az éneklés abbamarad, és elhagyja a szobát. A nő újra énekelni kezd, majd a férfi visszamegy hozzá:

Ákos: Ismeri a Rosina Beppo nevét?

Rózsa: Hogyne ismerném, hiszen a dédanyám neve! Sergius Lőrinc vette el, Mária Terézia idejében kancellári hivatalnok volt. Egyébként azt mondják, nagyon hasonlítok dédanyámhoz.

A nő megmutatja a Rosina Beppóról készült festményt a férfinak.

Ákos: Az a dal, amit maga is énekelni szokott...

Rózsa: Gyermekkoromban ragadt rám, amikor apával Velencében jártam. Nemrégiben magam sem tudom miért, megint felbukkant bennem. Folyton a fülembe cseng, szinte üldözőbe vesz.

Ákos: És aznap reggel is énekelte, amikor felszálltunk a Szíriusszal?

Rózsa: Már nem emlékszem.

Ákos: Azt hiszem hallottam... kezdem most már érteni.

Ákos később hazaszállíttatja a holmiját Sergiuséktól, és elbúcsúzik Rózsától: elmondja a nőnek, hogy véleménye szerint örökre betege marad az átélt kalandnak. A nő a városba készül, és a férfi korábbi távozási szándéka ellenére elkíséri. Az örült Sergius tanár urat is meglátogatják. Az apa előtt Ákos és Rózsa eljegyzik egymást, és ezután együtt hagyják el az örültek házát.

A *Szíriuszban* Karády két nőt, két női identitáskonstrukciót testesít meg: a 18. századi Rosina Beppót és a 20. századi Rózsát; tehát a rendező, Hamza D. Ákos két szerepre öltözteti fel a színésznőt, ezáltal hozza létre a *Doppelgänger-effektust*. Ugyanígy két szerepet formálhat meg Szilassy László is, esetében is *Doppelgänger-effektus* jön létre. A 18. században ábrázolt, traumatizált nőiség beteljesületlen szerelme legvégül a 20. században jut érvényre.

#### 4.3.11. HALÁLOS CSÓK

Rendező: Kalmár László. Bemutató: 1942. október 15.

A történet szerint a Balásfy lányok csókja halálos, amelyik férfi Balásfy családból származó nőt csókol, életét veszti. A nyitó jelenetben Iván (Berczy Géza) Ágnessel (Karády Katalin) beszélget:

Már találkoztam néhány nővel életemben, de így még nem bolondított meg engem senki. Azt mondják, acél idegeim vannak, de mióta magát megismertem, elvesztettem a biztonságomat. Mintha valami hipnotikus erő tartana a birtokában. Ugyanaz a különös légkör veszi körül magát is, mint azt a kastélyt, ahol lakik. Titokzatos. És megfejthetetlen.

Így alapozza meg a „végzet asszonya” diskurzust és a kategóriába tartozó női identitáskonstrukciót a férfi főszereplő.

Nem hallott maga arról a legendáról, hogy a Balásfy lányok csókja halálos? [Kérdezi a nő, aki teljes tudatában van annak, hogy a csókja halálos, kis ellenkezést követően mégis hagyja, hogy a férfi megcsókolja őt.]

Majd Ágnes nagybátyjához, Balásfy Kristófhhoz (Rajnay Gábor) mennek, akitől Iván elbúcsúzik, mert el kell utaznia egy verseny felkészülésére. A férfi dudál Ágnesnek, aki az ablakon keresztül, melankolikus tekintettel integet a férfinak. A nappalból éjszaka lesz, egy rövid kép erejéig a teliholdat látjuk, majd felcsendül az első főszereplői dalbetét (Karády gyertyafény mellett zongorázik és énekel):

„Nem merek szemedbe nézni, pedig úgy kívánlak én. Szeretnék arra kérni, hogy sohase légy enyém! Miért kell nékem tőled félni?”

A nyitott ablakon keresztül hangosan zúg a szél, és Ágnes abbahagyja az éneket. Felveszi a gyertyatartót, és feláll a zongorától. A szél még egyszer hangosan felzúg, Ágnes egy pillanatra visszatekint, majd kisétál a szobából. A kastély lakói is hallják a szél zúgását, akik legendákat mesélnek egymásnak a helyszínen ragadt holt lelkekről. A következő jelenetben Ágnes az ablakban áll, szinte eggyé válva széllal hallgatja azt, majd megcsörren a telefon. Megtudja, hogy Iván balesetet szenvedett, és csak néhány perce van hátra. A nőt kívánja látni, aki odasiet hozzá. A nő elkésik: a férfi meghal, mire ő odaér. Ágnes elájul, majd arra ébred, hogy az orvos, Dr. Kemenes László (Nagy István) vigasztalja. Ágnes elmeséli a férfinak a történetét, a nő identitáskonstrukciójának történeti vonatkozásait ismerjük meg:

Gyermekkoromban volt egy kispajtásom. Én voltam a királyleány, ő a mesebeli herceg. Leheletfinom gyermeki szerelem volt köztünk. Egyszer megcsókolt, s nemsokára meghalt. 18 éves voltam, akkor jöttem ki az intézetből, tengerparton nyaraltunk. Megismertem egy fiút, kedves, játékos szerelem volt közöttünk. Nyár, tenger, holdfény. Megcsókoltuk egymást, vihar jött, felborult a csónak. Én kiúsztam.

Így szám szerint már Iván volt a harmadik férfi, aki a nő halálos csókját követően életét veszítette. Az orvos arról biztosítja a nőt, hogy mindez csak véletlen, nem érdemes hinni a misztikumban. Ágnes megköszöni László gondoskodását, a férfi hazaviszi a nőt. Búcsúzáskor kiderül, hogy a férfi idegorvos, egyetemi magántanár. Ezt követően Ágnes nyugtalanul fel-alá járkál a házban:

Mit vétettem, miért bűnhődök? Sohasem voltam rossz, sohasem bántottam senkit! Miért kell elpusztulni azoknak, akiket én szeretek? [Kérdezi nagybátyjától, aki nyugtatgatja.]

Másnap Ágnes a kastélykertben sétál, és meglátja a fát, ahol Iván korábban megcsókolta. Megérinti a fát, hátat fordít neki, majd a következő pillanatban megjelenik László. Ágnes átöleli a fát, és azt meséli a férfinak, hogy nagyon szereti ezt a fát:

Sokszor arra gondolok, hogy egyszerre születtem ezzel a fával.

A férfi viccelődik a nővel – hiszen akkor lehetne vagy 4-500 éves –, végül Ágnes nevetve meghívja Lászlót magukhoz egy vacsorára, amely egy hét múlva, szerda este kerül megrendezésre. A nő megfogadja, hogy mostantól jól fogja magát érezni, szórakozni fog. Az esten Ágnes és László beszélgetnek:

Szeretem ezt az ismeretlen szomorúságot, ami elfog ilyenkor, amikor telihold van. [Számol be érzéseiről a nő a férfinak, aki arra bízta, hogy inkább napfényre és a realitásra van szüksége.]

Férfi (a Nap) és női (a Hold) szimbólumok elevenítődnek fel a beszélgetésben. A beszélgetés közben megint felsüvít a hangos szél, és a nő arról számol be, mintha ezt az egészet már egyszer átélte volna. László majdnem megcsókolja, de Ágnes nem hagyja. Melankolikus ábrázattal és testtartással táncolni kezdenek, a férfi megkéri a nő kezét, aki elutasítja a lánykérést. Elküldi a férfit azzal, hogy hagyja el, mert szereti.

Később Ágnes és László újból együtt vacsoráznak, az étkezés után egyedül maradnak. A nő hívta meg a férfit magukhoz, most mégis el akarja küldeni. Végül egy 500 éves lantról beszélgetnek, és elhangzik a második főszereplői dalbetét:

„Zúgva hív a szívharang, mint a bűgő vadgalamb, holdvilágos nyári éjszakán. Mind a hullócsillagok, semmisségbe villanók, messze tűnő boldogság után. Egy szédült pillanat mindent megér, életemet adnám neked egy csókodért. Elhoznám szívemet szíved elé, pokoli tűz lidérce űz vesztem felé. És mint a pille száll, meghalni láng fölé, úgy szállnék boldogan a két karod közé. Egy szédült pillanat mindent megér, pokoli tűz vesztembe űz egy csókodért.”

Ágnes megigézi Lászlót énekével, majd megjegyzi, hogy ez a dal nagyon régi. Olyan régi, mint maga a kastély. Állítólag egy olasz lantos írta, aki szerelmes volt egy Balásfy lányba. Azt mesélték, hogy belehalt a szerelembe. A férfi újra feleségül kéri a nőt, és azt szeretné, hogy hagyja el otthonát. Ágnes ezt elutasítja, így a férfi hozzá költözik, hogy vigyázhasson rá. Később a kastély két külön szárnyában alszanak – László mint férj a keleti, Ágnes pedig mint feleség a nyugati szárnyban –, nem járnak rendezvényekre, nem utaznak. Ágnes nagybátyja számon kéri ezt rajtuk, és ők igazat adnak neki. Ezután a férfi magukra hagyja őket. Elhangzik a harmadik főszereplői dalbetét:

„Fáj minden szó, nem tudom, mi van velem. És mégis jó ez az édes gyötrem. Sír a szél, csak szerelmedről beszél. Én a bánatom el nem mondhatom. Szeretnék valamit kérni, ne szeressél oly nagyon! Tudom, nehéz megígérni, megtagadni két karom! Nem merek szemedbe nézni, pedig úgy kívánlak én! Szeretnék arra kérni, hogy sohase légy enyém! Miért kell nékem tőled félni, és gyűlölni az éjszakát? Miért kell csóktalanul élni egész életemen át?”

A következő jelenetben vélhetően a férfi főszereplőt (Nagy István) halljuk énekelni – a disszertációkutatás szempontjából ez az ének nem minősül dalbetétnek –, az éneklő személyt nem látjuk. A keleti és nyugati szárnyból elhagyja a férfi és a nő testét a lélek, majd a két lélek közös táncjelenetét nézhetjük végig, amely egy csókkal zárul.

Várady Gusztáv festőművész (Juhász József) érkezik látogatóba, és felkéri a férfit, hogy restaurálja a kastélyban található műveket. Ágnes és László ebben az időszakban Olaszországba utaznak. A nő szenved, mert minden a szerelemre, a meg nem valósult csókra emlékezteti, így rövid idő után hazautaznak. Eközben a festő a restaurálás alatt egy másik alakot, egy dámát talál egy alkotás felső rétege mögött. Az ábrázolt nőalak a megszólalásig hasonlít Ágnesre. Felfedezik, hogy a kastélyban készült a kép, de akkor a kandalló mögött



volt egy ajtó, amelyet azóta befalazhattak. Felbontják a falat, és egy pincyszerű helyiséget találnak, régi borokkal, cellarácsokkal, vívótőrökkel. Két felöltöztetett, bebalzsamozott testre is rábukkannak, valamint egy pergamenre leírt történetre is. A pergamen egy nő, Balásfy Eszter (Karády Katalin) történetét meséli el, aki a kastély vívó úrnője volt, édesapja amazonnak nevelte. A következőkben Eszter rövid történetét ismerjük meg.

A történet kezdetén Giulio Pietro Sarelli herceg (Perényi László) érkezik látogatóba két társával, Niccolo lantossal (Pataky Jenő) és Cesare festővel (Greguss Zoltán). A herceg Beatrix királyné meghívását továbbítja Eszternek. A férfi dallamos hangon, ékesen szólva beszél hozzá de Eszter irányítja a beszélgetést, és figyelmezteti a férfit, hogy túl sokat fecseg. A herceg elszánt, és meg akarja hódítani a nőt. Egy vacsora alkalmával ugyancsak szép szavakat intéz hozzá, és Eszter így felel:

Én nem vagyok virág! Katona vagyok, herceg! Ne mondj nekem mézédés szavakat! Jobban forgatom a kardot meg a tört, mint bármelyik férfi!

Ezek a mondatok a nő férfias identitáskonstrukciójának elemeit fogalmazzák meg. Eközben azt láthatjuk, ahogy Cesare, a festő megalkotja az Ágnes és László által a jelen idősíkjában megtalált festményt. Eszter később a jelenben megismert fánál a napfényben hever, Giulio tovább ostromolja és megcsókolja őt – a film nyitójelenetéhez hasonló képsorokat láthatunk. Majd holdfénynél, álmában a férfi újra megcsókolja a lányt, és kimegy szobából. A nő felébred, és a nyitott ablakhoz megy, odaérve meghallja a herceg és társai beszélgetését. A herceg elmeséli, hogy hogyan hódította meg a nőt, majd a három férfi fogadást köt arra vonatkozóan, hogy ki fogja előbb birtokolni őt. Eszter ezt hallva, dühében tört ragad, és le akarja szúrni magát; végül eldobja a tört, majd az ékszereit is. Magához hívja Orlando méregkereskedőt (Baló Elemér), és kikérdezi a különféle mérgekről. Másnap Niccolo, a lantos énekel – ugyanazt a dalt, amelyet korábban, a második főszereplői dalbetétben is hallhattunk:

„Egy szédült pillanat...”

Eszter meghívja magához a lantost estére. Orlando méreggel keni be Eszter száját. A férfi később ismét énekel, a dal most is ugyanaz. A nő utálkozó tekintettel néz rá, és arra vár, hogy megcsókolja. Miután megtörténik a csók, a férfi rosszul lesz, és holtan esik össze. Ezután Eszter, a herceg és a festő együtt étkeznek. A nő felszólítja a férfiakat, hogy közösen igyanak a szerelemre. Azt hazudja a férfiaknak, hogy a lantos elment havasi gyopárt szedni neki – eközben azt láthatjuk, ahogy Orlando bebalzsamozza Niccolo testét. Végül Eszter estére magához hívja a herceget.

A következő jelenetben Cesare, a festő épp Esztert festi le. A nő arra kéri a férfit, hogy csókolja meg. A festő a csók után szintén holtan esik össze (ezt az elemzés pillanatában feltételezem, vizuálisan nem került ábrázolásra). Este a herceg a kastélyban sétál, és a szél hangos zúgását hallgatja, egy pillanatra megtorpan, végül bemegy a nő szobájába. Eszter őt is felszólítja, hogy csókolja meg, ám a férfi tiltakozik. Azt kérdezi, hogy hol van a lantos és a festő. Gyanakszik a nőre, mert úgy látja, hogy furcsa tűz ég a szemében. Észreveszi, hogy valamivel be van kenve a nő szája. Tudni akarja, hogy mi történt a barátaival. Eszter felveszi a gyertyatartót, és elvezeti a herceget a barátaikhoz. Abba a pincészerű helyiségbe mennek, ahol a jelenben Ágnes és László megtalálták a bebalzsamozott testeket. Bezárja az ajtót és szerelmet vall a férfinak. A férfi elutasítja, mire Eszter megmutatja neki a barátait. A lantos és a festő bebalzsamozva, felöltöztetve, holtan ülnek az asztalnál:

Én megcsókoltam őket, és behaltak ebbe a csókba. És most te is belehalsz! [Mondja Eszter a férfinak, és az újonnan meghiúsult csókot követően vívni kezdenek.]

Harc közben leesik a gyertyatartó, és meggyullad a nő ruhája, aki letépi magáról azt. Giulio leszakítja a függönyt, és odaadja Eszternek, aki magát a kelmébe burkolva harcol tovább. Megvágja a férfi karját, de a herceg nem hal meg, és leszúrja a nőt. Leírja a pergamenre a kastély és lakóinak történetét, majd befalaztatja a halottakat.

A jelenben Ágnes a történet hallatán rosszul lesz, szentül hiszi, hogy ezt a múltat érezte egész életében. Az ideg orvos László erre azzal nyugtatja őt, hogy a titkot felfedezve megszűnt az átok. A nő arra kéri a férfit, hogy hagyják el a kastélyt, menjenek az éjszakából a nappalba, a holdfényből a napfénybe. Ágnes meggyógyul, szerelme nem hal meg a csókjától:

Örülök a napnak, a világosságnak! Mintha egy rossz álomból ébredtem volna fel! Úgy érzem, újra kezdődik az életem! [Számol be érzéseiről a nagybátyjának.]

Majd közösen meghallgatják az ideg orvos eseti beszámolóját a rádióban. Kiderül, hogy az előadás a nő történetét meséli el. Az általa megcsókolt kisfiú paralízisben, a festő szervi szívbajban, az autóversenyző gyorsajtásból eredő balesetben veszítette életét. Ismerteti továbbá a hallgatósággal, hogy Ágnest megtréfálták egy reneszánsztörténettel, amely mérgezett csókról, átokról és bűnhődésről szólt:

Vagyis a páciens beoltottuk ugyanazzal a méreggel, amellyel idegrendszere és fantáziája át volt itatva. Egyszóval deszenzibilizáltuk, közömbösítettük. Reggel, délben és este csókkal várja a férjét. [Zárja előadását az ideg orvos.]

Ágnes nem haragszik, örömittasan felugrik, és karjait széttárva áll meg a nyitott ablakok előtt.

A *Halálos csók*ban Karády két nőt, két női identitáskonstrukciót testesít meg: a jelenkori Balásfy Ágneszt és az 500 évvel korábban élt Balásfy Esztert; tehát a rendező, Kalmár László két szerepre öltözteti fel, ezáltal hozza létre a *Doppelgänger-effektust*. A jelenben élő traumatizált nőiség traumája az 500 évvel korábban élt gyilkos nő történetének segítségével oldódik fel.

#### 4.3.12. ALKALOM

Rendező: Rodriguez Endre. Bemutató: 1942. október 26.

A történet szerint Gáti István (Somlay Artúr) balatoni villájuk építésének nyaralójában találja feleségét, Máriát (Karády Katalin) és az építész, Báthory Bélát (Szilassy László). Az asszony magyarázkodik, hogy az egész egy félreértés, és könyörög a férjének, hogy ne küldje el, de István mégis elzavarja. A nő az éj sötétjében, az esőben menekül el.

Később a férj az otthonában keresi Máriát, aki nem érkezik haza a szakadó esőben. Másnap egy elhagyott csónakban megtalálják a nő sálját:

Tetszik tudni, hogyha egy csónak magányosan gyűn vissza, akkor aki evezett benne, az ott maradhatott.  
[Számolnak be a csendőrök a férfinak.]

Ezt követően érkezik meg a házba az elveszett asszony orvosa (Bilicsi Tivadar), aki beszámol a férjnek a nő várandósságáról. A férfi évekig keresi a nőt, mégsem találja.

A férfi megbánja tettét, nem jár el kaszinóba sem. Egyedül a vállalatának él, és jó barátjával, Gáborral (Csontos Gyula) tartja csak a kapcsolatot. Egy beszélgetés alkalmával Gábor ráveszi a férfit, hogy utazzon el a francia Riviérára kikapcsolódni.

A következő jelenetben Nizzában vagyunk, ahol az asszony Janina néven egyedül neveli kisfiát és énekesnőként dolgozik. Az édesapa ugyanott száll meg, ahol Janina is neveli közös gyermeküket. Találkozik a kisfiával, jókedvűen elbeszélgetnek, majd elválnak egymástól azzal, hogy a férfi strandolni megy. Este, amikor István visszaérkezik a hotelba, énekhangot hall. Elérkezünk a film első főszereplői dalbetétjéhez:

„Vannak pillanatok néha az ember életében, mit nem felejt el többé sosem. Vannak hangulatok, amelyek néha visszatérnek, s megdobban tőlük forró szívem. Sokszor az ember elfelejt szerelmes éveket, mikor utólag rájön, hogy szíve csak tévedett. Vannak pillanatok néha az ember életében, mit nem felejt el többé sosem. Lágyan susog az éjjel, és halkán dalol a hold, szívem tele veszéllyel, mert egy emlék felgyúlt. Miért nem tűnik a múlt el, mért sírunk egy pillanatért, mely régen a semmibe hullt el. Nem is értem, hogy miért!? Vannak pillanatok...”

A férfi voyeur pozícióból figyeli a nőt, a dalbetét végén megkéri a pincért, hogy adja át a nőnek a névjegyét. A névjegy átadásra kerül, de Janina arra kér egy másik magyar férfit, hogy hazudják azt, házasok. Az asszony kihívóan, egy cigarettával a kezében odasétál egykori férjéhez, és beszélgetésbe elegyednek:

Miért nevez maga engem Máriának? Én Janina vagyok. Dehogy tréfálok, csak furcsának találom, hogy Máriának szólít. Úgy látszik ez egy végzetes tévedés lesz.

Janina kezdetben ellenkezik, végül leülnek Istvánnal beszélgetni. Azt hazudja a férfinak, hogy férje és gyereke van. Bemutatja a két férfit egymásnak. István továbbra sem nyugszik bele, és tovább társalognak.

Tulajdonképpen kivel téveszt maga engem össze? Hol van a felesége? Miért kergette el? Csak kérdeztem, hogy miért engedte el?

A nő kérdőre vonja a férfit, és közben majdnem le is leplezi magát. Végül elbúcsúznak, és megegyeznek abban, hogy másnap találkoznak. István nem bízik Janinában, ezért még aznap este meglátogatja a kisfiát, hogy a gyermek megmondja az igazat. A kisfiú azt mondja, hogy neki nincs apukája, de hozzáteszi: az édesanyja szerint majd egyszer el fog jönni. Erre István átöleli a fiát, és közli, hogy már meg is érkezett. Janina kettesben találja őket, és a szülők közösen átmennek egy másik szobába. Újra leülnek egymással beszélgetni:

A világ legboldogabb menyasszonya voltam. Így kezdődött. A férjem minden nap törődött velem, az életünk csupa csók, boldogság, rejtett izgalom. Olyan boldog voltam, és úgy éreztem magam, mintha... Így ment ez heteken, hónapokon keresztül. Nyáron még csak ráért velem foglalkozni, ezután jött az ősz. Lefoglalta a gyár, egyedül voltam. Vártam és vártam, órákat, napokat. Mindig csak vártam.

A férfi bocsánatot kér a nőtől, hogy elhanyagolta. Mindkét fél előéletéből látunk visszajátszásokat, flashbackeket. Kiderül, hogy István nagyon el volt foglalva a vállalati munkával, ezért hagyta olyan sokszor magára az asszonyt. Sőt, ő mutatta be a fiatal építész, Báthory Bélát Máriának, akik így jó barátságot kötöttek.

Béla szabadidejében autóversenyzéssel foglalkozik, és első kettesben történő találkozásukkor megkéri Máriát, hogy nézze meg őt vezetés közben. A nő elfogadja a meghívást. Béla megnyeri a versenyt, és azt mondja Máriának, hogy miatta lett győztes, ő adott erőt neki. Ígéretéhez híven hazaviszi Máriát, és útközben végig udvarol neki, de a nő elutasítja. Béla nem adja fel, és tovább ostromolja, később szerelmet is vall neki. Figyelmezteti, hogy sohasem fogja feladni. Később egy bálon újra szerelmet vall, és megcsókolja a nőt, majd Mária elrohan.

Hónapokig nem látják egymást, majd az ifjú építész egy újabb megbízást kap Istvántól, hogy építsen a Máriával ünneplendő házassági évfordulójukra egy Balaton-parti villát. A nő később újra egyedül van, és zongorázni kezd. Elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Vannak pillanatok néha az ember életében, mit nem felejt el többé sosem. Vannak hangulatok, amelyek néha visszatérnek...”

A házassági évfordulón István és barátja, Gábor átadják az ajándékaikat Máriának. István nem tudja odaadni az ajándékot, mert a villa átadásához el kell utazniuk a Balatonra. Kiderül, hogy a megbízott építész Báthory Béla volt, és hogy másnap Máriának tőle kell átvennie az épületet, teljesen egyedül. Férj és feleség összevesznek, kiderül, hogy a nő fél az építésztől. Istvánt ez nem érdekli, egyedül küldi el a feleségét a villa átvételére:

Márpedig egy asszonynak minden poklokon keresztül meg kell tudni védelmezni önmagát! Nem lehet olyan alkalom, hogy ne tudja magát megvédeni akárki ellen, ha akarja! [Kiabálja a férj.]

A következő napon Mária átveszi a villát Bélától. A férfi tovább ostromolja, a nő a folyamatos traumatizáltság végkifejleteként rosszul lesz. Béla elviszi orvoshoz, ahol kiderül, hogy várandósság okozta a rosszullétét. Mária arra kéri az orvost, hogy ne árulja ezt el a férjének, mert ő akarja neki elmondani.

Visszamennek a villába, ahol a nő a leendő anyaság tudatától erőre kap, teljesen magabiztosnak érzi magát. Béla tovább udvarol Máriának, végül egyezséget kötnek: ha a nő elmegy vele vitorlázni, utána eltűnik az életéből, és nem zaklatja tovább. Úgy látszik, hogy vihar közeledik, mégis vízre szállnak. Még az eső előtt partot érnek, és Béla házába menekülnek a vihar elől. Eközben István rájön, hogy elhanyagolta a feleségét, és sietve leautózik a Balatonhoz. Este érkezik meg, de a felesége nincs a villában. Átszalad Bélához, és ott találja Máriát, ekkor érkezünk el a történet kezdeti konfliktusához.

Ha szeretett volna, akkor meghallgatott volna. [Mondja Mária/Janina, és így térünk vissza a jelenbe.]

Másnap a nő kisfiával együtt elmenekül a férfi elől. Gábor segítségével végül Mária visszatér Istvánhoz, és boldogan élnek tovább.

Az *Alkalomban* Karády két nőt, két női identitáskonstrukciót testesít meg: Máriát, a boldogtalan, traumatizált feleséget és Janinát, a boldog édesanyát és énekesnőt; tehát a rendező, Rodriguez Endre két szerepre öltözeti fel, ezáltal hozza létre a *Doppelgänger-effektust*. A két női identitáskonstrukcióból a boldogtalan, traumatizált feleségé a hangsúlyosabb, az énekesnő szerep menekülés a valóság elől.

*A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei III.* résztáblázatban összefoglalva tehát a *Valahol Oroszországban*ban Karády valódi traumatizált nőisége kerül ábrázolásra, önmaga által. A személyes identitáskonstrukciója összekeveredik a filmen látottéval, amely tulajdonképpen egy és ugyanaz. A *Szíriuszban*, a *Halálos csókban* és az *Alkalomban* is két szerepre, két női identitáskonstrukcióra öltöztetik fel a rendezők. Ezáltal mindhárom esetben létrehozzák a *Doppelgänger-effektust*, a kettősség ábrázolásának igénye mindegyik alkotásban egy-egy-egy traumatizált nőiséget kelt életre.

	Gyártó	Rendező	Gyártás éve	Bemutató időpontja	Szerep	A szerep identifikációs konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Valahol Oroszországban</i>	Magyar Írók Filmje	Bán Frigyes	1942	1942.08.13.	Karády Katalin	az énekesnő, a színésznő	2	traumatizált nőiség
<i>Szíriusz</i>	Magyar Írók Filmje	Hamza D. Ákos	1942	1942.09.05.	Rosina Beppo/Rózsa	az énekesnő, a boldog, szerelmes nő	2	traumatizált nőiség, női és férfi főszereplő Doppelgänger-effektus, az első magyar sci-fi
<i>Halálós csók</i>	Takács Film Kft.	Kalmár László	1942	1942.10.15.	Balásfy Ágnes/Balásfy Eszter	a díva, a dizőz, a vamp	4	traumatizált nőiség, női főszereplő Doppelgänger-effektus, gyilkos nő
<i>Alkalom</i>	Zalabéri Horváth Produkció	Rodriguez Endre	1942	1942.10.26.	Mária (Gáthy Istvánné)/Kovács Janina	a feleség, az anya, az énekesnő	2	traumatizált nőiség, női főszereplő Doppelgänger-effektus

13. táblázat: A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei III.

#### 4.3.13. EGY SZÍV MEGÁLL

Rendező: Kalmár László. Bemutató: 1942. december 22.

A történet szerint Futó Sándor (Uray Tivadar) betegesen féltékeny feleségére, Annára (Karády Katalin). Fél attól, hogy apja sorsára jut, aki megölte anyja vélt szeretőjét, majd saját maga is öngyilkos lett. A kezdő jelenetben a férj egy fegyverrel a kezében figyel a feleségét, majd kimegy a szobából és lelövi magát. Anna kétségbeesetten szalad az orvosért (Nagy István), aki a segítségükre siet. Kiderül, hogy Sándor nem szerzett halálos sérülést.

Az orvos és Anna leülnek beszélgetni, a nő elmeséli a férfinak életük legutolsó öt évét. Arról számol be, hogy az utolsó időszakban a pénzügyi helyzetük megromlott, ezért magánesteket adtak, amelyeken ő énekelt. Ezzel elérkezünk a film első főszereplői dalbetétjéhez:

„Végzetünk nekünk az életünk, máséval sohasem cserélhetünk. Szeretünk, sírunk és nevetünk. És mégis örökké reménykedünk. Jó, a rosszat elfeledni jó, a szívnek álmodozni és csodákban hinni izgató. Jó, a könnyet eltemetni jó, a múltba visszanézni téli este, hogyha hull a hó. Az élet édes is, keserves is, és néha rossz, de néha jó. És elviselni nem nehéz, ha mindig víg a szívünk és bohó. Jó, a rosszat elfeledni jó...”

Az impresszárió (Lehotay Árpád) az ének hallatán arról akarja meggyőzni Sándort, hogy taníttassa feleségét. Szerinte kár veszni hagyni egy ilyen tehetséget. A férj nem szeretné a nőt kihasználni, nem bírná elviselni, hogy az asszony „kiálljon a világ kirakatába”. Anna titokban tovább tárgyal az impresszárióval, aki egyre nagyobb ígéretekkel csábítja őt. A férj továbbra is nagyon féltékeny a feleségére, ez vezet öngyilkossági kísérletéhez.

A jelenben az orvos megkéri Annát, hogy Sándor egészsége érdekében hagyjon fel az énekléssel, a nő eleget tesz a kérésnek. Később az impresszárió szerelmet vall Annának, aki elküldi a férfit. Búcsúzóul átadja a nőnek a névjegyét. Hazaérkezvén Anna kihallgatja férje és az orvos beszélgetését:

Sándor: A végzetet senki sem tudja feltartóztatni doktor. Sem én, sem maga.

Orvos: Végzet nincs, mérnök úr. A tudomány nem ismeri, a vallás tagadja.

Sándor elhatározza, hogy meg kell ölnie Anna elcsábítóját. Az orvos végül megnyugtatta. Ezután elérkezünk a film második főszereplői dalbetétjéhez:

„Szomjas a szám, csókot kíván. A testem, a lelkem ég, szeretni vágyom, mert sosem szerettem még! Álmodok, ha csendes éjszakákon szálltok a Föld felett, keressetek, szeressetek, engem is öleljetek! Vágyom a boldogságra én is, mégis csak szenvedek. Álmomban hát lássak csodát, hogy egyszer boldog leszek! Szomjas a szám, csókot kíván. A testem, a lelkem ég, szeretni vágyom, mert sosem szerettem még!”



Az orvos megigézve hallgatja Anna énekét. Eközben Sándor, a férj is a szobában van, ügyet sem vet a jelenetre. Megkéri az orvost, hogy vigye el feleségét a strandra kikapcsolódni. El is utaznak, és megismerkednek Pallós Gáborral (Pálóczi László), aki megkéri a nőt, hogy énekeljen egy jótékony előadáson. Anna elutasítja a férfit, az orvossal együtt hazautaznak. Hazaérkezvén a nő elújságolja Pallós ajánlatát férjének, aki korábbi álláspontja ellenére beleegyezik az éneklésbe.

Az orvos három napra eltűnik: kiderül, hogy vadászni volt. A férfi meghívására később Anna, a férje és az orvos együtt mennek cserkészni. Amíg Anna férje elejti a prédát, addig a nő az orvossal beszélget. Azzal tréfálgozik, hogy vajon mi történne, ha az orvos bevallaná a nő férjének, hogy szerelmes a feleségébe.

Később Anna felhívja Pallóst és férje engedélyével beleegyezik az éneklésbe. A jótékonyági előadás bűvészműtatvánnyal kezdődik. Elérkezünk a film harmadik főszereplői dalbetétjéhez:

„Holdvilágos éjen, vadvirágos réten várok én terád. Napsugár tűzében, hús patak vizében csókot kér a szám. Hívlak száz örömmel, kérlek gyötrellemmel, érted élek én. Mindenütt kereslek, bódultan szeretlek, miért nem jössz felém? Várlak, egy lázas éjszakára várlak. Szerelmes két karomba zárlak, de néked ez nem elég. Égek, a csókok vad tűzében égek. Forró éjszakák, de szépek, de néked ez sem elég. Gyötörlek, kívánlak, gyűlöllek, imádlak én! Öllelek, megöllek, halálra csókollak én! Várlak, egy lázas éjszakára várlak. Szerelmes két karomba zárlak, de néked semmi sem elég.”

Anna elsőpró sikert arat, a harmadik főszereplői dalbetétet egy negyedik követi:

„Álmok, ha csendes éjszakákon szálltok a Föld felett, keressetek, szeressetek, engem is öleljetek! Vágyom a boldogságra én is, mégis csak szenvedek. Álmomban hát lássak csodát, hogy egyszer boldog leszek! Szomjas a szám, csókot kíván. A testem, a lelkem ég, szeretni vágyom, mert sosem szerettem még!”

Anna férje a második éneklés közben észreveszi, hogy Pallós nagy áhítattal bámulja az éneklő nőt, mindeközben az orvos is ugyanígy tekint az asszonyra. A férj így nincs elragadtatva a nő énekétől, aki végül az orvostól és más nézőktől kap elismerést és gratulációt. Az estélyen Pallós felesége (Kiss Manyi) is ott van, akiről a férfi mindig azt hazudja, hogy a testvére. Nem szeretné ugyanis, hogy a rajongói csalódottak legyenek foglaltsága miatt. Pallós felesége féltékeny Annára, de a dizőz mellett komikus nőalakként tűnik föl.

Egy kis idő múlva Sándor arról panaszkodik az orvosnak, hogy felesége sokszor eltűnik. Nem tudja, hogy hová jár. Megbízza a férfit, hogy keresse meg Annát. Az orvos a házhoz közeli tóparton talál rá a nőre, aztán csónakba ülnek. Sándor egy távcsővel otthonról keresi őket a vízen, de nem vesz észre semmit. Az orvos kérdőre vonja Annát, hogy miért viselkedett vele csábítóan az előadóestjén. A nő sírva fakad:

Mindent maga miatt tettem. Maga miatt léhaskodtam. Azt akartam, hogy kiábránduljon belőlem, nem akartam, hogy szeressen! Féltettem az életét... Hiszen én is szeretem magát!

Anna vallomása után a férfi elhallgat. Később a nő egyedül sétál egy szakadék szélén. Sándor, a férje rátalál, és ő is szerelmet vall neki. Ezt követően Sándornak el kell utaznia, megkéri az orvost, hogy vigyázzon a feleségére. Anna és az orvos vitorláznak, friss vizet isznak, napraforgósban kirándulnak. Egy esti, vacsoraidei képpel elérkezünk az ötödik főszereplői dalbetéthez:

„Gyere cigány vélem a rózsámhoz, muzsikálva jöjj az ablakához! Húzzad a fülébe, fáj a szívem érte! Csak még egyszer nézzek a szemébe! Húzzad a fülébe, fáj a szívem érte! Csak még egyszer nézzek a szemébe!”

Az orvos hazaviszi Annát, szerelmes hangulatban búcsúzkodnak. A férfi elmondja a nőnek, hogy elutazik, és búcsúzásképpen egy arany kiskutyát ajándékoz neki. Ezt a kiskutyát akkor veszítette el Anna, amikor a történet elején segítségért ment az orvoshoz. A nő az ajándékért cserébe egy csókot ad a férfinak. Megérkezik Anna férje, és rajtakapja őket. Dühében fegyvert fog a párra. Le akarja löni az orvost, de valaki az utcáról bedob egy követ az ablakon, és megzavarja. Sándor véletlenül Annát találja el a lövéssel, és tette közben szívelégtelenségben meghal. Az orvos megmenti Anna életét.

Az *Egy szív megáll*ban Karády egy traumatizált feleséget alakít, aki a férje önbeteljesítő jóslata révén válik csaló, csalfa nőalakká. A történetben a férfi a nő karrierbéli kiteljesedésének akadályaként, gátjaként kerül ábrázolásra. Amikor a nő végre megvalósíthatja önmagát, a számára fontos férfiak szemében léha csábítóvá, végzet asszonyává válik.

#### 4.3.14. CSALÓDÁS

Rendező: Bán Frigyes. Bemutató: 1943. március 26.

A történet az első főszereplői dalbetéttel kezdődik:

„Felgyújtott szívem kitárom, mint a napfénytől bódult virág. És még a csókod kívánom, édes borzongás fut rajtam át. Miért szeretlek úgy, ahogy senki mást? Miért nem hiszed el a legszebb vallomást? Szememnek fénye csak azért ragyog, mert én a tiéd vagyok! Miért szeretlek úgy, ahogy még senki mást? Miért nem hiszed el a legszebb vallomást? Te vagy a napfény a szívem egén, más nem szeret így, csak én!”

Megismerjük Ág Ilona (Karády Katalin) Hámor Ferenc (Hajmássy Miklós) iránt táplált érzéseit. A fiatalok szeretik egymást, össze szeretnének házasodni. A nő arról álmodik, hogy feleség lesz:

Évekkel ezelőtt választottam, énekesnő legyek-e vagy irodába járjak dolgozni? A nappal és az éjszaka között választottam. Most már tudom, hogy jól választottam. Feri szeret, és ki fogja harcolni, hogy a felesége lehessen! Asszony leszek! És ez jobb, mint füstös lokálokban énekelni! [Vallja be érzéseit Ilona barátnőjének, Gabinak (Sennyei Vera).]

A történet szerint tehát Ilona a „végzet asszonya” szerep helyett a feleség, a leendő családanya szerepet választotta.

Ferenc édesanyja (Vízváry Mariska) azonban ellenzi a házasságot, és ezt Ilona tudtára adja. Egyrészt azt hiszi a nőről, hogy hozományvadász, másrészt évek óta más hajadont szemelt ki a fia részére. Az édesanya „csalódásnak” nevezi Ilonát, szóbeli bántalmazással nőiségében meggyalázza őt. A nő úgy dönt, hogy mindent maga mögött hagy, és Budapestre utazik. Vonatra száll, és egy fülkébe kerül egy artistanővel, Kutas Szilviával (Járay Teri), aki hirtelen rosszul lesz, és kiesik a járműből. Ilona véletlenül a halott lány bőröndjét viszi magával, és a cserét csak a szállodai szobájába veszi észre. A halotról azt hiszik, hogy Ág Ilona, így a csalódott hajadon az artistanő papírjaival énekesnőként próbál elhelyezkedni. Elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Felgyújtott szívem kitárom, mint a napfénytől bódult virág. És még a csóкод kívánom, édes borzongás fut rajtam át. Miért szeretlek úgy, ahogy senki más? Miért nem hiszed el a legszebb vallomást? Szememnek fénye csak azért ragyog, mert én a tiéd vagyok! Miért szeretlek úgy, ahogy még senki más? Miért nem hiszed el a legszebb vallomást? Te vagy a napfény a szívem egén, más nem szeret így, csak én!”

Podrinetz (Mihályi Ernő) ügynök az ének hallatán azonnal szerződteti Ilonát. Eközben Ferenc és Ilona barátnője, Gabi közösen gyászolják az elhunynak hitt nőt. Később Ilonát látjuk, ahogy saját sírjánál búcsúztatja eltemetett, maga mögött hagyott önmagát. Rituálisan, gyászolva elköszön korábbi identitáskonstrukciójától, és emellett elgyászolja a valójában elhunyt artistanőt is.

Podrinetz megérkezik a szállodába a szerződéssel. Ilona először szabadkozik, majd megosztja érzéseit a férfival:

Csak tudja, valami eszembe jutott. Egy emlék. Egy lány, aki egyszer nagyon szépet álmódott. És abból a szép álomból nagyon csúnya valóság lett.

Szavaival visszaül korábbi döntésére, amelynek során az éjszaka helyett a nappalt, az énekesnői karrier helyett a titkárnői pályát választotta. Átélt traumája következtében most mégis korábbi önmagát kell felülrírnia, és léha dizőzként lokálokban énekelnie. Félelmei ellenére szerződtetését követően hatalmas sikere van, új dalokat kell betanulnia. Felszabadult perceit Kutas Szilvia athéni táncpartnerének, Jimmynek (Kertész Dezső) a megjelenése árnyékolja be. A férfi megszarolja, pénzt csal ki tőle, később a pénz már nem elég: a nő szívét szeretné erőszakkal meghódítani. Ilona elmondja az igazat Podrinetznek,

aki arra kéri, hogy ezen az utolsó estén még lépjen fel. Elérkezünk a harmadik főszereplői dalbetéthez:

„Szívemből rég kiteptem én a múlt lehullt, fakult virágait. Ezentúl már nem kergetem az élet összetépett álmait. Nem számít többé semmi nekem, nem bánom, bármi lesz velem. Parányi láng a sors kezében az én kis koldus életem. Parányi tűz, alig világít, egy könny eloltja könnyedén. És mégis száz szívet fellázít, ha néha csókra vágyom én. Már csak nevetek rajta, bárki mosolyog rám. Bárhogy remeg az ajka, én nem adom a szám. Nem számít többé semmi nekem, nem bánom, bármi lesz velem. Hisz úgymint meg van írva régen, egy csókot lesz a végzetem!”

Az ének közben megjelenik Ferenc is, aki felismeri Ilonát. A férfi felkeresi a nőt az öltözőjében, randevút kér tőle. Leülnek egymással beszélgetni, Ferenc a következőket mondja:

Nem hasonlít, maga az! Ha csak hasonlítana, volna maguk között valami különbség... De nincs! Meghalt. Megölték. Én öltem meg! Azt akarja tudni, hogy miért öli meg az embert azt, akit szeret? Mert későn tanulja meg, hogy soha a szerelmet egy pillanatra elengedni nem szabad! Egyszer elengedtem az anyám miatt. Belehalt. Nem bírta tovább. És én sem tudtam, hogy miért élem túl.

Ilona a férfi vallomása ellenére is tagadja valódi, korábban eltemetett identitáskonstrukcióját, és Szilviaként tünteti fel magát. Ekkor Jimmy odalép hozzájuk, és elhívja magával a nőt. Összevesznek, a férfi meg akarja erőszakolni Ilonát. Podrinetz megzavarja őket, és elzavarja a férfit.

Másnap Ilona felhívja barátnőjét, Gabit: meghívja magához, hogy segítsen neki. Ezután újra Ferencsel randevúzik, aki továbbra is kitartóan udvarol neki, Ilonának szólítja. Elhatározza, hogy feleségül kéri, és bemutatja az édesanyjának. Ilona nem érti az egészet, hiszen most Szilviát, az artistanőt akarja elvenni:

Nem értem. Ilonáról lemondott az édesanyja kedvéért. Most bejelenti neki, hogy feleségül akar venni egy artistanőt? Feleségül vesz engem, aki egész életemben városról-városra jártam? Egyik mulatóból a másikba szerződtem?

Nem érti, hogy amíg a „nappalt”, a titkárnőt nem vállalta fel a férfi, addig az „éjszakát”, az artistanőt és az énekesnőt nyíltan elfogadja és elfogadtatja. Gabi rá akarja venni Ilonát, hogy vallja be az igazságot Ferencnek, eközben a rendőrség megzavarja őket. Mivel Jimmy korábban feljelentette a nőt, akit előzetes őrizetbe is vettek, Ferencet is szembesítik Ilonával, aki Kutas Szilviaként azonosítja őt. A szálloda alkalmazottai viszont ellene vallanak. A nő végül beismeri, hogy ő igazából Ág Ilona. El szeretné vezetni, amikor megjelenik Gabi, és elmagyarázza a történeteket. Minden megoldódik és Ferenc hazaviszi bemutatni Ilonát az édesanyjának. A nő felismeri fia egykori szerelmét, és jóváhagyja a házasságot.

A *Csalódás*ban Karády egy traumatizált hajadont alakít, aki leendő férje édesanyjának és a férfi bátortalanságának köszönhetően válik titkárnőből artistává és énekesnővé. A nőnek

önmaga megvalósítását feleséggé, asszonnyá válása jelenti. Amikor belátja, hogy ez nem lehetséges, léha csábítóvá, „a végzet asszonyává” válik. Míg a titkárnő – a „nappal” – esetében nem, az artistanő és énekesnő – az „éjszaka” – mellett kiáll a szerelme, és szembeszáll édesanyja akaratával. A történet szerint így a hétköznapi feleség, asszony és dolgozó nő helyett a léha csábító, a „végzet asszonya” identitáskonstrukció nyer el pozitív megerősítést. A *Csalódás*ban Karády két nőt, két női identitáskonstrukciót testesít meg; tehát a rendező, Bán Frigyes két szerepre öltözet fel, ezáltal hozza létre a *Doppelgänger-effektust*.

#### 4.3.15. ÓPIUMKERINGŐ

Rendező: Balogh Béla. Bemutató: 1943. március 26.

A történet elején egy ötfős baráti férfitársaság beszélget. Később a házigazdánál, Krisztián Gábornál (Petrovich Iván) együtt vacsoráznak és születésnapot ünnepelnek. Egyiküktől Gábor egy felnagyított fényképet kap ajándékba. A fotón ők szerepelnek gyerekként, „vérszerződésüket” és fogadalmukat örökítették meg:

Mi öten, akik itt a bagolyvár előtt pont déli 12 órakor összejöttünk, esküszünk, hogy mindig támogatni fogjuk egymást, jóban rosszban kitartunk az örök barátság mellett! Nincs olyan nő a világon, akiért érdemes volna föláldozni a barátságunkat! [Teszik hozzá egykori fogadalmukhoz, és koccintanak.]

Felnőtt férfi identitáskonstrukcióikat erősítik meg egymás között azzal, hogy visszaemlékeznek gyökereikre. Felismerik, hogy néhányuk jelenkori boldogtalanságát egy-egy beteljesületlen szerelem okozza. Életük korábbi nőalakjait egyetértésben démonizálják, majd elhangzik az első főszereplői dalbetét:

„Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus. Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus. Post jucundam juventutem, post molestam senectutem. Nos habebit humus, Nos habebit humus.”

Ezután még egyszer koccintanak a barátságukra. Elkezd szakadni az eső, és egy a viharban vergődő kocsit a férfiakhoz, a Krisztián-kastélyba irányítanak. A kocsin Oltay Éva énekesnő (Karády Katalin) érkezik, akit a házigazda szeretettel köszönt otthonában. Másnap Gábor bemutatja új vendégét a „férfisziget” lakóinak: Pécsinek, az orvosnak (Baksa Soós László), Gács Péternek, a színésznek (Pálóczy László), Petrovics Tibornak, a bankárnak (Greguss Zoltán) és Borovszky Ivánnak, a kritikusnak (Jávor Pál). Éva írásai alapján ismeri Iván nevét. A férfi eredményes vadászatból tér haza, és a nő ekkor a férfi vadász identitáskonstrukcióját karikírozza:

Lehet, hogy magát akartam megismerni, Borovszky Iván. Kellemetlen ugye? Félek, hogy zavarni fogom a vadászatban! Mert ugye szeret vadászni? Ismertem valakit, szenvedélyes vadász volt. Egyszer elkezdett fényképezni, napokon át leste a madarak életét, fészket, vadak kedves szokásait. S többé nem

tudott fegyvert venni a kezébe. Megismerte őket. A dolgokhoz közel kell menni! A kritikus ezt nem tudná?

Rövid szóváltásuk a férfitársaság nevetésével ér véget, ezután közös ebédre készülnek. Étkezés közben Éva tovább folytatja a férfi identitáskonstrukciókról vallott nézeteinek bemutatását:

Művész ember maradjon egyedül. Nem lehet egyszerre két urat szolgálni! A szerelem is egész embert kíván!

[Koccintanak.]

Nem a véletlenre, a számító sorsra. Amely besodort ide egy kóbor énekesnőt Borovszky Iván bosszúságára. [Javítja ki a tósztot mondó férfiakat Éva.]

Éneklésre biztatják, így elhangzik a második főszereplői dalbetét:

„Éjfé! nézd ragyog a Hold, még egy ilyen éj sohase volt! Jöjj hát, míg a vágy dalol, még egy ilyen nász sohase volt! Árnyad táncol a falon, szép vagy, óh, de rossz, ki rád néz, az átkozott! Láz a szerelem, veszedelem, amire vágyom! Száll a tüze fenn, az életem lobogva lángol! Jöjj, oltsad el! Így csak égek, mint a máglya. Izzó vörösen, mint a lángja. Jöjj, oltsad el! Hazudj, ha kérdezem: megcsalsz-e máshol? Hazudj a csókról, hazudj a vágyról! Sűgjad a fülembe: senkit se vársz! Nem fontos másnapra kié a szád! Hazudj, ha úgy érzed kihűlt a mámor! Te légy utolsó legfénylőbb álmom! Sűgjad a fülembe: enyém vagy még! Hazudj, míg így szólok: most már elég!”

Éva éneke osztatlan sikert akar, egyedül Iván tartózkodik. A férfi rászól a nőre, hogy ne kacérkodjon. Éva beismeri, hogy Iván tetszik neki. A férfi identitáskonstrukcióját – a vadász szerepét – felöltve és sajátjaként viselve megpróbálja Ivánt elcsábítani. Gyógyszert kér tőle, de az egyik barátja gyorsabban ad neki, versenyezteti a férfiakat. A nő a kivilágított szobában öltözik át, az öt férfinak egyszeriben az ablak alatt támad dolga. Emlékeztetve egymást a „vérszerződésükre” újból megfogadják, hogy egy nő sem állhat középük.

Ezt követően elhangzik a harmadik főszereplői dalbetét, Évát halljuk énekelni, akinek az énekét a férfiak alváshoz készülődve idézik fel újra:

„Hazudj, ha kérdezem: megcsalsz-e máshol? Hazudj a csókról, hazudj a vágyról! Sűgjad a fülembe: senkit se vársz! Nem fontos másnapra kié a szád! Hazudj, ha úgy érzed kihűlt a mámor! Te légy utolsó legfénylőbb álmom! Sűgjad a fülembe: enyém vagy még! Hazudj, míg így szólok: most már elég!”

A nagy esőzés árvízhez vezet, néhány snitt erejéig azt látjuk, hogy a másnap a katasztrófával kapcsolatos intézkedésekkel indul. Ezt követően újra a kastélyban láthatjuk Évát, akit rosszullete miatt Pécsi, az orvos vizsgál:

Lehet-e szeretni egy ilyen férfit, mint én vagyok? [Próbálja kipuhatolni a férfi az esélyeit.]

Éva kategorikusan elutasítja. Később Gábor udvarol neki, az ő közeledését nem utasítja el egyértelműen. Ezután Petrovics Tibor próbálja meghódítani, őt, akárcsak Pécsit, elhárítja.

Ekkor lép a képbe Gács Péter, akivel táncra perdül, és tőle sem teljesen egyértelműen határolja el magát. Később Iván elvonul, mert nem akar találkozni Évával. Éva üldözi és utánamegy, majd megcsókolja.

Este Iván erőszakos udvarlásra kapja batárját, Petrovics Tibort. A két férfi összevitatkozik, a vitát a baráti társaság is meghallja. Iván megbotlik az asztalnak támasztott – a másnapi vadászatra előkészített – vadászpuskában, amely elsül, és megsebesíti Tibort. Éva is jelen van, jól látja a történeteket, de letagadja ezt, amikor Ivánt számon kéri a barátai. Iván meglátogatja a szobájában Évát, és a nő segítségét kéri a feloldozásában. Éva válaszként elmesél a férfinak egy történetet:

Emlékszik Palágyi Miklósról? Miért is emlékezne? Évekkel ezelőtt egy darabot írt, az első drámáját. Tehetséges munka volt, magának nem tetszett. Nagy ígéret volt, csupa tehetség és érzékenység. Maga úgy roham neki, mint a hóhér. Maga ölte meg! Soha szellemesebben nem végeztek ki még védtelen embert! Borovszky Ivánnak tapsolt mindenki. Minden hasonlata szállóige lett! Meggyőzte a világot is! Meggyőzte Palágyi Miklóst is! Sikerült tökéletesen kiirtania az önbizalmát és az életét! A dolgokhoz közel kell menni! Eszébe juthatott volna az ember, az érző, a küzdő ember.

A beszélgetés végén kiderül, hogy Éva szerette Miklóst, de a férfi a kritika után eltűnt, és sohasem látta többé. Iván bocsánatot kér a nőtől. Éva nem tud megbocsátani: Iván korábbi tettével indokolja meg a férfinak, hogy miért nem fog számára szemtanúként segítséget nyújtani.

Egy nap múlva megérkezik a rendőrtanácsos (Pataki Miklós), aki kihallgatja a kastély lakóit és vendégeit. Éva végül korábbi ígérete ellenére bevallja az igazat a hatóság előtt, Ivánt felmentik. A férfi elmegy a nőhöz, és megköszöni neki a segítséget. Együtt akar vele továbbutazni, de Éva elutasítja. Búcsúzóul egy lemezt hagy hátra a férfinak. Elérkezünk a negyedik főszereplői dalbetéthez:

„Tegnap még azt mondtam: jó estét, édes! Ma mégis elhagyom, szívem, magát. Tegnap nem búcsúztam, nem tudtam, édes! Ma mégis elmegyek, örökre tán... Már nem beszélek régen, csak annyit mondok: kár! Az álmokért, a csókokért, a könnyekért, de kár! Már nem beszélek régen... De mért nevetett rám, ha nem szeret, ha más szeret, ölelni miért kíván? Nem felejttem el, hogy milyen szép volt az a tűzvirágos este. Nem felejttem el soha magát! Már nem beszélek régen, csak annyit mondok: kár! Hogy nem szeret, hogy más szeret: a könnyekért de kár!”

Éva távozása után a baráti társaság beszélgetésbe kezd. Megbeszéli, hogy Tibor kibékült Ivánnal és elutazott. Kiderül, hogy Tibor Éva nevében sürgönyözött Ivánnak. Az ötödik főszereplői dalbetétben Oltay Évát látjuk és halljuk a színpadon:

„Te légy utolsó legfénylőbb álmom! Sűgjad a fülembe: enyém vagy még! Hazudj, míg így szólok: most már elég!”

Az éneket elsöprő siker és taps követi. A színészbejárón keresztül kísérik ki a nőt, az autóban Iván várja.

Az *Ópiumkeringő*ben Karády egy énekesnőt alakít, aki sajátjaként kialakított és vállalt „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciója segítségével utasítja el magától a férfiakat. A nem válasz nem minden esetben jelent nemet, néha-néha elbizonytalanodik, játszadozik. Traumája csak később kerül felszínre, lerendezetlen konfliktusa van az egyik férfi főszereplővel. Egy baleset kapcsán a férfi korábbi identitáskonstrukcióját felöltve kimérten, kegyetlenül akar elbánni vele. Úgy, ahogy korábban a férfi főszereplő is elbánt az általa szeretett férfival. Végül bosszúvágya enyhül, nem képes ártani a férfinak: megbocsátó nőisége felszínre kerül. A rendező, Balogh Béla a vadász férfi identitáskonstrukciót állítja szembe a „végzet asszonya” diskurzussal, a vadász női identitáskonstrukcióval, a boldog végkifejletet végül a férfi és a nő identitáskonstrukcióinak helyreállítása (a vadász szerep enyhülése) hozza el számukra.

#### 4.3.16. KÜLVÁROSI ŐRSZOBA

Rendező: Hamza D. Ákos. Bemutató: 1943. július 26.

„A rendőrrel szól ez a film. A pesti rendőrrel. Aki áll az utcasarkon és vigyáz a város rendjére, csendjére, éjszakai nyugalomára. Faluról jött. Az apja ugyanugy vetette meg a lábát valahol egy kis falu mellett, és messzenéző, hűséges szemekkel a gulyát, a nyáját vigyázta, ő itt áll most, a sarkon, és vigyáz a városra. Áll égő napon, esőben, hóban, a belváros zürzavarában, a külváros szegénysége és bűnei közt, sokszor veszélyben, kicsit idegenül ebben a nagyvárosban, de nyugodt, derűs jóindulattal, áll megvetve a lábát az aszfalton, és vigyáz messzenéző hűséges szemekkel. Nem egészen érti, de szereti ezt a bolond nagyvárost. És a város is szereti őt.”

Olvasható a film első néhány másodpercében lejátszott expozícióban, amelyből megtudjuk, hogy a film a pesti rendőrrel, azon belül Tóth XVIII. Jánosról (Nagy István) szól. Az eskületételt követően János ellátogat Nagy Mihály (Toronyi Imre) rendőr főtörzsőrmesterhez. Azt kéri a családja jóbarátjától, hogy ha lehetséges, helyezték őt is Mihály bácsihoz, a külvárosi – 37-es – őrszobára. János emellett Mihály lányával, Lidivel (Csikós Rózsi) is jóban van, így a leány is megkéri édesapját, hogy teljesítse János kérését. János vágya teljesül, az általa kiszemelt őrszobán kezdi meg szolgálatát.

Ez itt a körzet. Külváros, szegény negyed. Az ilyen viskóban laknak vagy öten, itt még az ágyrajárónak is albérlője van. [Mutatja be a körzetet Mihály Jánosnak, ezáltal rövid korrajzot vázol fel Budapest külvárosának egyik 30-as, 40-es évekbeli körzetéről.]

Olyan városrészről beszélünk, ahol a női főszereplő – Karády Katalin – felcseperedett.

Ez itt a kocsmá. Ide soha nem árt benézni egy kicsit. [Nyugtázza Mihály.]



Látogatásuk célja a kocsmáros felelősségre vonása: a férfi ugyanis túllépte a záróra idejét. János belépve meglátja Harmonikás Gizit (Karády Katalin), és azonnal vonzalmat érez iránta. A férfi távozóban visszanéz a nőre. A nappalból éjszaka lesz, és elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétjéhez:

„A sarkon sápadt lámpa ég, pár alvó ház, sötét vidék. És messze valahol, halkan muzsika szól. Egy lány az éjszakákon át, nyekerget egy harmonikát. És énekelni kezd, mindig, mindig csak ezt: Nincs kegyelem, nincs kegyelem. Tudtam, hogy ez lesz a vége. Hitttem neked és nincs menekülés, már te vagy a végzetem. Nincs kegyelem, nincs kegyelem. És ha a szívem elégne, jöjjön, ami jön, én megköszönöm. Csak maradj meg énnékem!”

Eközben a Frici, a bűvész (Csortos Gyula) mesél a terveiről, indulatairól Gizinek. A háttérben verekedés tör ki, amely gyorsan elcsitul. Frici el akarja csábítani a nőt, hogy legyen a partnernője. Gizi nem szeretné elhagyni megszokott, külvárosi környezetét:

Én boldogan mennék, de félek, hogy nem lehet. Én itt születtem. A város... az egy egészen más világ. Olyan felülnöm a villamosra, mintha Amerikába mennék. Nem lehet, minden visszahúz. Félek, hogy mi már nem tudunk innen szabadulni.

Mélyenszántónak gondolt monológját – amelyet Hamza D. Ákos rendező úgy mondat el Karádyval, mintha csak a saját helyzetéről, saját múltjáról mesélne – János érkezése szakítja félbe. Gizi harmonikázni kezd, majd abbahagyja, el akarja csábítani a férfit, de János végül távozik. Gizit aggasztja, hogy korábbi udvarlója, Lengyel Karcsi (Maklár János) hamarosan szabadul a börtönből, ezért úgy dönt, hogy mégis elfogadja Frici ajánlatát, és a belvárosba költözik. Gáspár mamánál (Somogyi Nusi) lakik, és izgatottan meséli döntését gyerekkori befogadójának, aki korholja őt emiatt:

Én elmegyek... El a városba. Becsomagolom a három rongyomat, felülök a villamosra, és átköltözöm az új világba... Mi vagyok én, hercegnő? Primadonna? Attól csak nem megy tönkre a lokál, ha én elmegyek.

Hamza D. Ákos olvasatában így a női identitáskonstrukció fejlődésének az iránya fordított (tehát Karády Katalinével ellentétes): Gizi tervei szerint az énekesnő, a primadonna szerepet hagyná hátra azért, hogy a nagyvárosi forgatagban észrevétlen maradjon. A nő a beszélgetés után kilép a ház kapuján, és találkozik Karcsival. A férfi karonfogja és magával viszi, elhaladnak egy öregasszony háza mellett, akit az elmúlt éjjel meggyilkoltak. Találnak egy szobát, amit kivesznek. Karcsi megfenyegeti Gizit, hogy ne álljon össze mással. A nő elmondja neki, hogy szeretne megszabadulni a külvárostól. Karcsi erre odaad Gizinek egy ládát, amelyről azt mondja, hogy a letartóztatása előtről való (korábban elhangzik, hogy a nemrégiben meggyilkolt öregasszony egy ládában tartotta az összes pénzét).

A nappalból újra éjszaka lesz, Gizi a kocsmában harmonikázik, Karcsi őt nézi. Hirtelen megérkezik a rendőrség, és razziát tart. János is jelen van, rossz szemmel néz Karcsira: visszaemlékszik, hogy a gyilkosság éjjelén látta a férfit az öregasszony háza körül ólálkodni. Kiderül, hogy ez lehetetlen, hiszen a férfi csak az igazoltatás napján szabadult. Karcsi eltökéli, hogy eltávolítja valahogy a gyanakvó ifjú rendőrt, Gizi ennek hallatán aggódni kezd.

Másnap Gizi verekedést színlel az egyik barátnőjével, hogy Jánost megtévesszék. A férfi elvezeti a nőt a rendőrszere. Gizi áldozati szerepben mesél a helyzetéről, hogy rokonszenvet ébresszen a gyanútlan férfiban:

Ő kezdte, mert ő egy olyan. Azt hitte, hogy én is olyan vagyok. Mert énnekem ferde a sarkam, és egész éjjel dolgoznom kell a kocsmában. Engem a Gáspárék tartanak kegyelemkenyéren. Maga ezt nem tudta? Én olyan szerencsétlen vagyok, olyan utolsó. Sokszor azt érzem, hogy szeretnék meghalni. A temető tele van virággal, és engem ide-oda dobálnak, mint egy kivetrt kutyát. Nekem semmim sincs, csak ez a rongy, ami rajtam van. Nézze, hogy reszketek... Ez talán attól van, mert éhes vagyok. Én csak egyszer eszem egy nap, este, és ilyenkor már éhes vagyok.

Megérkezik az őrsre, és János enni ad Gizinek.

Ha egyszer egy férfi enni adott volna, csak így. Anélkül, hogy akart volna érte valamit. Csak jóságból. Hogyan tudtam volna azt a férfit szeretni! Csak az övé lettem volna, senki másé. Én hálás lettem volna neki egészen, örökre. Én boldoggá tudtam volna tenni.

Gizi meghatódva veszi el az ételt. Szenvedélyes monológja a kép elsötétülésével zárul. Éjjel János van őrségen, a nő a fogdában tovább ostromolja hálájával.

Másnap Karcsi szívességet kér Gizitől. Arra kéri, hogy randevúzzon Jánossal, amíg ő a társával betör valahová. Lediktálja a nőnek a levelet, amelyben találkoztát kér a rendőrtől. János a Karcsiék által megadott címen várakozik, eközben a bűnözők éppen ugyanott rabolják ki a háziakat. Gizi félórát késik, így Jánost egyik kollégája meglátja a helyszínen. Gizi behívja a férfit magához, miközben Mihály és családja vacsorára várja Jánost. A nő csábítóan viselkedik, felveszi a pongyoláját, és szerelmet vall a férfinak:

Szeretlek. Bevallom először Karcsi uszított rád. Gondolta, hogy én lehozlak téged mihozzánk, és aztán nem kell félni tőled. De te jó voltál. Rám néztél a szép barna szemekkel, és azóta szeretlek. Ha veled vagyok, nem félek semmitől.

Arra kéri a férfit, hogy csókolja meg: együtt töltik az éjszakát.

A következő napon kiderül, hogy János késő délután a kirabolt ház előtt sétálgatott. Mihály kérdőre vonja őt – nem tudja, hogy a rablás idején a férfi Gizinél volt –, és János nem árulja el az igazat. Később kiderül, hogy a kérdéses időben az utcagyerekek látták Gizivel a férfit.

Lidi mindezek hallatán megsértődik. Mihály figyelmezteti Jánost a külvárosban rá leselkedő veszélyekre. Gizi eközben arra számít, hogy az ifjú rendőr lesz az a férfi, aki megmenti őt nyomorúságos helyzetéből. Amíg ő a kocsmában dolgozik, János az otthonában keresi. Gizi levelet ír a férfinak, amelyet Karcsi és a barátja adnak majd át Jánosnak. A két férfi azt tervezi, hogy megölnék valakit, és otthagyják a tetthelyen a levelet. Így majd a rendőrt vonják felelősségre a tettükért.

János eközben kideríti, hogy Karcsi egy nappal korábban szabadult, vagyis gyanúsított lehet a meggyilkolt öregasszony ügyében. Mihály elbocsátja Jánost a szolgálatból a Gizivel való viszonya miatt. Ezután János Gizihez siet, elmeséli a nőnek, hogy már nem rendőr többé. Bár vágyódik a nő után, minden kapcsolatot meg szeretne szakítani vele. Gizi bevallja Jánosnak, hogy Karcsi mit tervez:

Karcsi ölte meg az öregasszonyt. Könyörgöm, menekülj! Az öreg tiszthelyettest, a rendőrt megölték. Karcsi... rád akarják terelni a gyanút.

János elrohan, és megpróbálja megakadályozni a bűncselekményt. A rendőrök rajtaütnek a rablóbandán, de Karcsi elmenekül. Hazaérkezve számon kéri Gizin, hogy elárulta őt, majd meggyilkolja a nőt. A történet végén Mihály nyugállományba vonul, helyére a rendőrség bizalmát elnyert – rehabilitált – Tóth XVIII. János kerül.

A *Külvárosi őrszobában* Karády egy énekesnőt alakít, aki felépített és vállalt „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciója segítségével igézi meg a férfiakat. Traumája csak később kerül felszínre, úgy érzi, hogy a férfiak csak kihasználják. Korábbi, bántalmazó, visszaeső bűnöző szerelmétől fél, az őt elfogadó és segítő rendőrből pedig beleszeret. Félelmében a bűnözővel marad, de időről időre a rendőrt is magához csábítja: azt szeretné, ha a jólelkű férfi megszabadítaná a nyomorától. Ezért bántalmazó, bűnöző párját elárulja, azt remélve, hogy megváltoztathatja a sorsát. Terve nem sikerül, a bűnöző rájön, hogy elárulta őt, és meggyilkolja. Nőiségének traumatizáltsága két értelmezésben is leképződhet a nézőben: Hamza D. Ákos rendező párhuzamba állítja Karády Katalin személyes identitáskonstrukcióját Harmonikás Giziével. Mindkét esetben a külvárosból való kitörés igénye mozdíthatja ki helyzetéből az adott női identitáskonstrukciót, azonban a való életben a zajos siker, a történet szerint pedig a zajos forgatagban való láthatatlanság a konstrukció átalakításának, tovább fejlődésének mozgatórugója.

A *Karády-filmek identitáskonstruáló elemei IV.* résztáblázatban összefoglalva tehát a színésznő az *Egy szív megállban*, a *Csalódásban*, az *Ópiumkeringőben* és a *Külvárosi őrszobában* is traumatizált nőiséget alakít. Az utóbbi két filmalkotásban látszólag vállalt,

„végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciója vezet részleges vagy végleges veszthez. Ám kivétel nélkül azért vállalja fel a csábító szerepet, mert a férfiak valamilyen úton-módon kényszerítik erre. A *Csalódás*ban két nőt, két női identitáskonstrukciót testesít meg; tehát a rendező, Bán Frigyes két szerepre öltözteti fel, ezáltal hozza létre a *Doppelgänger-effektust*.

	Gyártó	Rendező	Gyártás éve	Bemutató időpontja	Szerep	A szerep identitás-konstruktív elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Egy szív megáll</i>	Cserépy Arzén, Hausz Mária Filmkollektív és Filmgyártó Vállalat és Hunnia Filmgyár	Kalmár László	1942	1942.12.22.	Anna (Futó Sándorné)	a boldogtalan feleség, a csalfa, csaló nő, az énekesnő	5	„végzet asszonya”, traumatizált nőiség
<i>Csalódás</i>	Palatinus Film	Bán Frigyes	1942	1943.03.26.	Ág Ilona/Kutas Szilvia	a titkárnő, az artistanő, az énekesnő	3	traumatizált nőiség, női főszereplő Doppelgänger-effektus
<i>Ópiumkeringő</i>	Balogh Film és Magyar Filmiroda Rt.	Balogh Béla	1942	1943.03.26.	Oltay Éva	az énekesnő	5	„végzet asszonya”, traumatizált nőiség
<i>Külvárosi órszoba</i>	Léna Film	Hamza D. Ákos	1942	1943.07.26.	Harmonikás Gizi	az énekesnő, a csábító nő	1	„végzet asszonya”, traumatizált nőiség

14. táblázat: A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei IV.

#### 4.3.17. MAKRANCOS HÖLGY

Rendező: Martonffy Emil. Bemutató: 1943. augusztus 19.

A történet szerint Benedek úr (Lehotay Árpád) lánya Pálma (Karády Katalin) egy kiállhatatlan teremtes, „makrancos hölgy”. Kérői kitartóan ostromolják egy ideig, de amint megtapasztalják, hogy milyen vele az együttlét, elmenekülnek. Természetét a ház személyzete, az inas és a cselédek, sőt még az édesapja is nehezen viselik. Női identitáskonstrukciójának érdekessége, hogy amikor egyedül van, bántalmazottaival bátran kegyetlenkedik, édesapja jelenlétében viszont hirtelen mindenkivel újra kedves, nyájas teremtéssé válik. A férfi William Shakespeare *Makrancos hölgy* című korai vígjátékát adományozza leányának, aki beleolvassa a műbe egy felkiáltással kidobja azt az ablakon:

Nahát! Makrancos hölgyet Nekem?

A könyv éppen a ház elé érkező autó vezetőjére zuhan, és kárt tesz a bejárat előtt álló kocsiban. Az autó gazdája, Jámbor Pál (Jávor Pál) bemegy a házba, hogy segítséget kérjen a javításhoz. Kiderül, hogy a makrancos hölgy házában kér segítséget: felfedezi a nő képét az előszobában. Benedek úr dühében ki akarja dobni, de amikor megtudja, hogy a férfi feleségül akarja venni a lányát, megenyhül és visszahívja. Pál körbejár a házban, és felfedezi az éneklő Pálmát, elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez:

„Jó, ha szól a ridi-radi rádió, tombol a diri-dari dáridó, egy ilyen úri-muri jó. Ő, rikolt a sziszi-szuszi szaxofon és bűg a biri-bari vibrafon, én meg nem állhatom, folyton ropom. Szállnak a szívemen át melódiák, és oly gyönyörű lesz e bús világ! Jó, ha szól a ridi-radi rádió, tombol a diri-dari dáridó. Mulatni kell, mivel mulatni jó! Szállnak szívemen át melódiák, és oly gyönyörű lesz e bús világ! Jó, ha szól a ridi-radi rádió, tombol a diri-dari dáridó. Mulatni kell, mivel mulatni jó!”

Az éneklő és táncoló, nyájas, vidám lányból egy másodperc leforgása alatt változik át csábító „végzet asszonya” identitáskonstrukcióba. A váltást jól érzékelteti, ahogyan a táncjelenet megszakad, és Pálma hirtelen megáll. Pál megragadja ezt a pillanatot, és feleségül kéri, Pálma azonban elutasítja, és lelöki a lépcsőn. A lány édesapja és a férfi becsapják Pálmát, azt hazudják neki, hogy Pál hitelezett Benedek úrnak, és a kérő csak akkor nem árvereztetni el a házukat, ha a lány feleségül megy hozzá. Pálma megsajnálva édesapját beleegyezik a házasságba.

Az esküvőn mindenki nagyon izgatott, a leendő ara egy órát késik. Úgy tűnik, hogy szeretnék megleckéztetni a nőt, így a vőlegény még többet késik. Nászútra úgy utaznak el, hogy a férj magához bilincseli a feleségét. Útközben a nő megpróbál kiszabadulni, és addig rángatja a bilincset, míg végül autójukkal az árokba borulnak. Kiderül, hogy a bilincs kulcsa végig a férfinál volt, és nem a vendégházban, ahogy mondta. Estére gyalogosan

megérkeznek a szállóba, ahol Pál a legrosszabb szobát kéri, dohos kenyeret és hideg sajtot esznek vacsorára:

Azt hiszem, maga mindezt szándékosan rendezte így. Én csak egy gyenge asszony vagyok. Azt hiszi, ha így bánik velem, reggelre egy csendes, szerető kis feleség válik belőlem? Hát nem! Takarodjék innen! Menjen ki! Menjen ki, ne lássam! [Perlekedik Pálma, és kizavarja a férjét a szobából.]

Pál abban is megegyezik a szálló tulajdonosával, hogy zajt csapnak, és egész éjjel nem hagyják aludni az asszonyt. Ennek egyik elemeként elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

Pál: „Volt nekem egy fehér szárnyú bóbítás galambom. Vállamra szállt, úgy szólt hozzám turbékoló hangon. Tenyeremből etetgettem, a szívemen melengettem, becézgettem, ölelgettem, hiszen úgy szerettem! Lenne csak egy ilyen kedves, csendes, szelíd párom, én lennék a legboldogabb ezen a világon!”

Pálma: „Hej, te kuvasz, Holdat ugatsz. Minek ugatsz, ne ugass te az égre! Kár, hogy teszed. Nincsen eszed. Ugatásért semmit sem kapsz cserébe. Mint, ahogy a Hold nem száll le az égről, úgy nem akar tudni a lány hányaveti, rossz legényről. Hej, te kuvasz, Holdat ugatsz. Minek ugatsz, ne ugass te az égre.”

Pál: „Nem vagyok én hányaveti, sosem voltam részeg, amiért én imádkoztam, egy kis galambfészek! Aranylóca, selyempárna, kicsi asszony csókkal várna, mindig a nyomomba járna, ez a lelkem álma! Lenne csak egy ilyen kedves, csendes, szelíd párom, én lennék a legboldogabb ezen a világon!”

Pálma: „Hej, te szegény, hetyke legény, fejjel mész a csipkerózsa sövénynek. Kár, hogy teszed. Nincsen eszed. Úgy mész neki, mint a pille a fénynak! Nem szalad le a Göncöl sem az égről, lány sem akar tudni ilyen hányaveti, rossz legényről! Hej, te szegény, hetyke legény, fejjel mész a csipkerózsa sövénynek!”

Végül abbahagyják az éneklést és elalszanak. Pálma sejti, hogy rászedték: rájön, hogy mindent szándékosan rendeztek így a szállodában. Egy régi típusú kocsiival mennek tovább Pál vendégházába. A ház népét: Pál édesapját és édesanyját, fivérét, az inast és a szobalányt színészek játsszák el. Elhitetik Pálmával, hogy éjjelente támadások érik őket, ezért minden kijáratot gondosan be kell zárni. Kiengedik a vérebeket is, így hát azok miatt sem lehet az épületet elhagyni. Pálma nagyon szeretne elmenni innen, Pálnak mégis sikerül rávennie, hogy maradjanak. Egyik másodpercről a másikra a ház népe megnyugszik, és éneklésre buzdítja az ifjú párt, elérkezünk a harmadik főszereplői dalbetéthez:

Pálma: „Álmok bűvös éjjelén. Járok elhagyottan én. Álmodozva arra várok, ó, ha jönne most felém... Május éjszakán mit is kívánok, május éjszakán csodára várok. Május éjszakán szomjazik a szám egy szerelmes csók után. Mert a holdsugár a csókra csábít, ajkam arra vár és egyre lázít. Hogy szeretni kell, együtt égni el, nem törődni semmivel. Ó, hogy tudnám szeretni, a kedvét keresni, és nézni, csak nézni két szemét! Édes kettesben lenni, és karolva menni, és virágot szedni lenne szép! Május éjszakán mit is kívánok, május éjszakán csodára várok. Május éjszakán szomjazik a szám egy szerelmes csók után.”

Pál: „Ó, hogy tudnám szeretni, a kedvét keresni, és nézni, csak nézni két szemét! Édes kettesben lenni, és karolva menni, és virágot szedni lenne szép!”

Pálma: „Május éjszakán mit is kívánok, május éjszakán csodára várok. Május éjszakán szomjazik a szám egy szerelmes édes, két szerelmes édes, száz szerelmes csók után. Május éjszakán...”

A férj azzal nyugtatgatja a feleséget, hogy soha többé nem lesz ilyen különleges éjszakája. Végül Pál és Pálma békét kötnek egymással a kandalló tüze előtt. Másnap, amikor felébrednek, rájönnek, hogy egész éjjel fogták egymás kezét.

Nappal tovább folytatódik a férj és álcasaládjának színjátéka. Pálma kidobja Pál bőröndjét a szobájukból, mire a férfi dühös lesz. Később meg akarja csókolni Pálmát, de a nő ellenkezik, Pál azonban tovább erősködik. Eközben megcsörren a telefon, és Pálma megtudja, hogy a ház népét színészek alakítják. Teljesen kikészül, mindent tör-zúz maga körül, végül sírva fakad. Pál azt mondja az asszonynak, hogy elintézi a válást. Az „inas” ezalatt elmondja a nőnek, hogy ő bérelte ki a kastélyt, az ingatlan nem Pál tulajdona. A tulajdonos egy műgyűjtő, és Pálma a dührohama alatt vélhetően pótolhatatlan műkincseket tett tönkre, újdonsült férje akár börtönbe is kerülhet. Hozzáteszi, hogy Pál nem az adósságbehajtás miatt, hanem szerelemből vette őt feleségül. Mindent Shakespeare *A makrancos hölgy* című vígjátékának mintájára rendeztek meg. Pálma megenyhül, kiállhatatlan teremtésből, „makrancos hölgyből” nyájas feleséggé válik.

A *Makrancos hölgy*ben Karády egy kiállhatatlan teremtést, „makrancos hölgyet” alakít. A történet elején a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó konstrukcióként csak akkor fontos számára a csábítás, amikor bajban van. Általánosságban nem szereti a férfiakat, nem is akar férjhez menni. Édesapja és egy idegen férfi abban állapodnak meg, hogy csellel kényszerítik őt a házasságra. A főhősnő sorsa és női identitáskonstrukciója alakításában ezúttal is fontos szerepet játszanak a férfiak, a nő az ő cselekedeteik révén traumatizálódik. Traumatizáltsága ezúttal karakterfejlődéshez vezet, a történet végére jóra való feleség válik belőle. A Karády által ábrázolt női identitáskonstrukcióban fontos szerepe van az apaképnek (édesapa).

#### 4.3.18. BOLDOG IDŐK

Rendező: Rodriguez Endre. Bemutató: 1944. január 13.

A történet szerint Éva (Karády Katalin) el szeretne válni férjétől, Pétertől (Ajtay Andor). Egy nagy villában, gazdagságban élnek, de a férfi elhanyagolja az asszonyt, akinek pedig szeretője van. Az expozíciót követően egy hosszabb flashback keretében ismerjük meg házasságuk három évének történetét, az esküvői fénykép elkészültétől a jelenig. A múltban Éva többször is megígértette Péterrel, hogy örökké szeretni fogja őt. Péter igyekszik betartani az ígértét, de sokszor magára hagyja Évát. A nő három év után végül számon kéri a férfit:



Azért ezt nem hittem volna Péter. Azt, hogy három évnyi házasság után ide jutottunk. Oda, hogy nem érzem itt magam többnek, mint az az íróasztal. Azt is megvetted, beállítottad a lakásodba, és nem törödsz vele többé. Mert megvan. Hidd el Péter, a legjobb lenne, ha mi elválnánk.

Az asszony ezután többször is találkozik Mártonnal (Szabó Sándor), akivel szerelmi viszonyba kerül. Visszatérünk a jelenbe, Éva arra készül, hogy megmondja Péternek: el szeretne válni. A férfi késő este érkezik haza, és bevallja a feleségének, hogy tönkrement, majd hozzát teszi:

A fontosak mi vagyunk, Éva. Pontosabban a fontosabb te vagy. Volt egy pillanat, amikor meg akartam halni, aztán eszembe jutottál és hazajöttem. Szegény lettem. Te gazdag emberhez jöttél feleségül, és nyugodtan mondhatod, hogy nem jössz velem tovább azon az úton, amelyiken együtt indultunk. Hogy elmész.

Évának büntudata támad, és Péter vallomását hallva úgy dönt, hogy a férjével marad. Szegény rokonuk, Őszi Sándor (Mihályi Ernő) érkezik látogatóba a házaspárhoz, hogy segítsen nekik elkezdni „szegény életüket”. Távolabbi rokonról van szó, aki idősebb férfiként érkezik a fiatalabb férfihoz, identitáskonstrukció alapján a gondoskodó édesapa szerepét tölti be az életükben. Felajánl egy kiadó lakást a külvárosban, abban a társasházban, ahol ő is lakik. Éva ezalatt elmondja a szeretőjének, Mártonnak, hogy a férjével marad: a szerelem helyett a boldogtalanságot választja.

Az első éjszaka jókedvűen egy pohár vizet vacsoráznak, másnapról Évának meg kell tanulnia főzni és egyéb házimunkákat elvégezni. Ica (Bilinszky Ibolya) egyedülálló nő, aki szerelmes Péterbe. Megpróbálja elintézni, hogy a férfi az édesapjánál dolgozhasson. Péter azonban – látva, hogy a nő el akarja csábítani – elutasítja az ajánlatot. Később véletlenül összefut Icával, aki félreérthetetlen ajánlatot tesz neki, és elárulja azt is, hogy Márton épp most állít be Évához egy csokor virággal. Hazaérkezvén Péter kérdőre vonja a feleségét, aki letagadja udvarlója látogatását. Az idősebb, szegény rokon továbbra is bölcs édesapafiguraként segíti Péter boldogulását, jó tanácsokkal látja el a házasságát illetően is. A férj le akarja teremteni a feleségét, amiért hazudott, Sándor azonban lebeszéli tervéről. Arra kéri Pétert, hogy hagyjon időt a nőnek megszokni új életét és környezetét. Vasárnap közös csónakázásra mennek, és Sándor az „elképzelt Velence” varázslatos világába kalauzolja el őket a Városligetben. Este egy étteremben vacsoráznak, ahol Péter egy virágcsokrot vesz Évának. Az asszony örömeiben dalra fakad, és elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétiéhez:

„Veled szeretnék boldog lenni, egyedül csak veled, szívem. Bár ez a vágy, szép délibáb, nem teljesül tán sohasem. Veled maradni mindörökké, csak ez lehet az életem. Sorsom, ha más, nincs folytatás, nem tudom, mi lesz velem. Életünkben nézd, ha bánatunk van és éget a könny. Két szerelmes szív, ha összedobban: Ez az öröm. Veled szeretnék boldog lenni, egyedül csak veled, szívem. Sorsom, ha más,

nincs folytatás, nem tudom, mi lesz velem. De bolondok is vagyunk, hogy a szívünkre hallgatunk. Akkor is tán, ha nincs értelme már, mi csak futunk egy álom után. Veled szeretnék boldog lenni, egyedül csak veled, szívem. Bár ez a vágy, szép délibáb, nem teljesül tán sohasem. Veled maradni mindörökre, csak ez lehet az életem. Sorsom, ha más, nincs folytatás, nem tudom, mi lesz velem. Életünkben nézd, ha bánatunk van, és éget a könny. Két szerelmes szív, ha összedobban: ez az öröm. Veled szeretnék boldog lenni, egyedül csak veled, szívem. Sorsom, ha más, nincs folytatás, nem tudom, mi lesz velem.”

Másnap Ica meglátogatja Évát, és meghívja a házaspárt a nála rendezett estélyre. Péter és Éva elfogadja a meghívást, részt vesznek az eseményen, ahol néhányan kinézik őket, amiért elszegényedtek. Márton is jelen van, és felkéri Évát egy táncra. Eközben Ica újra megpróbálja megkísérteni Pétert, aki erre a következőképpen reagál:

Ica, magát a középkorban megégették volna. Mint méregkeverőt.

Ezt követően Péter Icával táncol. A két pár – ebben a szokatlan felállásban – egymás mellett andalog a parketten, és oda-odaszólnak egymásnak. Később Éva Mártonnal beszélget, a férfi meg szeretné kérni őt, hogy tartsa be korábbi ígéretét, és hagyja el a férjét. Éva a férfi bocsánatát kéri:

Maga most nagyon meg fog haragudni rám. Mert beleszerettem a férjembe. Maga nem is tudja elképzelni, mennyit kell dolgoznia egy szegény embernek. Én se tudtam eddig, de most megtanultam. Péter tíz órát dolgozik naponta, ötöt énértem. És mégis minden este olyan jókedvűen jön haza. Még ő vigasztal engem. Most látom csak, mennyivel könnyebb volt azelőtt ajándékozni egy briliánsgyűrűt, mint ma egy kiló őszibarackot. Nem vagyok boldog. Szerelmes vagyok Péterbe. Olyan szerelmes, hogy le tudnék róla mondani, csak azért, hogy ő boldog legyen.

Márton nem teljesen érti Éva magatartását, de elfogadja az elmondottakat. Az est során Ica meggyőzi Évát, hogy Péter boldogabb lenne egy gazdag családból származó nővel. Ez az az indok, amely a korábbiakban elhangzottakat mondatja a nővel, Éva másnap elhagyja a férjét. Nem megy messzire, a házban húzódik meg. Az épületben élő gyerekek árulják el a férjének, hogy hol találja a feleségét. Péter hazaviszi magával Évát, de a nő mégis úgy dönt, hogy visszaadja a férfinak a szabadságát. Azt hazudja, hogy a Tátrába utazik, de közben egy kesztyűboltban kezd dolgozni. A szegény rokon, Sándor ismét közbenjár boldogságuk érdekében, és elviszi Pétert Évához, az üzletbe. A férfi vásárol egy kesztyűt, amelyet este Éva szállít ki a férjének. Sándor és Péter vacsorával, ajándék tükörrel – a nő korábbi tükkrét vásárolják vissza – várnak rá, közben Ica közbenjárása révén megjelenik Márton is. Ám hiába kezd újra udvarolni az asszonynak, férj és feleség együtt maradnak.

A *Boldog időkben* Karády egy boldogtalan feleséget, a boldogtalanságtól traumatizált nőt alakít. Emellett a történet szerint a női másodfőszereplő – Bilinszky Ibolya – van felvértezve a csábító, „végzet asszonya” diskurzus női identitáskonstrukciós elemeivel és képességeivel. A cselekmény során, karakterfejlődés révén boldogtalanból boldog feleséggé válik, hűségén korábbi udvarlója és a női másodfőszereplő sem tudnak csorbát ejteni.

#### 4.3.19. VALAMIT VISZ A VÍZ<sup>82</sup>

Rendező: Oláh Gusztáv, Zilahy Lajos. Bemutató: 1944. január 26.

A történet szerint János (Jávor Pál), a felesége, Zsuzsánna (Pápay Klára) és a kisfiuk boldogan élnek egy nagy folyó mellett, kis házukban. Egy napon egy ismeretlen nőt (Karády Katalin) sodor partra a víz, akit csónakkal mentenek meg a fulladástól. János és családja befogadja és felgyógyítja. Amikor a nő magához tér, Anadaként mutatkozik be, de nem sokat árul el az életéről:

Csak úgy idehozott a víz. Egy asszony vagyok. Milyen nyugalom van itt nálatok, mintha már a mennyországban volnék.

Női identitáskonstrukciója alapján egy egyedülálló, titokzatos és magányos nő. Elmondása szerint nem szeretett volna öngyilkos lenni, de az nem derül ki a történetből, hogy hogyan került a folyóba. Zsuzsánna végül megkéri a férjét, hogy a partra sodródott nő a családdal maradhasson.

Előkerül János gyerekkori barátja, Gergely (Alszegehy Lajos), aki két éve szabadult a börtönből. Gyermekkorukban ő volt a gazdag gyáros fia, ma szegényen, szakadt ruhában kér ételt a családtól. Behívják magukhoz, és kiderül, hogy a férfi egy nőt – Emíliát – keres. Elmeséli, hogy minden pénzét a szeretett asszonyra költötte, még sikkasztott is miatta. Mondandója zárásaként a szerelemről filozofál:

Te azt hiszed, hogy a szerelem a szívben lakik? A szív kevés ahhoz, hogy befogadja. Az egész testedet megtölti és feszíti. Égsz benne és porcikáidra bomlasz. És mindent fölszabadít benned, ami a bőröd alatt van. Nyúzd meg az embert, és borzalmas dolgokat találsz a bőre alatt. Egy kést, amellyel valamelyik ükapád embert ölt. Egy kezét, amely titokban kinyúl, hogy elvegye azt, ami a másé. Egy csomó állati gondolatot, amely a húsdobban lapul. S amely csak álmaidban és indulataidban repül ki belőled, mint a denevérraj az öreg tornyokból. A szerelem végigrohan az egész testeden, lelkeden és mindent kihajt belőled, mint a láng az égő házból az embereket, állatokat, madarakat, rovarokat: mindent. A vércsékkel együtt fehér galambok is röppennek ki belőled. Egy ember sohasem lehet olyan szent, sohasem lehet olyan komisz, mint a szerelemben.

Mindezt az Emíliával való közös szerelmének tapasztalatai mondatják vele. Indulatba jön és kiabálni kezd, de János megnyugtatja. Aztán Gergely, ahogy jött, és beszámolt szerelmi életéről, úgy tűnik el a sötét éjszakában.

Másnap kiderül, hogy János minden megtakarított pénzét ellopták. Anadát, az idegen asszonyt gyanúsítják, aki nem tudja, hogy miről beszélnek. János kérdőre vonja a nőt, majd végül dühében a földre löki. Anadát olyan tettért éri erőszakos bántalmazás, amelyet nem ő követett el. Mindeközben a férfi a feleségét is leszidja, mert ő vette rá, hogy az asszony náluk

---

<sup>82</sup> Zilahy Lajos 1929-ben megjelent, azonos című regénye alapján.

maradhasson. Kiderül, hogy János dugta máshová a pénzt, mert félt, hogy Anada ellopja. A férfi visszamegy a nő szobájába, és bocsánatot kér tőle. Anada megbocsát Jánosnak, és azt mondja, hogy nem haragszik. Zsuzsánna közben még mindig sír, János és Anada közösen vigasztalják. János fejében Anada reakciója többször visszatérő emlékképként marad meg. Egy erőszakos, bántalmazó férfi identitáskonstrukció tetteire tehát a bántalmazott nőtől megbocsátó, pozitív megerősítő válaszreakció érkezik.

Másnap János bevallja Anadának, hogy róla álmodott. Éjjel azt vizionálta, hogy szerelmes a nőbe. Megkéri Anadát, hogy – ha szereti a feleségét – hagyja el a házat. Később a nő meztelenül fürdik a folyóban, elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez:

„Minden mosolyod, magányos szavad, őrzöm, mint hulló tárgyakat a föld. Elmémbe, mint fémbe a savak, ösztöneimmel belémartalak, te kedves, szép alak. Szeretlek, mint test a csöndes, esti nyugalmat, fényt az élet, lángot a lélek.”<sup>83</sup>

János éneklés közben meglesi a nőt, majd továbbindul halászni. Este Anada meglátogatja, és az életéről kérdezőgeti a férfit, búcsúzóul megcsókolja, majd elköszön tőle. Titokzatos, csábító jelenlétével megpróbálja rávenni Jánost, hogy maradhasson, de a hűséges férj elutasítja.

Másnap János Anadát elviszi a Vadliba vendéglőbe, ahol a felesége, Zsuzsánna és apósa, Mihály (Koltai Gyula) is jelen vannak. A férfiak kuglizni kezdenek, és közben felcsendül a titokzatos, csábító női identitáskonstrukció éneke is. Elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Szeretlek, mint anyját a gyermek, mint mélyüket a hallgatag vermek. Mint test a csöndes esti nyugalmat, fényt az élet, lángot a lélek. Szeretlek, mint élni szeretnek, halandók, amíg meg nem halnak. Minden mosolyod, magányos szavad, őrzöm, mint hulló tárgyakat a föld. Elmémbe, mint fémbe a savak, ösztöneimmel belémartalak, te kedves, szép alak. Szeretlek, mint anyját a gyermek, mint mélyüket a hallgatag vermek. Mint test a csöndes esti nyugalmat, fényt az élet, lángot a lélek. Szeretlek, mint élni szeretnek, halandók, amíg meg nem halnak.”<sup>84</sup>

Ezután egy kalapos úr üzenetet küld Anadának, akivel a nő beszédbe elegyedik. Láthatóan vitába keverednek, majd a férfi távozik. A nő úgy hivatkozik rá, mint egy ismerősére. Ez a szál elvarratlan: hazatérnek. Este a férfiak éjszakai horgászatra mennek, János Mihály tudta nélkül meglátogatja Anadát.

Másnap Anada a molnárt várja, amikor találkozik egy másik kalapos férfival. Az ismeretlen ifjú követi, és elviszi magával lovagolni. Amikor Anada este hazatér – még mindig a családdal lakik –, Jánossal beszélget, és hazudik neki a napjáról:

---

<sup>83</sup> József Attila: *Óda* című versének átirata.

<sup>84</sup> Az *Óda* átiratának folytatása.

Eltévedtem az erdőben.

A férfi a fejéhez vágja, hogy hazudik, de Anada egy csókkal beléfojtja a szót. A következő napon az ismeretlen kalapos férfival és annak barátaival vadászni megy. Eközben János megfélekedzik a házassági évfordulójukról, Zsuzsánna figyelmezteti. Azt hazudja, hogy nincs pénze, de még aznap este az étteremben vesz egy nyakláncot Anadának. A nő nem fogadja el az ékszer, és elutasítja a férfi közeledését:

Én tőled semmit sem fogadok el. Azt is megbántam... Véget akarok vetni ennek a játéknak. Én nem szeretlek téged.

Ezúttal nem viselkedik csábítóként, hideg közönnyel reagál János közeledésére. Később a férfi csalódottságában vissza akarja váltani az ékszer, de az sem sikerül neki. Legvégül kockázni kezd, és elveszíti az ékszer, majd részegen tér haza. Azt mondja Zsuzsánnának, hogy beteg: szerelmi bánata van. A nő azt hiszi, hogy csak az ital vagy a járvány miatt van rosszul. Zsuzsánna viszont tényleg megbetegszik, Anada ápolja. Hosszú ideig betegeskedik, de a folyamatos gondoskodás eredményeképpen meggyógyul.

Egyik este János újra bemegy Anada szobájába, és megcsókolják egymást. A férfi el akar válni feleségétől, úgy dönt, hogy megírja feleségének a döntését, majd mégis összegyűri a papírlapot. Másnap elmondja Anadának, hogy nem volt ereje megírni a levelet. A nő életről, halálról kezd el filozofálni:

Én már úgyis meghaltam egyszer. Én sohasem fogom magam megölni, de én nem félek a haláltól. Mindegy, hogy húsz évig vagy nyolcvan évig élünk. Az életünk úgyis csak egy szemhunyorítás a borzasztó nagy időben. Akik úgy halnak meg, hogy azt hiszik sokáig és boldogan élnek, azokat csak irigyelni lehet. Mondd azt, hogy szeretsz és titokban ölj meg!

János elmegy a patikushoz és kiváltja a felesége gyógyszerét. Hazatérve halálos adagot kever ki a gyógyszerből a feleségének. Mivel túl korán akarja neki beadni, az asszony elutasítja az orvosságot. János végül meggondolja magát, és összetöri a poharat. Nyugalmukat a „Valamit visz a víz!” felkiáltás zavarja meg. Anada eltűnik: elviszi a víz.

A *Valamit visz a víz*ben Karády egy csábító, titokzatos nőt alakít, aki a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciójának teljes tudatában és képességei birtokában kísérti meg a férfi főszereplőt. Traumatizáltsága a felszín alatt, tudattalan szinten marad. Nem ismerjük meg a karakter előtörténetét, mégis, az erőszakos férfi főszereplő bántalmazására adott pozitív megerősítés egy abúzust elszenvedő – és „vágó?” – nő képét festi le a néző számára.

Az abúzusra nem törekény, megsértett nőként – mint a női másodszerelő, a feleség –, hanem a férfi cselekvését elfogadó és megbocsátó áldozatként reagál. Természetesen ez ugyanúgy jelentheti azt a tudatos – és egyben titokzatos és csábító – válaszreakciót is, amelyet a férfi megkísértésének beteljesülése érdekében hajlandó megtenni.

#### 4.3.20. MACHITA

Rendező: Rodriguez Endre. Bemutató: 1944. április 5.

A történet elején egy kémnő (Karády Katalin) találkozik a kémfőnökével (Baló Elemér), akitől megkapja következő megbízatását: meg kell szereznie egy légvédelmi ágyú – a T2 – tervét. A nő biztonságban megérkezik Budapestre, Machita álnéven mutatkozik be, és láthatólag kiválóan beszél magyarul. Azért, hogy elkerüljék az Alhambra bárban őt fogadó direktor gyanakvását, a kémfőnökkel együtt női identitáskonstrukcióként azt találják ki, hogy édesanyja hindu hercegnő, nevelőapja pedig magyar ember volt. Ez utóbbival egyértelműen megindokolja kifogástalan magyar nyelvtudását. A légvédelmi ágyú tervéhez három férfi: Szávody György gyárigazgató úr (Petrovics Szvetisláv), Kovács Gábor mérnök (Szabó Sándor) és Török művezető úr (Bihari József) megközelítésén keresztül lehet eljutni. Machita első, bemutatkozó fellépése jól sikerül, a férfiak felfigyelnek rá. Eközben két másik férfi kém is a tervek megszerzésén munkálkodik: a 23-as kém (Nagyajtay György) és a 112-es kém (Molnár Iván). Egyelőre megbíznak Machitában, de furcsállják, hogy a kémfőnök egy nőt választott ki a feladat végrehajtására. A következő találkozására indulva Machita beül a kocsiba és várakozik. Az őt szállító autó és Kovács Gábor mérnöké ugyanolyan, tévedésből az utóbbiba száll be. Gábor felajánlja, hogy töltsék együtt az estét, a nő csak egy likőr közös elfogyasztását javasolja. Beszélgetés közben újra megtörténik női identitáskonstrukciójának keretezése: édesanyja hindu hercegnő, édesapja magyar ember volt, ő pedig kiválóan beszél magyarul. Ezt követően elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez:

„Leszáll az alkony, és éled a dzsungel, ébred a forró vágy. Ősi dal csendül az éjszakában, a pálmafákon át. Lázasan száll ez a furcsa dallam, felsír az éjszakán. Hívó szavával egy szerelmes szívnek üzen az indus lány. Hívj, egy forró éjszakán! Hívj, veled megyek talán! Szólj és tiéd örökre lázas, forró szám! Hívj, ha felzokog a vágy! Jöjj, remegve várok rád. Szólj, hívó szavadra szívem régen vár! Ó, ha egyszer nem jössz majd felém! Jajj, hisz ebbe belehalok én! Hívj, egy forró éjszakán! Hívj, veled megyek talán! Szólj és tiéd örökre lázas, forró szám!”

Gábornak megtetszik az ének, és átöleli Machitát. A csábító nő – miután a vágyat felkeltette benne – aludni küldi a férfit. Ezt követően egy hír érkezik: három gyár között osztották fel a légvédelmi ágyú gyártását. Machita vállalja, hogy mindhárom gyárban beveti magát.

Másnap Gábor felhívja telefonon Machitát – nem tudja elfelejteni a nő énekét –, és estére találkozót beszélnek meg az Alhambrában. Eközben a 23-as és a 112-es kém a Feketerigó bárban akcióba lendül, leitatják az egyik női felszolgálót, Bözsit (Barkóczy Beáta), hogy másnap ne tudjon munkába állni. Helyébe Machita lép Mancsi álnéven, és lelkesen veti bele magát a munkába. A terv az, hogy közel férkőzik Török művezető úrhoz. Énekelve szórakoztatja a férfit, így elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Te akartad, hogy így legyen! Úgy élünk, mint két idegen egymással. Hogy a szemed ragyogását és az ajkad mosolygását ne lássam! Pedig másként is lehetne, úgy élhetnénk, mint két gerle, kedvesem! De mivel te így akartod, legyen meg az akaratom, kedvesem! Pedig másként is lehetne, úgy élhetnénk, mint két gerle, kedvesem! De mivel te így akartod, legyen meg az akaratom, kedvesem!”

Itatja a férfit, miközben ő minden egyes pohár tartalmát a földre önti. Machita ezután elkéri magát a bárból, mert az Alhambrában fellépése van. Készülődés közben meglátogatja Gábor, aki profi nyomozóként kérdezzgeti napja korábbi eseményeiről. Machita továbbra is csábító és titokzatos. Másnap bemegy az egyik gyárba, és megkeresi a férfit az irodájában. Lefényképez egy tervet a tervezőasztalon, majd távozik. Gábor ezután gyanúsna találja őt. A nő késő délután Török művezető úrnál vendégeskedik, aki elkíséri őt a villamosig. Gábor autójával arra haladva észreveszi a nőt a villamosban, és ijedtében balesetet okoz. A távolban látszik, hogy Machita leszáll a villamosról, és átül egy kocsiba. Újabb megbízatása nyomán Szávody György igazgató úrhoz érkezik látogatóba; kiderül, hogy ő az a férfi, akivel korábban ismeretlenül – bemutatkozás nélkül – együtt vacsoráztak. Ezt az első találkozót – amelyen Machita csábító, hódító, női identitáskonstrukciója újra érvényesülhetett – a kémfőnök tervezte meg. A nő Balogh Ágnesként mutatkozik be, és azt állítja, hogy az igazgató úr által megvásárlásra kívánt autó után jött érdeklődni. Kiderül, hogy a kocsit nem eladó, de mégis kipróbálják a járművet, majd együtt vacsoráznak. Ugyanazt az asztalt kapják, amelyet első találkozásukkor, és elérkezünk a harmadik főszereplői dalbetéthez:

„Gondolsz-e rám, ha lehull a virág, kedvesem? Őszi éjszakán, ha egy dal muzsikál szíveden? Gondolsz-e rám, amikor úgy fáj a magány? Gondolsz-e rám, ha majd egy új szerelem vár? Miért ígér a szívünk száz lázas, száz furcsa csodát? El ne hidd, ha hallod a szerelem hazug szavát! Holnap, ha fáj, hogy szomorú emlék csupán: Gondolsz-e rám? Gondolsz-e rám? Gondolsz-e rám?”

Ezt követően egy másik jelenetet látunk, amelyben Gábor mérnök úr kérdezi a beosztottját, hogy melyik két másik embernél vannak még T2-es részlettervek. Megtudja, hogy a kőbányai gyárban Vörös főmérnöknel, a váci úton Szávody igazgató főmérnöknel vannak fontos anyagok. Utóbbi naponta haza szokta vinni lakása széfjébe a papírokat. Aznap délután Machita érkezik az igazgató úrhoz látogatóba Balogh Ágnesként. A férfi eltervezi, hogy próbára teszi a nőt: elzárja a papírokat, viasszal keni be a zárjában lévő kulcsot, előtte

azonban megbízza az inasát, hogy Machita érkezése után kis idővel kopogtasson be hozzá, majd hívja ki valami ürüggyel. A nő egy traumatizált nő identitáskonstrukcióját jeleníti meg beszélgetés közben:

Machita: Maga is olyan, mint minden férfi. Csak a szépséget nézi. Én pedig azt szeretném, hogy egy pillanatra a lelkembe lásson.

Szavody: Ha belelátnék, mit látnék benne?

Machita: Egyedüllétet, keserűséget és sok-sok csalódást. Egész életemben egy kis boldogság után vágytam.

A megbeszéltek szerint az inas kihívja az igazgató urat, és Machita kutakodni kezd, de hirtelen megtorpan. A férfi kicsit várakozik, majd hirtelen beront a helyiségbe; a nő ugyanott ül, ahol hagyta. Ellenőrizni akarja, ezért megfogja és megcsókolja a kezét, igazából a paraffin nyomait keresi rajta. Nem találja, így a nő elaltatja a gyanút a férfiban. Török művezető úr eközben megrovást kap Vörös főmérnöktől, mert a férfi részegen ment be dolgozni. A háttérben Machita és kém társai állnak: a nő később arra buzdítja a férfit, hogy törjön be a mérnökhöz, és hozzon el egy papírt onnan. Este Machita újra az Alhambrában lép fel, felkészülés közben megtudja, hogy Gábor és Szavody a nézők között vannak. Gábor az énekszámot követően az öltözőbe megy Machitáért, de arról értesül, hogy a nő épp előtte távozott az épületből. Machita után rohan, akiről később kiderül, hogy egy áruhás férfi dublőr: a 23-as kém tereli tévútra. Ezalatt Machita Balogh Ágnesként Szavodyval beszélget az Alhambrában. Megegyeznek, hogy együtt töltik az estét. A nő végül beleszeret a fériba, és tovább akarja húzni a T2 terveinek megszerzését. Ezzel kapcsolatban az egyik férfi kém társa kérdőre vonja a nőt, és utasítja, hogy ezentúl érzelmek nélkül tegye tovább a dolgát. Machita szeme könnybe lábad, láthatóan megbánta már, hogy elvállalta ezt a megbízatást. Másnap a kőbányai gyárban előre megtervezett robbanás történik, így Török művezető úrnak lehetősége nyílik rá, hogy ellopja a Vörös főmérnöknél lévő T2 részlettervrajzot. Machitáék erőszakkal elveszik a tervet Török művezető úrtól, majd az ígért pénzösszeget kifizetik neki. Este Machita Balogh Ágnesként Szavodyval italozik, és rá akarja venni a férfit, hogy azonnal utazzanak el. Később Török művezető úr öngyilkos lesz. A rendőrök nyomozni kezdenek az ügyben, és rájönnek, hogy egy fiatal nő járt fel a férfihoz, aki a Feketerigóban volt felszolgáló. Machita és Szavody már az autóban ülnek, amikor a férfit az inas a telefonhoz hívja; elkéri tőle a nála lévő terveket. A rendőrök kiderítik, hogy a nő ellopta a tervnek hitt tekercset, amelyet Szavody az eredeti tervek helyett helyezett el a széfjében. Arra kéri a férfit, hogy mindenféle jelzés nélkül induljon útnak Machitával, így majd közösen elkapathatják őket. A kocsiban Szavody bevallja a nőnek, hogy a rendőrök mindent tudnak, és



nemsokára vége lesz a színjátéknak. Az igazgató főmérnököt a rendőrök megérkezése előtt a nő kém társai meglövik, Machita is kap néhány lövést, de beül az autóba és megpróbál elvezetni a helyszínről. Balesetet szenved, és egy doktor házához navigálja az autót. Szávodyt megmentik, Machita viszont belehal sérüléseibe.

A *Machitában* Karády egy kémnőt alakít, aki több „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót vesz fel feladata elvégzése érdekében. 1943-ban – négy évvel Szeleczy Zita *Az utolsó Werczkeyben* nyújtott alakítása után – Karády által most ismét egy nő formálhatja meg a nyomozó (voyeur) szerepet. A történetben jelen van Machita, a kémnő, Mancsi, a beugró felszolgálólány és Balogh Ágnes, az autók szerelmese. Egy beszélgetés kapcsán az a lehetőség is felmerül, hogy Balogh Ágnes a nő eredeti neve, mert az egyik kém társa is így szólítja meg az asszonyt. A filmben tehát Karády három nőt, három női identitáskonstrukciót testesít meg, vagyis a rendező, Rodriguez Endre több szerepre öltözteti fel, ezáltal hozza létre a *Doppelgänger-effektust*, sőt többszörös *Doppelgänger-effektust*. A feladattal ezúttal is a férfiak bízzák meg: az ő kérésükre veszi fel identitáskonstrukcióit, amelyek keretében végzett cselekvéseinek legvégül áldozata lesz. A történet szerint traumatizáltsága ebben az esetben is tudattalan szinten marad.

A *Karády-filmek identitáskonstruáló elemei V.* résztáblázatban összefoglalva tehát Karády a *Makrancos hölgyben*, a *Boldog időkben*, a *Valamit visz a vízben* és a *Machitában* is traumatizált nőiséget alakít. A *Makrancos hölgyben*, a *Valamit visz a vízben* és a *Machitában* a traumatizált nőiség-ábrázolást kiegészíti a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukció, amelynek eljátszására és megélésére kivétel nélkül a férfiak óhaja vagy utasítása nyomán kerül sor. A *Makrancos hölgyben* a Karády által ábrázolt női identitáskonstrukciónak fontosak az apaképek (édesapa). A *Machitában* Karády három nőt, három női identitáskonstrukciót testesít meg, tehát a rendező Rodriguez Endre több szerepre öltözteti fel, ezáltal hozza létre *Doppelgänger-effektust*, sőt többszörös *Doppelgänger-effektust*.

	Gyártó	Rendező	Gyártás éve	Bemutató időpontja	Szerep	A szerep identitás-konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Makrancos hölgy</i>	Hausz Mária Filmkölcsönző és Filmgyártó Vállalat	Martonffy Emil	1943	1943.08.19.	Benedek Pálma	a csábító hajadon, a feleség	3	„Végzet asszonya” traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
<i>Boldog idők</i>	Jupiter Film	Rodriguez Endre	1943	1943.12.31.	Éva	a feleség, az áldozatot vállaló nő	1	traumatizált nőiség
<i>Valamit visz a víz</i>	Pegasus Film	Oláh Gusztáv, Zilahy Lajos	1943	1944.01.26.	Anada	a hajadon, a csábító, titokzatos nő	2	„Végzet asszonya” traumatizált nőiség
<i>Machita</i>	Jupiter Film	Rodriguez Endre	1943	1944.04.05.	Machita/Manci/ Balogh Ágnes	a kémmő, a táncosnő, a felszolgálólány, az autómádó nő	3	„Végzet asszonya” traumatizált nőiség, nő nyomozó (voyeur) pozícióban, női főszereplő többszörös Doppelgänger-effektus

15. táblázat: A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei V.

#### 4.3.21. SZOVÁTHY ÉVA

Rendező: Pacséry Ágoston. Bemutató: 1946. november 22.

A történet Bécsben, 1848-ban kezdődik. Szováthy Éva (Karády Katalin) ünnepelt, bécsi szépség beleszeret Dóczy Lénárd (Jávor Pál) magyar nemesbe. Évának egy táncesten szólnak, hogy édesapja, Szováthy Elek (Somlay Artúr) rosszul lett. Sietve szeretne távozni a kastélyból, de előtte összefut Lénárddal és szerelmet vall a férfinak:

Tavaly Veronában sokszor kértél választ tőlem egy kérdésre. És most kimondom, amit már akkor is éreztem. Szeretlek, Lénárd. A feleséged akarok lenni. Igen, kimondtam! Döntöttem a sorsomról! Tudom, hogy nálatok engem nem szeretnek. Én sem szeretem őket. Idegen vagyok nekik, mint ők nekem. De mondd meg apádnak, hogy téged nagyon szeretlek! Neki pedig engedelmes, jó lánya leszek!

A vallomást követően megcsókolják egymást és elbúcsúznak. Éva megérkezik édesapjához, ezalatt Lénárd és barátja, Ungnád Erik (Lehotay Árpád) Éváról beszélgetnek. Erik arról biztosítja Lénárdot, hogy elismeri a férfi és a lány szerelmét, nem fog többet udvarlóként az útjukba állni. Majd Évát látjuk, ahogy édesapjának énekel, és ezzel elérkezünk a film egyetlen főszereplői dalbetétjéhez:

„Tudok egy dalt, mely egyre visszacseng. Egy házat, melyben muzsikál a csend. Egy régi kertet ciprusok alatt, hol boldog pillék fényben játszanak. Egy kökerítést, honnét már a szem meglátja ó mily szép a végtelen. Mert lábainknál tenger álmodik, és küldi-küldi kék hullámain. És nincs ott más csak zengő szerelem. Gyere velem, gyere velem! Gyere velem, gyere velem!”

Az édesapát boldoggá teszi lánya éneke. Éva értesíti Lénárdot, hogy Nagydócsra szeretne menni a férfi rokonaihoz. Lénárd előre figyelmezteti a lányt, hogy nem látják majd szívesen, de Éva mégis elutazik. Megérkezésekor a család nincs otthon, mert Girálthy Eszter (Mednyánszky Ági) születésnapját ünneplik. Évák utánuk mennek, és a lány rögtön észreveszi, hogy nem látják szívesen. Nem nézik jó szemmel Lénárd bécsi nőnek való udvarlását, mert ők Esztert, a magyar nemes lányt szánták feleségül a férfinak. Az ünnepélyen Lénárd láthatóan közeli viszonyban van Eszterrel, ez féltékennyé teszi Évát. Összevesznek, és a nő megsértődik. Ezután az est fénypontjaként bejelentik, hogy Lénárd és Eszter jegyben járnak. Éva elrohan. Ungnád Erik közben kezet ráz Lénárddal, hiszen mégis elhárult számára az akadály Éva meghódítása elől. Beszélgetésbe kezdenek, amelyben Éva szenvedélyesen beszél a Lénárddal való kapcsolatáról:

Még most is ott élek a szíve mélyén. És az a másik soha nem veheti el tőlem! Ő örül neki, az eresztől készülő fecskéfészeknek. És nem is sejtik, hogy a közelgő vihar elsöpri, mielőtt elkészülne. Hallja a vihar szelét? Már jön! Letarolja Dóczyék reménységét! Korán örült, kedves óriásom, a mai kézfogóból nem lesz esküvő!

Indulatos szavaival egyszerre utal saját, viharos érzelmű nőiségének és a forradalom közelgő leverésének pusztítására.

Lénárd ezt követően harcba keveredik és megsérül. Évák ápolják, lázalmában Esztert szölongatja. Kilenc hete ápolják a férfit, közben Nagydócon az a hír járja, hogy Lénárd megadta magát. Ezért otthon felbontják Lénárd és Eszter jegyességét, habár élve vagy halva meg szeretnék találni a férfit. Éva nem akarja, hogy ez így legyen, ezért arra kéri a kórház főorvosát, hogy titkolják el Lénárd kilétét. Ez sikerül. Később a megadás és árulás híre következtében Lénárd édesapja kitagadja fiát minden vagyonának örökségéből, az örökséget és Eszter kezét Dóczy Béla (Rajczy Lajos) kapja meg. Éva visszautazik Nagydócra, és kérdőre vonja Esztert a jegyességgel kapcsolatban:

Éva: Kifosztottál és nekem jogom van kérdezni! Miért vetted el tőlem, ha nem szeretted?

Eszter: Nem én vettem el őt. Magától jött hozzám, Lénárd sosem szeretett téged!

Éva De én szeretem őt! Olyan szerelemmel, amelyről a te fagyos szíved nem is álmodhat!

Eszter: Számadásra vonnál?

Éva: Ha nem szeretted, miért vetted el tőlem? Ha szeretted, akkor miért árultad el?

Eszter: Ezt te soha meg nem érted. A mi lelkünk örökre idegen marad neked. Mi elkísérjük a férfit a sírig jóban-rosszban. De egyben soha: a gyalázatban!

Éva: A gyalázatban? Ha én volnék Girálthy Eszter, szembeszállnék érte az egész világgal! Odakiáltanám mindenkinek, hogy hazudik! Még az apjának is!

Eszter: Éva, te nem hiszed, hogy áruló? A mindenható Istenért könyörgöm, ha tudod, mondd ki, hogy ártatlan!

Éva ezután elárulja: azért jött, hogy lássa Eszter kezén a Béla által adott jegygyűrűt. 1849. május 21-én véget ér Budavár ostroma. Lénárd felgyógyulását követően börtönbe kerül, Éva és édesapja megtudják, hogy csak és kizárólag Béla kijelentése alapján tartják a férfit árulónak. A lány arra kéri édesapját, hogy ne jelentsék ezt az információt Nagydócra:

Éva: Intézd úgy, hogy halálra ítéljék! S az utolsó pillanatban kegyelmezz meg neki!

Elek: Éva, ez Istenkísértés. Egy fordulat ebben a zűrzavaros világban, és a tejhatalmú kormánybiztos nincs többé! És utánam csak olyan következhet, aki magyarral szemben nem ismer irgalmat! [Tiltakozik az édesapja, de aztán a lánya mellé áll.]

Éva meglátogatja cellájában Lénárdot, és tájékoztatja a forradalmi és a családi fejleményekről. Megígéri a férfinak, hogy megmenti, vagy vele együtt vet véget életének. Ungnád Erik tábornoki kinevezést kap, az ünnepségen találkozik Évával. Beismeri a lánynak, hogy Lénárd a bajtársa volt, majd játszanak egy kockapartit. Arra kéri Évát, hogy

álljon félre egykori bajtársa útjából, és adja vissza a becsületét! Erik megnyeri a kockapartit és magára hagyja Évát. Lénárdot golyó általi halálra ítélik, és Éva elindul, hogy fellebbezzon. Előtte meglátogatja Lénárdot, és bevallja neki, hogy Béla elesett, így Eszter újra szabad. A férfi nem ismer rá a lányra:

Lénárd: Hová lett a régi Éva? Én nem ismerek rád!

Éva: Ha boldogságban nem lehetsz az enyém, találj meg azt vele!

Lénárd: Ki vagy te? Ha nem angyal, mi vagy?

Éva: Egy halálosan szerelmes, bűnös lány.

Lénárd: Testben és lélekben úgy összetörve, mint én. Heráklész sem léphetne a küzdelem útjára. Választottam.

Lénárd végül Évát választja és megbocsát a nőnek. Eközben Ungnád Erik bosszút forral Éva ellen, és értesíti Esztert a fejleményekről. Eszter megérkezik a helyszínre, és meg akarja menteni a férfit. A két nő megegyezik abban, hogy bárhogy dönt is Lénárd, Éva mindenképpen megmenti a férfit. Később kiderül, hogy „fordult a kocka”: Haynau átveszi a császári főparancsnokságot, és parancsba adja, hogy az áruló tiszteket végezzék ki. Erik adja át Évának a hírt, majd hozzáteszi, hogy csak akkor szökhet meg Lénárd a várból, ha a lány az övé lesz. Eszter találkozik a házi őrizetben lévő Lénárddal, és a férfi bevallja neki, hogy Évát szereti. A beszélgetést követően Lénárd kifut az épületből, és lelövik. A lövést hallva Éva úgy hiszi, hogy Eszter győzött. Nászruhába öltözve meglátogatja Eriket, és koccintanak a férfi egészségére. Ezután meglátja az ablakból, ahogy a katonák Lénárd holttestét cipelik, és ekkor bántatában kiissza a nyaklánc fiolájában lévő mérget.

A *Szováthy Éva* első harmadában Karády egy szerelmes hajadont testesít meg, majd a második harmadban féltékenységtől megrészesülve felveszi a csábító, „végzet asszonya” diskurzusba tartozó szerepet. Legvégül tettei következményeitől traumatizálódik, és bocsánatot kér. Elnyeri a férfi főszereplő bocsánatát és szerelmét, azonban rajtuk kívül álló körülmények miatt mindketten öngyilkosok lesznek. Traumatizált, megbocsátást elnyert, női identitáskonstrukciójából a körülmények áldozataként, élete eldobásával lép ki. A Karády által ábrázolt női identitáskonstrukciónak fontosak az apaképek (édesapa).

#### 4.3.22. BETLEHEMI KIRÁLYOK

Rendező: Kertész Pál. Bemutató: 1947. december 25.

A történet szerint 1947 karácsonyán három kisgyermek betlehemezik az utcákon. Az egyik ház előtt énekhangot hallanak, elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez:

„Adjonisten Jézusunk, Jézusunk!

Három király mi vagyunk!

Gyalog jöttünk, mert siettünk...”

Úgy döntenek, hogy az énekekre énekkel válaszolnak. Karády – aki ezúttal saját magát alakítja – meggyőzi őket, hogy menjenek be hozzá, és énekeljenek együtt. Előtte József Attiláról mesél a gyerekeknek:

Itt született, ebben az utcában. Ugyanolyan szegény volt, mint ti meg én. Talán még szegényebb. József Attilának hívták. Hallottátok a nevét? No, látod, hát már te is ismered! Bizony, József Attila is gyermekkorában mindig betlehemes volt, akárcsak ti. Amikor megnőtt, verseket írt. Ezekben mindig bátran védte a szegényeket. Ismerte az életüket, a szenvedésüket. Talán betlehemes emlékei jutottak eszébe, amikor ezt a verset írta. Hallgassátok meg!

Elérkezünk a második főszereplői dalbetéthez:

„Adjonisten, Jézusunk, Jézusunk!

Három király mi vagyunk.

Lángos csillag állt felettünk,

gyalog jöttünk, mert siettünk,

kis juhocska mondta – biztos

itt lakik a Jézus Krisztus.

Menyhárt király a nevem.

Segíts, édes Istenem!

Istenfia, jónapot, jónapot!

Nem vagyunk mi vén papok.

Úgy hallottuk, megszülettél,

szegények királya lettél.

Benéztünk hát kicsit hozzád,

Üdvösségünk, égi ország!

Gáspár volnék, afféle

földi király személye.

Adjonisten, Megváltó, Megváltó!

Jöttünk meleg országból.

Főtt kolbászunk mind elfogyott,

fényes csizmánk is megrogyott,  
hoztunk aranyat hat marékkal,  
tömjént egész vasfazékkal.  
Én vagyok a Boldizsár,  
aki szerecseny király.  
Irul-pirul Mária, Mária,  
boldogságos kis mama.  
Hulló könnye záporán át  
alig látja Jézuskáját.  
A sok pásztor mind muzsikál.  
Meg is kéne szoptatni már.  
Kedves három királyok,  
jóéjszakát kívánok!”<sup>85</sup>

Az ének meghallgatását követően a három kisfiú elhagyja a házat, majd búcsúzóul Karády újra jó éjszakát kíván a betlehemező gyermekeknek.

A *Betlehemi királyokban* Karády saját magát, az énekesnőt és a színésznőt alakítja. József Attila *Betlehemi királyok* című megzenésített versét énekli el, a dal előtt mesél a költő hányattatott sorsáról is. Előadásmódjából, hanghordozásából saját életének traumatizáltsága is felsejlik: 1944-ben már túl van meghurcoltatásán, szemmel láthatóan csak árnyéka régi önmagának. Jelenlétét művészi többlettartalommal tölti meg megjárt kálváriája – mindenki megjárt kálváriája –, és a földre született megváltó ünnepélyes fogadása.

#### 4.3.23. FORRÓ MEZŐK<sup>86</sup>

Rendező: Apáthy Imre. Bemutató: 1949. március 26.

A történet a két világháború között játszódik, és középpontjában az Avary házaspár – Avary László (Szakáts Miklós) és felesége, Vilma (Karády Katalin) – áll. Bonyolult kapcsolatban élnek, László egy napon rajtakapja feleségét, amint Fábiánnal (Földényi László) beszélget. Elzavarja a férfit, és azzal gyanúsítja a nőt, hogy megcsalja. Veszekedés közben leteríti az asszonyt az ágyra, és magáévá akarja tenni. Vilma összerезzen, sírni kezd, és kiküldi a szobából a bántalmazó férfit.

<sup>85</sup> József Attila: *Betlehemi királyok*. (József, 1929)

<sup>86</sup> Móricz Zsigmond 1929-ben megjelent, azonos című regénye alapján.

Kiderül, hogy Lászlónak van egy gyermeke a birtok egyik parasztasszonyától, Juliskától, és rendszeresen látogatja a gyermeket és az anyját. A nő férjénél van, egyik alkalommal mégis arra kéri a férfit, hogy maradjon még nála egy kis szerelmeskedésre. A férfi úgy dönt, hogy marad, és csak később megy vissza a birtokra.

Másnap László segítségért folyamodik a sógorához: ha minden adót kifizet, el kell adnia a birtokot, és vidékről Budapestre kell költözniük. Megemlíti a férfinak a húszezer dolláros életbiztosítását, amelynek részleteit pontosan fizette – a biztosításról senki sem tud, így felesége, Vilma sem. László este a barátaival szeretne vacsorázni, de azok feleségéről kérdezzük, ezért dühében inkább hazatér. Vilma a sötétben, a holdat bámulva vár a férjére. László helyett azonban Boldizsár Pista (Benkő Gyula) toppan be, látogatóba jön. Kisvártatva megérkezik a férj is, aki a sötétben, egy fa mögé rejtőzve figyeli a fejleményeket. Eközben elgördül egy lövés, László meglövi Pistát. Később kiderül, hogy Lászlót agyonlőve találták. Papp Béni főkapitány (Szabó Sándor) el akarja érni, hogy autóbalesetként tüntessék fel Pista sérülését, a látelleletet adó orvos megígéri, hogy teljesíti a kérést. A főkapitány ezután nyomozásba kezd, fel szeretné deríteni az eseményeket. Vilma meglátogatja a férfit, vigasztalást vár tőle. A főkapitány ehelyett elhiteti vele, hogy László öngyilkos lett, és a vallomásaiban le akarja tagadtatni a nővel Pista látogatását. A férfi szerelmes az asszonyba, és ezért megzsarolja őt, de Vilma nem engedelmeskedik neki:

Csináljon, amit akar! Mondjon, amit akar! Bár inkább én haltam volna meg!

Végül a főkapitányra hagyja a jegyzőkönyv felvételét. A jegyző (Zách János) ezt követően kihallgatja az Avary-birtok lakóit. Egy kiközösített, rokkant férfi (Kéri József) látta, hogy mi történt, de a házában bujkál, és a történetekről egyelőre nem beszél senkinek. A főkapitány és a jegyző öngyilkossággént könyvelik el az esetet.

A birtokon dolgozó, kihallgatásra vitt asszonyok közben rátámadnak Juliskára, mert tudnak László és a nő viszonyáról. Az asszony a férjéhez menekül, ám ekkor a férfi számára is kiderül, hogy a felesége rendszeresen csalta őt.

A rokkant férfi az éjszaka közepén elmegy a jegyzőhöz. Elárulja, hogy gipszbe öntötte a gyilkosság helyszínén felfedezett lábnyomokat. Korábban felderítő volt, akkor tanulta a nyomok rögzítésének módját. Veszekedni kezdenek, és a jegyző megfenyegeti, hogy ha elárulja valakinek, mi történt, felkótteti. Eközben a felesége felébred, és kihallgatja a vitájukat. Később megérkezik a főkapitány, és a történetekről faggatja a részeg jegyzőt. Időközben az is kiderül, hogy a jegyző felesége is László szeretője volt.



Fábián intézi László temetését, emellett tovább udvarol Vilmának. A főkapitány megtalálja László húszezer dolláros életbiztosításának dokumentumait. A temetésen Vilma megtörten szemléli az eseményeket, és végül hazaviteti magát a karját szorosan tartó Fábiánnal. Kiderül, hogy öngyilkosság esetén érvénytelenné válik az életbiztosítás összegének kifizetése. Ezért Fábián, a főkapitány és az jegyző összevesznek: újra akarják indítani a nyomozást, hogy részesüljenek a tetemes összegből. Később a főkapitány bevallja Vilmának, hogy ő gyilkolta meg Lászlót. Szerelmet vall a nőnek, és erőszakkal akarja magához húzni. Vilma kiabálni kezd, Fábián ezt meghallja, és közbelép. Ám ő is ugyanolyan bántalmazó módon üldözi az asszonyt a szerelmével. Vilma végül otthagyja a férfit, és lovaskocsin elindul, hogy megakadályozza a főkapitány öngyilkosságát, de elkésik. Visszaindul a birtokra, útközben leugrik a hídról, és a folyóba öli magát.

A *Forró mezők*ben Karády egy traumatizált feleséget alakít. Nyoma sincs a történetben és a női identitáskonstrukció ábrázolásában az 1939-től 1943-ig jelenlévő „végzet asszonya” diskurzusnak. Egy folyamatosan bántalmazott, megtört nőt látunk: férje, és udvarlói is bántalmazó módon közelítenek hozzá szerelmükkel, a dzsentri férfiak állandó ármánykodásának van kitéve. A sztárrendszer megszűnésével nem volt már igény a dizőz női identitáskonstrukcióra, a „végzet asszonya” diskurzusra, így az nem is került ábrázolásra; következésképpen egyetlenegy dalbetét sem hangzott el a filmben.

#### 4.3.24. HANGOD ELKÍSÉR

Rendező: Pacséry Ágoston. A filmet nem mutatták be.

A történet szerint egy énekesnő, Balogh Mária (Karády Katalin) *Hangod elkísér* című dalának stúdiófelvétele zajlik. Azonnal elérkezünk az első főszereplői dalbetéthez:

„Az élet árja messze száll most véled, de hangom elkísér az utadon. A szívem hívó dalát küldöm érted, bármerre jársz is visszahoz, tudom. Most nézz még egyszer mélyen a szemembe, és vidd magaddal könnyes mosolyom! Mint vándormadár száll a végtelenbe, a lelkem szava sírja bánatom. Én nem búcsúzom tőled könnyhullással, bár el kell válnunk, mégse fáj szívem. De nem lehetek boldog soha mással, és te sem tudnál élni nélkülem! Az élet árja messze száll most véled, de hangom elkísér az utadon. A szívem hívó dalát küldöm érted, bármerre jársz is visszahoz, tudom. És nézz még egyszer mélyen a szemembe, és vidd magaddal könnyes mosolyom! Mint vándormadár száll a végtelenbe, a lelkem szava sírja bánatom.”

A képsorokon láthatjuk az énekesnőt, a karmestert és a zenészeket is. Jelen van a nő szerelme, Berényi István (Nagyajtay György) is, akinek teljes mértékben elnyeri tetszését szerelmének énekhangja. Másnap István bevetésen repül, és ellenséges vadászgépek támadják meg őket. Ezzel párhuzamosan Mária a rádióban hallgatja saját, a férfinak szánt üzenetét (a *Hangod elkísér* című, korábban felénekelte dalt). Az első támadást sikeresen

elhárítják a pilóták, de a második csapás következtében Istvánt találat éri. Egy pillanatra elbóbiskol, elveszíti a látását: hirtelen megszólal a fejében Mária énekhangja, és magához tér, az utolsó pillanatban emeli fel a földtől a zuhanó gépet. Eközben Máriát látjuk, ahogy a rádióval együtt énekli a dalát, egészen addig dalol, amíg a párhuzamos jelenben István biztonságban földet nem ér. A második főszereplői dalbetétet látjuk és halljuk:

„Az élet árja messze száll most véled, de hangom elkísér az utadon. A szívem hívó dalát küldöm érted, bármerre jársz is visszahoz, tudom. Most nézz még egyszer mélyen a szemembe, és vidd magaddal könnyes mosolyom! Mint vándormadár száll a végtelenbe, a lelkem szava sírja bánatom. Én nem búcsúzom tőled könnyhullással, bár el kell válnunk, mégse fáj szívem. De nem lehetek boldog soha mással, és te sem tudnál élni nélkülem! Az élet árja messze száll most véled, de hangom elkísér az utadon. A szívem hívó dalát küldöm érted, bármerre jársz is visszahoz, tudom. Csak nézz még egyszer mélyen a szemembe, és vidd magaddal könnyes mosolyom! Mint vándormadár száll a végtelenbe, a lelkem szava sírja bánatom.”

Istvánt a bajtársai kiemelik a gépből, és elindulnak, hogy ellássák a sérülését.

A *Hangod elkísér*ben Karády egy énekesnőt testesít meg, amely női identitáskonstrukció részben megegyezik a saját életében megélt konstrukciójával. Jól láthatóan szerelmes, és aggódva várja haza a háborúban harcoló párját. Tekintetéhez, gondolataihoz, érzéseihez, ábrázolásra került traumatizáltságához vélhetően sok korabeli aggódó szerelmes nő tudhatott volna kapcsolódni, azonban a filmalkotást sohasem mutatták be.

A *Karády-filmek identitáskonstruáló elemei VI.* résztáblázatban összefoglalva tehát Karády a *Szováthy Évában*, a *Betlehemi királyokban*, a *Forró mezőkben* és a *Hangod elkísér*ben is traumatizált nőiséget alakít. A *Szováthy Éva* második harmadában féltékenységtől megrészegülve felveszi a csábító, „végzet asszonya” diskurzusba tartozó szerepet. Legvégül tettei következményeitől traumatizálódik és bocsánatot kér. A *Szováthy Évában* Karády által ábrázolt női identitáskonstrukciónak fontosak az apaképek (édesapa). A *Betlehemi királyokban* Karády saját magát, az énekesnőt és a színésznőt alakítja. Előadásmódjából, hanghordozásából saját életének traumatizáltsága is felsejlik.

	Gyártó	Rendező	Gyártás éve	Bemutató időpontja	Szerep	A szerep identifikációs konstrukciós elemei	Főszereplői dalbetétek száma	Kritika
<i>Szováthy Éva</i>	Léna Film	Pacséry Ágoston	1943	1946.11.22.	Szováthy Éva	a hajadon, a bosszúálló, szerelmes nő	1	„végzet asszonya”, traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
<i>Betlehemi királyok</i>	MAFIRT és Faludi-produkció	Kertész Pál	1944	1947.12.25.	Karády Katalin	az énekesnő, a színésznő	2	traumatizált nőiség, József Attila története
<i>Forró mezők</i>	Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat	Apáthy Imre	1948	1949.03.06.	Vilma (Avary Lászlóné)	a feleség, a szerelmes nő, a megtört nő	0	traumatizált nőiség
<i>Hangod elkísér</i>	Hunnia Filmgyár és Hídvéghy Film	Pacséry Ágoston	1944	A filmet nem mutatták be.	Balogh Mária	az énekesnő, a szerelmes nő	2	traumatizált nőiség

16. táblázat: A Karády-filmek identitáskonstruáló elemei VI.

#### 4.4. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK MEGJELENÉSE A KARÁDY-FILMEKBEN

Kvalitatív kutatásomban arra voltam kíváncsi, hogy milyen női identitáskonstrukciós elemek jelennek meg Karády Katalin filmjeiben. Az általam nevesített női identitáskonstrukciós elemek diskurzusokba sorolhatók a 3.1.2. *A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzus* című fejezetben és a részletes filmelemzésben foglaltak alapján. A mintavétel elemszáma: 24.

A 24 filmből:

- 11-et „végzet asszonya”;
- 1-et pedig „nemzet kishúga” diskurzus-besorolással láttam el.

A „végzet asszonya” diskurzusba soroltam az 1939-től elkészült nagyjátékfilmek – tehát Karády első elkészült filmjétől kezdődően összesen 11-et – közül azokat, amelyekben egyértelműen tetten érhetők az abba tartozó női identitáskonstrukciós elemek (*Halálos tavasz, Egy tál lencse, A szűz és a gödölye, Kísértés, Egy szív megáll, Ópiumkeringő, Külvárosi őrszoba, Makrancos hölgy, Valamit visz a víz, Machita, Szováthy Éva*). Álláspontom szerint Karádynak 1939-től sikerült az, ami Szeleczkynek soha: a szexualitás koncentrálatlan, nyers ábrázolásával töltötte fel a „végzet asszonya” diskurzusba sorolható női identitáskonstrukciókat.

Edelsheim-Gyulai Ella a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó *Egy tál lencse* című filmalkotást, illetve az abban Karády által ábrázolt női identitáskonstrukciót kritizálja a *Film Színház Irodalom* 1941/16. számában:

„Sajnos, már a szereposztás magában hordozza a későbbi bajok csiráit. Abból az elgondolásból kiindulva, hogy Karády már két Pegazus-filmet vitt sikerre, ezúttal is ő kapta a főszerepet, ami rögtön megbosszulja magát, mihelyt találkozik a vígjáték-stílus eszményi képviselőjével, Kiss Manyival. Ez a duett olyan, mint amikor a teniszbajnok egy átlagjátékossal mérkőzik. [...] Óvást emelek a »Gyűlölöm a vadvirágos rétet« című sláger szövege ellen. Nem hiszem, hogy akad olvasóim között olyan sívár lélek, aki gyűlölné a »vadvirágos rétet« (ha még olyan nagy szerelmi csalódás is érte azon a réten). Ugyanez a dal a »Szemek puha bilincseiről« és »Barna hang«-ról beszél. Ha erre a kettős képzavarra gondolok, megértem, miért forog a költészet szimbóluma: a »pegazus« a film elején...”

Az írás párhuzamba állítja a női identitáskonstrukciót az általa elénekelt dallal és annak szövegével. Ezáltal felhívja a figyelmet a dalbetétek kapcsán általam korábban megfogalmazott kutatói álláspontra is:

Magyarországon a közép-kelet-európai, magyar film- és a hanglemezipar arra törekedett, hogy az 1930-as évektől minél több magyar gyártású film készüljön, emellett szükség volt az egyes filmekben elhangzó dalbetétekre is, hogy a filmproduktumok mellett hanghordozón is terjeszthessék az amerikai, hollywoodi minta segítségével átdolgozott, minőségi magyar kultúrát (mint identitáskonstrukciót, céltudatosan szerzett melódiák és szövegek segítségével).

Fontos kiemelni, hogy – Karády felfedezője – Egyed Zoltán a hollywoodi minta segítségével konstruálta meg a nő „végzet asszonya” diskurzusba tartozó identitáskonstrukcióját a *Színházi élet* 1938/23. számában:

„Kiegészítésképpen még hozzáteszem, hogy önmagysága Pesten született, huszonnégy éves, ötvenhat kiló, százhetvennégy centiméter magas, elvált asszony, de az igazi nevét titokban óhajtja tartani, itt csak a leendő színpadi nevét közöltem: Karády Katalinnak fogják hívni s szerény véleményeim szerint mához egy évre ezt a nevet nemcsak Pesten és Magyarországon, de Newyorkban és Hollywoodban is, egy kicsit talán az egész világon tudni fogják.”

Az emancipált, individualizálódó, önálló nőalakok megihlették Kele János léleklátót is, aki a következőképpen írt Karádyról a *Film Színház Irodalom* 1942/45. számában:

„Az emberek nem ismerik Önmagukat és a legtöbb baj ebből fakad. Ez a mai nőnek is a legnagyobb szerencsétlensége. Nem magába néz, hanem más nőn keresztül keresi önmagát. Karády-frizurát visel, Garbo-pulloveret hord és Karády meg Garbo szemével akarja nézni a világot. Amikor a tükörbe néz, akkor sem önmagát keresi, hanem azt a nőt, akinek a tükörképét utánozza. Túlságosan utánozzák egymást a nők, nincs meg bennük az eredetiségre való ízlés.”

Ehhez társul a *Délibáb* 1939/5. számában található, *Az asszony és az ördög* című színdarab kritikájának összegzése is:

„Nagyon érdekes arcú, Katherine Hepburnhöz hasonlít, a pesti színésznők közül senkire sem emlékeztet.”

Ugyanígy – vagyis Keléhez hasonlóan – vélekedik a korábban idézett Nemeskürty István (Nemeskürty, 1983) is az individualistának minősített diskurzusról:

„A nézők a magánélet érzelgős, de mégis privát régióiba vonultak vissza a történet révén, és a külön utakon járó, individuum jogait érvényesítették.”

Ignác Rózsa egy korabeli mulatóba tett látogatást, ahol az ott szórakozó nőket alaposan megfigyelte. Szubjektív élményeiről a következőképpen fogalmaz a *Film Színház Irodalom* 1941/11. számában:

„Úgy veszem észre, hogy ma, a sovány, nagycsontú, széptermetű és szélesarcú nő a divatos. A körhintás bár gyertyatartós görleje, a forgó parkett elszánt s záróra előtt még csak azért is egyet körbesurrogó női csupa-csupa Karády Kati arccal mosolyognak a világba. [...] Rájövök, hogy ezek a Karádyt utánzó nők valószínűleg észrevétlenül kuksoltak ezelőtt. De jött Karády, aki a maga vad, erős, káprázatos szépségét egyszerre mintaképül állította elébük a mozivásznon és példájára a nők, az alacsony homlokot, a la Karády kukkra fésült hajjal fejedelmesítették, a pisze orrot szélesre festett szájjal tették pikánsná s a széles állkapcsot a nyakba lógó haj karádyosan rendezett fürtjeivel tompították és egyszerre száz és ezer hozzá hasonló típusú nő eszmélt rá, hogy Karády stílusában ő is vonzó lehet. Másként, nem a nők utánozzák a divatos szépségeket, a Greta Garbókat, vagy a Karády Katalinokat, hanem egy-egy premierplanba kerülő női típus láttán e típusból százan és ezren eszmélnek rá egyszerre nagy önérzettel, hogy hopp, ilyen szép én is lehetek...”

A megfogalmazott kritikák érdekessége az, hogy mindketten a (női) nézők, illetve rajongók optikáján keresztül próbálják megragadni a „végzet asszonya” diskurzussal szembeni fenntartásaikat. Ez vélhetően ahhoz is köthető, hogy ezt a diskurzust a saját korában elsősorban a sztárság konstellációjában értelmezték.

„Nemzet kishúga” besorolást 1 filmalkotás (*Erzsébet királyné*) kapott. Erzsébet királyné mint a magyar nemzet első számú asszonya került ábrázolásra, akinek emlékét a magyar nemzet örökké szívébe zárta – ez az utolsó frázis a film utolsó képkivágásán szöveggént is megjelent. A filmben ábrázolásra került magyar nemzeti múlt (az 1848-49-es forradalom és szabadságharc, a kiegyezés előkészületei) és jelen (a második világháború) egybecsengése. A hön áhított béke érzése vegyül Erzsébet királyné, és a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozó Karády-nőtípus mérhetetlen magányával.

Legnagyobb mértékben – a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok mellett, vagy azoktól teljesen elkülönülően traumatizált nőiségek is ábrázolása kerültek, amelyek reprezentálhatták a kijelölt és megformált szerepek rendezők általi vizsgálatát, illetve a színésznő részéről meg nem valósult ábrázolási módokat is. A 24 Karády-filmből 23-ban – nem azonos hangsúllyal – ábrázolásra került a női identitáskonstrukció traumatizáltsága, magánya. Az *Egy szív megállban* a nő azért vált csábítóvá, vamppá, hogy pozitív visszacsatolásban részesítsék őt a férfiak: válaszul többszörös megvetésben részesült. Olyan ez, mint egy üzenet a rendezőtől: a korabeli nő viselkedhetett úgy, mint egy „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukció tenné, végül a számottevő többség részéről úgysem lehet elérhető számára a férfiak értő figyelemmel történő elfogadása.

A Karády főszereplésével elkészült filmalkotások egy bizonyos értelemben megelőzték saját korukat: a rendezők több alkalommal is több szerepre – több női identitáskonstrukcióra – is „felöltöztették” a művésznőt.

Ezt az identitáskonstrukciókkal történő játékot *Doppelgänger-effektus*nak hívom (*Egy tálcse, Szíriusz, Halálos csók, Alkalom, Csalódás, Machita*). Külön érdekesség, hogy a *Machitában* többszörös „felöltöztetésre” kerül sor. 1943-ban – négy évvel Szeleczy Zita *Az utolsó Werczkeyben* nyújtott alakítása után – Karády által egy nő formálhatta meg a nyomozó (voyeur) szerepet. A történet szerint jelen volt Machita, a kémnő, Manci, a beugró felszolgálólány és Balogh Ágnes, az autók szerelmese. Egy beszélgetés kapcsán felmerült annak a lehetősége is, hogy Balogh Ágnes a nő eredeti neve, mert az egyik kémtársa is így szólította meg az asszonyt. Így a filmben Karády többszörös *Doppelgänger-effektus* segítségével három nőt, három női identitáskonstrukciót testesített meg. A feladatra, illetve annak elvégzésére ezúttal is a férfiak bízták meg: az ő kérésükre vette fel női identitáskonstrukcióit, amelyek keretében végzett cselekvéseinek legvégül elszenvedője lett.

Pszichológiai szempontból összesen 2 filmben (*Makrancos hölgy, Szováthy Éva*) váltak fontossá az ábrázolt női identitáskonstrukció számára az apaképek. Az apaképek minden esetben valamilyen kapcsolatot jelentettek a családi gyökerekkel, illetve segítettek a megtestesített konstrukciók fejlődésében is, akár az édesapa által kínált lehetőség mellett, vagy éppen ellenében kellett a történet szerinti szituációt megoldani.

Az előbbieken ismertetett eredményeket a következő – *Diskurzusok megjelenése a Karády-filmekben* című – összesítő táblázat foglalja össze:

	Film	Gyártás éve	Diskurzus	Egyéb
1.	<i>Halálos tavasz</i>	1939	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség
2.	<i>Erzsébet királyné</i>	1940	„nemzet kishúga”	traumatizált nőiség
3.	<i>Hazajáró lélek</i>	1940	-	traumatizált nőiség
4.	<i>Egy tál lencse</i>	1941	„végzet asszonya”	női főszereplő Doppelgänger- effektus
5.	<i>Ne kérdezd, ki voltam</i>	1941	-	traumatizált nőiség
6.	<i>A szűz és a gödölye</i>	1941	„végzet asszonya”	részleges traumatizált nőiség
7.	<i>Kísértés</i>	1941	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség
8.	<i>Tábori levelezőlap</i>	1942	-	traumatizált nőiség
9.	<i>Valahol Oroszországban</i>	1942	-	traumatizált nőiség
10.	<i>Szíriusz</i>	1942	-	traumatizált nőiség, női és férfi főszereplő Doppelgänger- effektus
11.	<i>Halálos csók</i>	1942	-	traumatizált nőiség, gyilkos nő, női főszereplő Doppelgänger- effektus
12.	<i>Alkalom</i>	1942	-	traumatizált nőiség, női főszereplő Doppelgänger- effektus
13.	<i>Egy szív megáll</i>	1942	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség
14.	<i>Csalódás</i>	1942	-	traumatizált nőiség, női főszereplő Doppelgänger- effektus
15.	<i>Ópiumkeringő</i>	1942	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség
16.	<i>Külvárosi őrszoba</i>	1942	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség
17.	<i>Makrancos hölgy</i>	1943	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
18.	<i>Boldog idők</i>	1943	-	traumatizált nőiség
19.	<i>Valamit visz a víz</i>	1943	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség
20.	<i>Machita</i>	1943	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség, nő nyomozó (voyeur) pozícióban, női főszereplő többszörös Doppelgänger-effektus
21.	<i>Szováthy Éva</i>	1943	„végzet asszonya”	traumatizált nőiség, apaképek (édesapa)
22.	<i>Betlehemi királyok</i>	1944	-	traumatizált nőiség, József Attila története
23.	<i>Forró mezők</i>	1948	-	traumatizált nőiség
24.	<i>Hangod elkísér</i>	1944	-	traumatizált nőiség

17. táblázat: Diskurzusok megjelenése a Karády-filmekben



#### 4.5. A SZELECZKY- ÉS A KARÁDY-FILMEK ÖSSZEVETÉSE

A disszertációkutatásban felvázolt első hat hipotézis segítségével arra próbáltam meg rávilágítani, hogy az 1930-as, 1940-es években, Szeleczy Zita és Karády Katalin esetében létrehozott „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok egy összetett, szövevényes hálórendszernek tekinthetők. Ennek kiindulópontja az, hogy a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszert vélhetően hollywoodi minta alapján hozták létre. A színésznők felfedezői – Ódry Árpád, Balogh Béla és Egyed Zoltán –, illetve a filmrendezők és a színházi sajtó írói álláspontom szerint arra törekedtek, hogy egy, a korszellemnek megfelelő és attól valamilyen mértékben eltérő nőiség reprezentánsait állítsák elő. Ehhez segítségül hívták a dalszövegírókat és a dalbetéteket, így a történet mellett direkt módon, közvetlenül tudtak szólni a filmalkotások befogadóihoz. Ez egyrészt az eredményezte – ahogyan korábban Greta Garbo kapcsán kitértem rá a 2.2.3. *A hollywoodi minta szerkezetéről Garbo, Dietrich, Szeleczy és Karády nyomán* című fejezetben –, hogy a nézők fejében és szemében összekeveredhetett az ábrázolt diskurzus, és az abba tartozó női identitáskonstrukciók, és az azokat alakító színésznők saját életében felépített és megélt női identitáskonstrukciója.<sup>87</sup>

A hollywoodi minta közép-kelet-európai, magyar alkalmazásának bizonyítéka az 1936-tól 1948-ig elkészített filmalkotások számszerű összesítése. Szeleczy esetében a legtermékenyebb évnél 5+2 filmmel (*Pillanatnyi pénzzavar*, *Fekete gyémántok*, *Azurexpress*, *Szegény gazdagok*, *A varieté csillagai* + 2 ugyanebben az évben forgatott filmalkotás a háború során elveszett – *Nehéz apának lenni*, *Beszállásolás* –, így nem került a filmelemzési mintába) az 1938-as, Karády esetében 9 filmmel (*Tábori levelezőlap*, *Valahol Oroszországban*, *Szíriusz*, *Halálos csók*, *Alkalom*, *Egy szív megáll*, *Csalódás*, *Ópiumkeringő*, *Külvárosi őrszoba*) az 1942-es év tekinthető:

---

<sup>87</sup> A jelenségre az elemzett színházi sajtómegjelenésekkel és magánlevelezésekkel kapcsolatban is kitérek.

	Szeleczy	Karác
1936	1	0
1937	(1) <sup>88</sup>	0
1938	5 + (2) <sup>89</sup>	0
1939	4	1
1940	4	2
1941	4	4
1942	1	9
1943	3	5
1944	1	2
1945	0	0
1946	0	0
1947	0	0
1948	0	1

18. táblázat: A Szeleczy- és Karác-filmek összevetése I.

Objektív módon összesítve a Szeleczy-filmek és a Karác-filmek női identitáskonstruáló elemeit és az azokat befoglaló diskurzusokat, illetve az elemzésben meghatározott egyéb szempontokat a következők mondhatók el. Fontos kiemelni, hogy a diskurzusba való besorolásban és az egyéb kritikai megfontolások meghatározásában figyelembe vettem a történetet, a cselekményt, a nemi szerepekkel kapcsolatos beszélgetéseket – ezek között van férfi és nő, férfi és férfi, valamint nő és nő közötti kommunikációt érintő –, illetve a dalbetéteket is. Szeleczy esetében 4 filmalkotás a „korai végzet asszonya”, 6 a „végzet asszonya”, 4 a „nemzet kishúga”, 2 pedig a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokba sorolható. Szeleczy által 10 filmben került ábrázolásra traumatizált nőiség, 3-ban *Doppelgänger-effektus*, 1-ben „drab”-jelenség, 8-ban pedig a női identitáskonstrukciónak fontosak az apaképek. Karác esetében 0 filmalkotás a „korai végzet asszonya”, 11 a „végzet asszonya”, 1 a „nemzet kishúga” diskurzusokba sorolható. Karác által 23 filmben került ábrázolásra traumatizált nőiség, 6-ban *Doppelgänger-effektus*, 2-ben pedig a női identitáskonstrukciónak fontosak az apaképek. Az imént

<sup>88</sup> Az 1937-ben forgatott *Pusztai szél* című film a háború során elveszett, ezért nem került a filmelemzési mintába.

<sup>89</sup> Az 1938-ban forgatott *Nehéz apának lenni* és *Beszállásolás* című filmek a háború során elvesztek, ezért nem kerültek a filmelemzési mintába.

ismertetett, számszerűsített eredményeket *A Szeleczy- és Karády-filmek összevetése II.* című táblázatban foglaltam össze:

	Szeleczy	Karády
„Korai végzet asszonya” diskurzus	4	0
„Végzet asszonya” diskurzus	6	11
„Nemzet kishúga” diskurzus	4	1
„Végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzus	2	0
Traumatizált nőiség	10	23
Doppelgänger-effektus	3	6
„Drab”-jelenség	1	0
Apaképek	8	2

19. táblázat: A Szeleczy- és Karády-filmek összevetése II.

A kvalitatív kutatás során kapott eredmények alapján elmondható, hogy a traumatizált nőiség (Szeleczy: 10, Karády: 23) tekinthető a leghangsúlyosabb női identitáskonstrukciónak, azonban fontos kiemelni, hogy nem minden egyes film esetében merül fel a női identitáskonstrukció által átélt trauma ugyanazzal a hangsúllyal.

Szeleczy esetében a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok szintén meghatározóbb mértékben vannak jelen a traumatizált nőiségnél az *Édes ellenfél*ben. A „nemzet kishúga” diskurzus meghatározóbb mértékben van jelen a traumatizált nőiségnél a *Rózsafabotban* és az *Egy éjszaka Erdélyben* című filmekben. A traumatizált nőiség a *Fekete gyémántokban*, a *Szegény gazdagokban*, a *Karosszékekben*, a *Gül Babában*, az *Eladó birtokban*, a *Gyávaságban* és *Az elsőben* a leghangsúlyosabb.

Karády esetében a „végzet asszonya” diskurzus meghatározóbb mértékben van jelen a traumatizált nőiségnél a *Halálos tavaszban*, *A szűz és a gödölyében*, a *Kísértésben*, az *Egy szív megállban*, az *Ópiumkeringőben*, a *Külvárosi őrszobában*, a *Makrancos hölgyben*, a *Valamit visz a vízben*, a *Machitában* és a *Szováthy Évában*. A „nemzet kishúga” diskurzus meghatározóbb mértékben van jelen a traumatizált nőiségnél az *Erzsébet királynében*. A traumatizált nőiség a *Hazajáró lélekben*, a *Ne kérdezd, ki voltamban*, a *Tábori levelezőlapban*, a *Valahol Oroszországban* című filmekben, a *Szíriuszban*, a *Halálos csókban*,

az *Alkalomban*, a *Csalódásban*, a *Boldog időkben*, a *Betlehemi királyokban*, a *Forró mezőkben* és a *Hangod elkísérben* a lehangsúlyosabb.

A női identitáskonstrukció *Doppelgänger-effektusa* Szelezky esetében 3 (*Fekete gyémántok*, *Tentazione/Kísértés*, *Sziámi macska*), Karády esetében 6 filmalkotásban (*Egy tál lencse*, *Szíriusz*, *Halálos csók*, *Alkalom*, *Csalódás*, *Machita*) kerül ábrázolásra.

Az úgynevezett „*drab*”-jelenségre, azaz a nő férfinak történő „felöltöztetésére” Szelezky esetében 1 (*Édes ellenfél*) filmalkotásban kerül sor.

Az apaképek Szelezky esetében 8 (*Áll a bál*, *Karosszék*, *Bercsényi huszárok*, *Az utolsó Werezkey*, *Gül Baba*, *Eladó birtok*, *Édes ellenfél*, *Leányvásár*), Karády esetében 2 (*Makrancos hölgy*, *Szováthy Éva*) filmalkotásban tekinthetők az ábrázolt női identitáskonstrukció szempontjából fontosnak. Rátekintve a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokkal kapcsolatos besorolásokra elmondható, hogy nem minden esetben került konkrét diskurzusba az apaképek fontossága. Fontos azonban kiemelni, hogy a Szelezky által ábrázolt női identitáskonstrukciók a kvalitatív kutatási eredmények alapján sokkal jobban függték az apaképektől – vagy volt velük valamilyen konfliktusuk –, míg a Karády által ábrázoltak az apaképektől függetlenebb nőtípusként voltak jelen a filmalkotásokban.<sup>90</sup>

#### 4.5.1. A SZELECKY- ÉS KARÁDY-FILMEK FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJEINEK ÖSSZEVETÉSE

A disszertációkutatás során a filmek főszereplői dalbetétjeit – azaz azokat a dalbetéteket, amelyekben a férfi vagy a női főszereplő külön-külön vagy együtt énekelt – jelöltem és vettem bele az elemzési mintába.<sup>91</sup>

Szelezky esetében az elemzett 23 filmben összesen 36 dal hangzott el. Néhány melódia többször is megismétlődött, ezért a főszereplői dalbetétek összesített eredménye: 45. A színésznő a 36-ból 12 dalt egyedül, 12-öt párban a férfi főszereplővel, 1-et pedig csoportban énekelt. A 36-ból 11 dalt a férfi főszereplő egyedül énekelt.

---

<sup>90</sup> A Szelezky- és Karády-filmek összevetése során megfogalmazott objektív megállapítások az általam elvégzett kvalitatív kutatás eredményei kapcsán íródtak. Álláspontom szerint az eredmények segítségemre lehetnek a témával kapcsolatos tudományos diskurzus kiegészítésében.

<sup>91</sup> A főszereplői dalbetétek filmekre és szereplőkre bontott listáját lásd a *Függelékben*.

	Szelezcky	Karády
Főszereplői dalok száma	36	34
Főszereplői dalbetétek száma	45	52

20. táblázat: A Szelezcky- és Karády-filmek főszereplői dalbetétjeinek összevetése

Karády esetében az elemzett 24 filmben összesen 34 dal hangzott el. Néhány melódia többször is megismétlődött, ezért a főszereplői dalbetétek összesített eredménye: 52. A színésznő a 34-ből 31 dalt egyedül, 3-at párban a férfi főszereplővel énekelt. A 34-ből 1 dalt a férfi főszereplő egyedül énekelt. Az *Egy tál lencse* című filmben Karády Jávor Pállal együtt és egyedül is elénekelt a *Gyűlölöm a vadvirágos rétet* című szerzeményt, ezt a táblázatban külön jelöltem.

A dalbetéteket a Szelezcky- és Karády-filmek esetében is úgy gépeltem le, ahogyan azok a közép-kelet-európai, magyar alkotásokban eredetileg elhangzottak. Végeztem egy gyakoriságvizsgálatot – a *WordCloud.com* online szoftver segítségével –, amelynek során eredményként megkaptam, hogy összesen hány szó szerepel a dalbetétekben, illetve azt is, hogy egyes szavak milyen gyakorisággal érhetők tetten a mintákban. A begépelte szövegeket egy nagy adatfájlba rögzítettem, majd minden nem releváns nagy kezdőbetűt megszüntettem. Minden dalbetét egyszeri előfordulással szerepelt az elemzési adatsorban.

Szelezcky esetében 1005 különálló szó közül kigyűjtöttem az első 15 leggyakoribbat, amelyek a következők:

Szeleczky		
	Szó	Gyakoriság
1.	egy	60
2.	csak	37
3.	szép	29
4.	én	29
5.	és	29
6.	van	28
7.	nem	26
8.	meg	25
9.	hogy	24
10.	szállj	24
11.	már	23
12.	szívem	20
13.	száz	18
14.	vár	18
15.	édes	16

21. táblázat: Szavak gyakorisága a Szeleczky-filmek főszereplői dalbetétjeiben I.

Az első 15 leggyakoribb szó tehát az egy, a csak, a szép, az én, az és, a van, a nem, a meg, a hogy, a szállj, a már, a szívem, a száz, a vár és az édes. Néhány szót tekintve, pl. a „nekem” 12-szer ékezet nélkül, 2-szer pedig ékezettel (nékem), népies változatban szerepelt.

Emellett elkészítettem a gyakoriságvizsgálathoz a szófelhőt is, a következő eredményt kaptam:



Karády		
	Szó	Gyakoriság
1.	nem	65
2.	és	43
3.	egy	40
4.	én	37
5.	csak	32
6.	mint	27
7.	hogy	26
8.	még	23
9.	már	20
10.	nincs	20
11.	szívem	19
12.	úgy	18
13.	jó	17
14.	meg	17
15.	éjszakán	17

22. táblázat: Szavak gyakorisága a Karády-filmek főszereplői dalbetétjeiben I.

Az első 15 leggyakoribb szó tehát a nem, az és, az egy, az én, a csak, a mint, a hogy, a még, a már, a nincs, a szívem, az úgy, a jó, a meg és az éjszakán. Néhány szót tekintve, pl. a „nekem” 2-szer ékezet nélkül, 4-szer pedig ékezettel (nékem), népies változatban szerepelt.

Elkészítettem a gyakoriság-vizsgálathoz a szófelhőt is, a következő eredményt kaptam:





11. ábra: Szavak gyakorisága a Karády-filmek főszereplői dalbetéteiben II.

Összeségében elmondható, hogy Szeleczy a főszereplői dalbetétek dalainak egyharmadát, Karády pedig majdnem a teljes egészét énekelte el egyedül. Szeleczy filmes pályafutása három évvel korábban, 1936-ban indult. Ahogy már korábban kitértem rá, Skaper Brigitta (Skaper, 2008) megállapítása alapján a nők az 1930-as évek elején leginkább a férfiak kiegészítéseként jelentek meg. Egyrészt tehát Karády megjelenésével relevánsnak tekinthető egy emancipált, az énekével hódító, a férfiaktól kevésbé függő, másrészt ennek ellenkezőjeként egy magányos (vagy magányosabb), traumatizált női identitáskonstrukció létrejötte.

## 5. NŐI IDENTITÁSKONSTRUKCIÓ ÉS -DEKONSTRUKCIÓ A MAGYAR SZÍNHÁZI SAJTÓBAN 1936-TÓL 1944-IG

Kutatásomban kvalitatív tartalomelemzés segítségével a közép-kelet-európai, magyar színházi sajtóban megjelenő „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusokat vizsgáltam. A vizsgálati időszak: az 1936-tól 1944-ig terjedő időintervallum. Az elemzett közép-kelet-európai, magyar színházi sajtótermékek<sup>92</sup>:

1. *Színházi élet*, 1936–1938;
2. *Délibáb*, 1936–1944;
3. *Film Színház Irodalom*, 1941–1944.

A *Színházi életben* és a *Film Színház Irodalomban* regisztrált Szeleczy- és Karády- említések az Arcanum Digitális Tudománytárból<sup>93</sup> származnak. A keresőmotor minden egyes oldalon lévő keresési egyezést külön említésként számol, ezért a kódolás során az egy témakörbe tartozó említéseket egy összefüggő, besorolandó mintának számítottam. A *Délibábban* regisztrált Szeleczy- és Karády- említések, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet engedélyével, általam kerültek összesítésre: az 1936-tól 1944-ig megjelent számokat papíralapon átnéztem, kicéduláztam, és a megjelölt említések oldallapjait beszkeneltem.

A kvalitatív tartalomelemzés második lépéseként meghatároztam a cikkek besorolásának nominális változóit, amelyek a következők voltak:

*Diskurzus:*

*Végzet asszonya:* a „végzet asszonya” diskurzusba individualista női identitáskonstrukciók és elemek tartoznak, mint:

- maszkulin nő;
- a márványmadonna (*Resting Bitch Face*);
- a díva;
- a dolgozó nő;
- az emancipált nő;
- a szexualitásával dolgozó, ható (színész)nő;
- a divatos ruhába felöltözött nő;
- a sztárság konstellációjában díjazott, foglalkoztatott, jutalmazott nő (bankett, filmforgatás, szerződés);

<sup>92</sup> A fellelhető számokat a *Bibliográfiában* hivatkoztam.

<sup>93</sup> Arcanum Digitális Tudománytár: <https://adtplus.arcanum.hu/hu/>.

- a férfi szerepet eljátszó (és férfinak öltöző) nő;
- a férfiakkal versengő nő;
- a vamp.

Az besorolás az individualista, sztár (csábító) nőszerepnek megfelelő megjelenéseket tartalmazza.

*Nemzet kishúga:* a „nemzet kishúga” diskurzusba kollektivista női identitáskonstrukciók és elemek tartoznak, mint:

- feminin nő;
- az áldozat;
- az ember az embertelenségben;
- a meghurcoltatást elszenvedő fél;
- a nemzeti identitását gyakorló nő;
- a hitét gyakorló nő;
- a magyar nemzeti viseletbe felöltözött nő;
- a magyar nemzeti identitásával dolgozó, ható színésznő;
- a magyar nemzeti kultúra ápolásáért díjazott színésznő;
- a jótékonykodó nő.

A változó a kollektivista, önzetlen (emberi oldalt megmutató) nőszerepnek megfelelő megjelenéseket tartalmazza.

*Médium:* a változó a szereplésekkel kapcsolatos médiumok fajtáit tartalmazza.

*Fotó:* a változó a fényképes megjelenéseket tartalmazza (a címdal miatt külön lett választva a médium változótól).

*Reprezentáció:* a változó a szereppel és a magánélettel kapcsolatos megjelenéseket tartalmazza. Szerep besorolásba a sajtó által kommunikált és reprezentált szerep, illetve annak megfelelő megjelenések kerülhetnek (filmszerep, színházi szerep). Magánélet besorolásba a sajtó által kommunikált és reprezentált magánélet, illetve annak megfelelő megjelenések kerülhetnek (betegség, emberi oldal).

Ezután sor került a kódolási tábla összeállítására: A diskurzus „végzet asszonya” besorolása 1-es, a „nemzet kishúga” besorolása 2-es jelölést kapott. A két nominális változó alapvetően kizárta egymást, ezért a kódolás során lehetőséget biztosítottam arra is, hogy esetleg az adott megjelenés a változó szempontjából nem lesz egyértelműen besorolható (vagy egyáltalán nem releváns), ezt 9-essel jelöltem. A médium a film (1), a színházi előadás (2), a rádióműsor (3), vagy a vegyes (4) kódokat vehette fel, utóbbi esetében az előző három

valamilyen arányú többszörös megjelenésére került sor, illetve a diskurzustól hasonlóan a változó szempontjából nem besorolható médiumot 9-essel jelöltem. A fotó a melléklet (1), a címlapfotó (2), vagy a nincs (0) értékeket vehette fel. A reprezentáció a szerep (1), a magánélet (2), a vegyes (4), vagy a nem besorolható (9) értékeket vehette fel:

<b>Diskurzus</b>	végzet asszonya (1)	nemzet kishúga (2)	nem besorolható (9)		
<b>Médium</b>	film (1)	színházi előadás (2)	rádióműsor (3)	vegyes (4)	nem besorolható (9)
<b>Fotó</b>	melléklet (1)	címlapfotó (2)	nincs (0)		
<b>Reprezentáció</b>	szerep (1)	magánélet (2)	vegyes (4)	nem besorolható (9)	

23. táblázat: A színházi sajtóelemzés kódtáblája

A kódolás során arra törekedtem, hogy az általam meghatározott kódtáblázat alapján, objektív módon soroljam be az általam vizsgált közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenéseket. Módszerem ellenőrzésére felkértem Nagy Júliát, aki társ kódolóként – a kódtábla<sup>94</sup> segítségével – a teljes mintán elvégezte a vizsgálatot.

A két kódolás eredményét a vizsgálati folyamat lezárulása után az *IBM SPSS Statistics* statisztikai szoftverben összehasonlítottam. Összesen 721 Szeleczy- és Karády-megjelenés került kódolásra a *Színházi élet*, a *Délibáb* és a *Film Színház Irodalom* című közép-kelet-európai, magyar színházi sajtótermékekben.

Az 1-es sorszámmal feltüntetett nominális változók az általam, a 2-es sorszámmal feltüntetett nominális változók pedig a Nagy Júlia által elvégzett kódolás számadatait szemléltetik:

		Diskurzus1	Diskurzus2	Médium1	Médium2	Fotó1	Fotó2	Reprezentáció1	Reprezentáció2
N	Érvényes	721	721	721	721	721	721	721	721
	Hiányzó	0	0	0	0	0	0	0	0

24. táblázat: A színházi sajtóelemzés összesítése a mintavétel szempontjából

A *színházi sajtóelemzés összesítése a mintavétel szempontjából* című táblázatban az is látszik, hogy az általam és a Nagy Júlia által kódolt mintában egy nominális változó esetében nincs hiányzó adat.

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg a Diskurzus1 nominális változó kódolási gyakoriságának esetében:

<sup>94</sup> A színházi sajtóelemzés kódtábláit lásd a 9.4. *A színházi sajtóelemzés kódtáblái* című pontban.

Diskurzus 1				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	1	168	23,3	23,3
	2	73	10,1	33,4
	9	480	66,6	100,0
	Összes	721	100,0	

25. táblázat: A Diskurzus1 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 168 esetben „végzet asszonya” (1), 73 esetben „nemzet kishúga” (2) került a Diskurzus1 nominális változóba besorolásra, 480 esetben az adott megjelenés nem volt a kódtábla alapján besorolható (9).

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg a Diskurzus2 nominális változó kódolási gyakoriságának esetében:

Diskurzus 2				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	1	163	22,6	22,6
	2	78	10,8	33,4
	9	480	66,6	100,0
	Összes	721	100,0	

26. táblázat: A Diskurzus2 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 163 esetben „végzet asszonya” (1), 78 esetben „nemzet kishúga” (2) került a Diskurzus2 nominális változóba besorolásra, 480 esetben az adott megjelenés nem volt a kódtábla alapján besorolható (9). A Diskurzus1 és Diskurzus2 nominális változók gyakoriságának összesítése alapján a két kódoló eredményeiben minimális eltérések mutathatók ki. A nem besorolhatóság esetében a két kódolás eredménye 480-480 arányban teljes mértékben megegyezik.

A megítélők közti megbízhatóságot Diskurzus1 és Diskurzus2 vonatkozásában a két értékelő között működő Cohen-kappa együttható kiszámításával vizsgáltam:

Diskurzus1*Diskurzus2 Keresztábra					
		Diskurzus2			Összes
		1	2	9	
Diskurzus1	1	156	0	12	168
	2	1	72	0	73
	9	6	6	468	480
Összes		163	78	480	721

27. táblázat: Cohen-kappa együttható Diskurzus1 és Diskurzus2 vonatkozásában

A Cohen-kappa együttható értéke Diskurzus1 és Diskurzus2 esetében 0,930.  $P=0,000$ , tehát szignifikáns. A  $P 0,05$  alatt tekinthető szignifikánsnak.

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg a Médium1 nominális változó kódolási gyakoriságának esetében:

Médium1				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	1	225	31,2	31,2
	2	240	33,3	64,5
	3	25	3,5	68,0
	4	48	6,7	74,6
	9	183	25,4	100,0
	Összes	721	100,0	

28. táblázat: A Médium1 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 225 esetben film (1), 240 esetben színházi előadás (2), 25 esetben rádióműsor (3), 48 esetben vegyes (4) került a Médium1 nominális változóba besorolásra, 183 esetben az adott megjelenés nem volt a kódtábla alapján besorolható (9).

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg Médium2 nominális változó kódolási gyakoriságának esetében:

Médium2				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	1	226	31,3	31,3
	2	254	35,2	66,6
	3	26	3,6	70,2
	4	36	5,0	75,2
	9	179	24,8	100,0
	Összes	721	100,0	

29. táblázat: A Médium2 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 226 esetben film (1), 254 esetben színházi előadás (2), 26 esetben rádióműsor (3), 36 esetben vegyes (4) került a Médium2 nominális változóba besorolásra, 179 esetben az adott megjelenés nem volt a kódtábla alapján besorolható (9). A Médium1 és Médium2 nominális változók gyakoriságának összesítése alapján a két kódoló eredményeiben minimális eltérések mutathatók ki.

A megítélők közti megbízhatóságot Médium1 és Médium2 vonatkozásában a két értékelő között működő Cohen-kappa együttható kiszámításával vizsgáltam:

Médium1*Médium2 Keresztábra							
		Médium2					Összes
		1	2	3	4	9	
Médium1	1	210	9	0	1	5	225
	2	7	223	1	1	8	240
	3	0	0	25	0	0	25
	4	6	6	0	34	2	48
	9	3	16	0	0	164	183
Összes		226	254	26	36	179	721

30. táblázat: Cohen-kappa együttható Médium1 és Médium2 vonatkozásában

A Cohen-kappa együttható értéke Médium1 és Médium2 esetében 0,874.  $P=0,000$ , tehát szignifikáns.

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg Fotó1 kódolási gyakoriságának esetében:

Fotó1				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	0	355	49,2	49,2
	1	344	47,7	96,9
	2	22	3,1	100,0
	Összes	721	100,0	

31. táblázat: A Fotó1 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 344 esetben melléklet (1), 22 esetben címlapfotó (2) került a Fotó1 nominális változóba besorolásra, 355 esetben nem tartozott a megjelenéshez fotó (0).

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg Fotó2 kódolási gyakoriságának esetében:

Fotó2				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	0	356	49,4	49,4
	1	343	47,6	96,9
	2	22	3,1	100,0
	Összes	721	100,0	

32. táblázat: A Fotó2 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 343 esetben melléklet (1), 22 esetben címlapfotó (2) került a Fotó2 nominális változóba besorolásra, 356 esetben nem tartozott a megjelenéshez fotó (0). A Fotó1 és Fotó2 nominális változók gyakoriságának összesítése alapján a két kódoló eredményeiben minimális eltérések mutathatók ki.

A megítélők közti megbízhatóságot Fotó1 és Fotó2 vonatkozásában a két értékelő között működő Cohen-kappa együttható kiszámításával vizsgáltam:

Fotó1*Fotó2 Keresztábra					
		Fotó2			Összes
		0	1	2	
Fotó1	0	344	11	0	355
	1	12	332	0	344
	2	0	0	22	22
Összes		356	343	22	721

33. táblázat: Cohen-kappa együttható Fotó1 és Fotó2 vonatkozásában

A Cohen-kappa együttható értéke Fotó1 és Fotó2 esetében 0,940.  $P=0,000$ , tehát szignifikáns.

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg Reprezentáció1 kódolási gyakoriságának esetében:

Reprezentáció1				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	1	326	45,2	45,2
	2	113	15,7	60,9
	4	249	34,5	95,4
	9	33	4,6	100,0
	Összes	721	100,0	

34. táblázat: A Reprezentáció 1 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 326 esetben szerep (1), 113 esetben magánélet (2), 249 esetben vegyes (4) került a Reprezentáció1 nominális változóba besorolásra, 33 esetben az adott megjelenés nem volt a kódtábla alapján besorolható (9).

Gyakoriság szempontjából a következők figyelhetők meg Reprezentáció2 kódolási gyakoriságának esetében:

Reprezentáció2				
		Gyakoriság	Százalék	Kumulatív százalék
Érvényes	1	361	50,1	50,1
	2	93	12,9	63,0
	4	213	29,5	92,5
	9	54	7,5	100,0
	Összes	721	100,0	

35. táblázat: A Reprezentáció2 változó gyakorisága

A 721 megjelenésből összesen 361 esetben szerep (1), 93 esetben magánélet (2), 213 esetben vegyes (4) került a Reprezentáció2 nominális változóba besorolásra, 54 esetben az adott



megjelenés nem volt a kódtábla alapján besorolható (9). A Reprezentáció1 és Reprezentáció2 nominális változók gyakoriságának összesítése alapján feltételezhető, hogy a szerep és a magánélet kategóriák a vizsgált közép-kelet-európai, magyar színházi sajtóban összemosódhattak, a megjelenések 249-213 arányban a vegyes (4), 33-54 arányban a nem besorolható (9) kategóriába lettek besorolva. A kapott eredmény alapján – Szeleczky Zitát és Karády Katalint illetően – relevánsnak tekinthető a női identitáskonstrukciók létrehozói szándéka. Bővebben a létrehozói (felfedező, filmrendező, színházi író) szándékok és a megformálói szándékoltságok (a konstrukciót megtestesítő színésznők) olyan speciális helyzetet teremthettek, amelynek révén az adott színésznők esetében nem mindig lehetett egyértelműen elválasztani a sztárrendszer révén konstruált identitásukat a személyes identitásuktól. Ugyanakkor a nem besorolhatóság problematikáját tekintve felmerülhet a szerepek vagy a magánélet bizonyos arányú dekonstrukciója is.

A megítélők közti megbízhatóságot Reprezentáció1 és Reprezentáció2 vonatkozásában a két értékelő között működő Cohen-kappa együttható kiszámításával vizsgáltam:

Reprezentáció1*Reprezentáció2 Keresztábra						
		Reprezentáció2				Összes
		1	2	4	9	
Reprezentáció1	1	307	0	13	6	326
	2	3	81	15	14	113
	4	49	10	184	6	249
	9	2	2	1	28	33
Összes		361	93	213	54	721

36. táblázat: Cohen-kappa együttható Reprezentáció1 és Reprezentáció2 vonatkozásában

A Cohen-kappa együttható értéke Reprezentáció1 és Reprezentáció2 esetében 0,741.  $P=0,000$ , tehát szignifikáns. Az érték ezeknek a nominális változóknak a besorolásában a legalacsonyabb, ez álláspontom szerint rávilágíthat a vizsgált közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenésekben reprezentált kategóriák besorolásának nehézségeire.

## 5.1. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUSOK MEGJELENÉSE 1936-TÓL 1944-IG

A közép-kelet-európai, magyar színházi sajtó – a *Színházi élet*, a *Délibáb* és a *Film Színház Irodalom* – vizsgálata során a Diskurzus1 és a Színésznő1 és a Diskurzus2 és a Színésznő2 közötti kapcsolat elemzését is elvégeztem Khi négyzet próba<sup>95</sup> segítségével.

A próba Diskurzus1 és Színésznő1 esetében szignifikáns volt ( $P=0,000$ ), tehát Szeleczy és Karády esetében statisztikailag jelentős mértékben eltér a diskurzus változó alakulása. Bővebben a Szeleczy esetében kódolt megjelenések inkább a „nemzet kishúga”, a Karády esetében kódolt megjelenések inkább a „végzet asszonya” diskurzusokba sorolhatók be. Ugyanakkor a „végzet asszonya” diskurzus szempontjából kódolt megjelenések Szeleczy és Karády vonatkozásában – 83-85 arányban – majdnem megegyeznek. Óvatosságra ad okot az a tény, hogy a *Színházi élet*ben és a *Délibáb*ban Szeleczy 1936-ban, Karády pedig a *Színházi élet*ben csak 1938-ban, a *Délibáb*ban pedig csak 1939-ben jelent meg először.

Keresztábra					
		Diskurzus1			Összes
		1	2	9	
Színésznő1	Karády	85	23	154	262
	Szeleczy	83	50	326	459
Összes		168	73	480	721

Khi-négyzet próba			
	Érték	Szabadságfok	Szignifikancia
Pearson-féle khi négyzet	19,254	2	0,000
Valószínűségi hányados	18,759	2	0,000
Érvényes elemek száma	721		

37. táblázat: Khi négyzet próba Színésznő1\*Diskurzus1

A próba Diskurzus2 és Színésznő2 esetében is szignifikáns volt ( $P=0,001$ ), tehát Szeleczy és Karády esetében statisztikailag jelentős mértékben eltér a diskurzus változó alakulása. Bővebben a Szeleczy esetében kódolt megjelenések inkább a „nemzet kishúga”, a Karády esetében kódolt megjelenések inkább a „végzet asszonya” diskurzusokba sorolhatók be.

<sup>95</sup> A módszer nominális vagy ordinális mérési szintű változók esetében alkalmazható.

Ugyanakkor a „végzet asszonya” diskurzus szempontjából kódolt megjelenések Szeleczy és Karády vonatkozásában – 84-79 arányban – majdnem megegyeznek. Ebben az esetben is óvatosságra ad okot az a tény, hogy a *Színházi életben* és a *Délibábban* Szeleczy 1936-ban, Karády pedig a *Színházi életben* csak 1938-ban, a *Délibábban* pedig csak 1939-ben jelent meg először.

Keresztábra					
		Diskurzus2			Összes
		1	2	9	
Színész2	Karády	79	23	160	262
	Szeleczy	84	55	320	459
Összes		163	78	480	721

Khi-négyzet próba			
	Érték	Szabadságfok	Szignifikancia
Pearson-féle khi négyzet	13,820	2	0,001
Valószínűségi hányados	13,528	2	0,001
Érvényes elemek száma	721		

38. táblázat: Khi négyzet próba Színész2\*Diskurzus2

A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok közép-kelet-európai, magyar színházi sajtótermékenkénti megjelenései Szeleczyre és Karádyra lebontva a következők:

Lap1*Diskurzus1 Keresztábra					
		Diskurzus1			Összes
		1	2	9	
Lap1	Színházi Élet	9	0	64	73
	Délibáb	46	22	157	225
	Film Színház Irodalom	28	28	105	161
Összes		83	50	326	459

39. táblázat: Diskurzusok megjelenése színházi sajtótermékenként Szeleczy esetében I.

Lap2*Diskurzus2 Keresztábra					
		Diskurzus2			Összes
		1	2	9	
Lap2	Színházi élet	12	3	58	73
	Déliab	43	22	160	225
	Film Színház Irodalom	29	30	102	161
Összes		84	55	320	459

40. táblázat: Diskurzusok megjelenése színházi sajtótermékeként Szelezky esetében II.

Szelezky Zita közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenései Lap1 és Diskurzus1 esetében a:

1. *Színházi élet*ben 9 „végzet asszonya”, 0 „nemzet kishúga”, és 64 „nem besorolható”;
2. *Déliabban* 46 „végzet asszonya”, 22 „nemzet kishúga”, és 157 nem besorolható;
3. *Film színház Irodalomban* 28 „végzet asszonya”, 28 „nemzet kishúga”, és 105 nem besorolható.

Szelezky Zita közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenései Lap2 és Diskurzus2 esetében a:

1. *Színházi élet*ben 12 „végzet asszonya”, 3 „nemzet kishúga”, és 58 „nem besorolható”;
2. *Déliabban* 43 „végzet asszonya”, 22 „nemzet kishúga”, és 160 nem besorolható;
3. *Film színház Irodalomban* 29 „végzet asszonya”, 30 „nemzet kishúga”, és 102 nem besorolható.

Szelezky Zita kapcsán – a két kódoló elemzésének eredménye révén – elmondható, hogy a *Színházi élet*ben és a *Déliabban* inkább a „végzet asszonya” diskurzusba besorolható megjelenései voltak, a *Film Színház Irodalomban* pedig 28-28, 29-30 arányban kiegyenlíti egymást a két besorolható diskurzus összlétszáma. Utóbbi véleményem szerint arra is rávilágíthat, hogy a lap megjelenésének időtartama alatt – 1941-től 1944-ig – mindkét diskurzus a hollywoodi minta alapján létrehozott, közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer része volt. Besorolhatóság és nem besorolhatóság szempontjából Lap1 és Diskurzus1 esetében 133 megjelenés besorolható és 326 megjelenés nem besorolható. Lap2 és Diskurzus2 esetében 139 megjelenés besorolható és 320 megjelenés nem besorolható. A *Film Színház Irodalommal* kapcsolatos előző megállapításomat árnyalja, hogy a vizsgált megjelenések kicsivel kevesebb, mint a fele esik diskurzus szempontjából besorolható kategóriába. Sajtótermékeként lebontva a *Színházi élet*ben 73, a *Déliabban* 225, a *Film Színház Irodalomban* 161 megjelenést regisztráltunk.

Lap1*Diskurzus1 Keresztábra					
		Diskurzus1			Összes
		1	2	9	
Lap1	Színházi Élet	1	0	1	2
	Délibáb	69	15	80	164
	Film Színház Irodalom	15	8	73	96
Összes		85	23	154	262

41. táblázat: Diskurzusok megjelenése színházi sajtótermékeként Karády esetében I.

Lap2*Diskurzus2 Keresztábra					
		Diskurzus2			Összes
		1	2	9	
Lap2	Színházi élet	1	0	1	2
	Délibáb	61	15	88	164
	Film Színház Irodalom	17	8	71	96
Összes		79	23	160	262

42. táblázat: Diskurzusok megjelenése színházi sajtótermékeként Karády esetében II.

Karády Katalin közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenései Lap1 és Diskurzus1 esetében a:

1. *Színházi életben* 1 „végzet asszonya”, 0 „nemzet kishúga”, és 1 „nem besorolható”;
2. *Délibábban* 69 „végzet asszonya”, 15 „nemzet kishúga”, és 80 nem besorolható;
3. *Film színház Irodalomban* 15 „végzet asszonya”, 8 „nemzet kishúga”, 73 nem besorolható.

Karády Katalin közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenései Lap2 és Diskurzus2 esetében a:

1. *Színházi életben* 1 „végzet asszonya”, 0 „nemzet kishúga”, és 1 „nem besorolható”;
2. *Délibábban* 61 „végzet asszonya”, 15 „nemzet kishúga”, és 88 nem besorolható;
3. *Film színház Irodalomban* 17 „végzet asszonya”, 8 „nemzet kishúga”, 71 nem besorolható.

Karády Katalin kapcsán – a két kódoló elemzésének eredménye révén – elmondható, hogy a *Színházi életben*, a *Délibábban* és a *Film Színház Irodalomban* is (1-0 és 0-1, 69-15 és 61-15, 15-8 és 17-8 arányban) inkább a „végzet asszonya” diskurzusba besorolható megjelenései voltak. A *Délibábban* rögzített megjelenései számítottak a leginkább besorolhatónak, de ez köszönhető annak is, hogy ezen sajtótermék kapcsán került regisztrálásra a megjelenéseinek több, mint a fele. Besorolhatóság és nem besorolhatóság szempontjából Lap1 és Diskurzus1 esetében 108 megjelenés besorolható és 154 megjelenés nem besorolható. Lap2 és Diskurzus2 esetében 102 megjelenés besorolható és 160

megjelenés nem besorolható. A *Délibá*bbal kapcsolatos előző megállapításomat árnyalja, hogy a vizsgált megjelenések kicsivel több, mint a fele esik diskurzus szempontjából besorolható kategóriába. Sajtótermékeként lebontva a *Színházi élet*ben 2, a *Délibá*bban 164, a *Film Színház Irodalomban* 96 megjelenést regisztráltunk.

Szeleczynek a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokba sorolt évenkénti megjelenései Évszám1 és Diskurzus1, valamint Évszám2 és Diskurzus2 esetében a következők:

Évszám1*Diskurzus1 Keresztábra					
		Diskurzus1			Összes
		1	2	9	
Évszám1	1936	5	0	18	23
	1937	1	0	27	28
	1938	4	0	47	51
	1939	1	3	24	28
	1940	5	4	24	33
	1941	24	11	56	91
	1942	16	19	34	69
	1943	18	9	50	77
	1944	9	4	46	59
Összes		83	50	326	459

43. táblázat: Diskurzusok megjelenése évenként Szeleczy esetében I.

Évszám2*Diskurzus2 Keresztábra					
		Diskurzus2			Összes
		1	2	9	
Évszám2	1936	5	1	17	23
	1937	3	1	24	28
	1938	5	1	45	51
	1939	2	2	24	28
	1940	5	5	23	33
	1941	23	12	56	91
	1942	14	19	36	69
	1943	17	10	51	78
	1944	10	4	44	58
Összes		84	55	320	459

44. táblázat: Diskurzusok megjelenése évenként Szeleczy esetében II.

A kapott eredmények alapján elmondható, hogy a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok szempontjából Szeleczyt illetően az 1941-től 1944-ig tartó időszak tekinthető a legreprezentáltabbnak. Évszám1 és Diskurzus1 diskurzus besorolásai 1941-ben 24 „végzet asszonya” és 11 „nemzet kishúga”, 1942-ben 16 „végzet asszonya” és 19 „nemzet kishúga”, 1943-ban 18 „végzet asszonya” és 9 „nemzet kishúga” és 1944-ben 9 „végzet asszonya” és 4 „nemzet kishúga”. Évszám2 és Diskurzus 2 diskurzus besorolásai 1941-ben 23 „végzet asszonya” és 12 „nemzet kishúga”, 1942-ben 14 „végzet asszonya” és 19 „nemzet kishúga”, 1943-ban 17 „végzet asszonya” és 10 „nemzet kishúga”, 1944-ben 10 „végzet asszonya” és

4 „nemzet kishúga”. Fontos kiemelni, hogy a *Színházi élet* 1936-tól 1938-ig jelent meg, a *Délibáb* 1936-tól 1944-ig, az 1938-ban megszűnt *Színházi életet* pedig 1941-től 1944-ig a *Film Színház Irodalom* követte. A korábbi, közép-kelet-európai, magyar színházi sajtótermékenkénti bontásból pedig egyértelműen látható, hogy a legtöbb diskurzus besorolásra a folytonosan megjelenő *Délibábnak* került sor.

Karádynak a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokba sorolt évenkénti megjelenései Évszám1 és Diskurzus1, valamint Évszám2 és Diskurzus2 esetében a következők:

Évszám1*Diskurzus1 Keresztábra					
		Diskurzus1			Összes
		1	2	9	
Évszám1	1938	1	0	1	2
	1939	1	0	0	1
	1940	7	1	11	19
	1941	25	12	50	87
	1942	24	7	25	56
	1943	18	1	34	53
	1944	9	2	33	44
Összes		85	23	154	262

45. táblázat: Diskurzusok megjelenése évenként Karády esetében I.

Évszám2*Diskurzus2 Keresztábra					
		Diskurzus2			Összes
		1	2	9	
Évszám2	1938	1	0	1	2
	1939	1	0	0	1
	1940	7	1	11	19
	1941	25	12	50	87
	1942	22	7	27	56
	1943	15	1	38	54
	1944	8	2	33	43
Összes		79	23	160	262

46. táblázat: Diskurzusok megjelenése évenként Karády esetében II.

A kapott eredmények alapján elmondható, hogy a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok szempontjából Karádyt illetően az 1941-től 1943-ig tartó időszak tekinthető a legrepresentatívabbnak. Évszám1 és Diskurzus1 diskurzus besorolásai 1941-ben 25 „végzet asszonya” és 12 „nemzet kishúga”, 1942-ben 24 „végzet asszonya” és 7 „nemzet kishúga”, és 1943-ban 18 „végzet asszonya” és 1 „nemzet kishúga”. Évszám2 és Diskurzus 2 diskurzus besorolásai 1941-ben 25 „végzet asszonya” és 12 „nemzet kishúga”, 1942-ben 22 „végzet asszonya” és 7 „nemzet kishúga”, és 1943-ban 15 „végzet asszonya” és 1 „nemzet kishúga”. Karády esetében is fontos kiemelni, hogy a *Színházi élet* 1936-tól 1938-ig jelent meg, a *Délibáb* 1936-tól 1944-ig, az 1938-ban megszűnt *Színházi életet* pedig 1941-től 1944-ig a

*Film Színház Irodalom* követte. A korábbi, közép-kelet-európai, magyar színházi sajtótermékenkénti bontásból pedig egyértelműen látható, hogy a legtöbb diskurzus besorolásra a folytonosan megjelenő *Délibáb*ban került sor. Érdekesség, hogy Szelezkyvel ellentétben Karádyt tekintve csak az 1941-től 1943-ig terjedő időszak számadatai kiugróbbak a korábbi évekhez képest.

Az előzőekben összesített számadatokat követően bemutatok néhány releváns „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusbesorolást Szelezky és Karády esetében. Színházi előadások, filmek és általános közlés tekintetében az egyik kedvenc, felszínen lévő témának a divat (a médiumokban felhasznált bundák, ruhák és kalapok felsorolása, bemutatása és reklámozása) tekinthető:

Megjelenés	Lap	Médium	Idézet
1936/38. szám	<i>Színházi Élet</i>	<i>Tanulj meg szeretni (Méltóságos kisasszony)</i>	„A film női főszereplője Szelezky Zita. [...] Szelezky kisasszony első filmjében irigylésre méltó szerepet kapott. Mindössze 27 ruhája, 22 kalapja, 28 pár cipője és 4 bundája van a filmben.”
1936/39. szám B	<i>Színházi Élet</i>	<i>Tanulj meg szeretni (Méltóságos kisasszony)</i>	„Az új őszi kollekció vizsgája az az egész garderobot kitevő tizenhét ruha volt, amelyet Fülöp Magda és Szelezky Zita számára választott a film rendezője, Balogh Béla a Lady Shopnál.”
1936/47. szám	<i>Színházi Élet</i>	<i>Pokoli színjáték</i>	„A lidércet csontvázkosztűmben, fehér crépe-satin képpel egy nagyon szép és tehetséges fiatal lány, Szelezky Zita alakította. Vámpírban pirosszagosabbat és tűzrólpattantabbat ritkán láttunk.”
1938/12. szám	<i>Délibáb</i>	<i>Fekete gyémántok</i>	„Szelezky Zita divatrevüje. Szelezky Zita a film során valóságos divatrevüt mutat be.”
1942/33. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Gyávaság</i>	„Szelezky Zita új filmjéhez, a Gyávasághoz tizennégy ruhát csináltatott.”
1942/34. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Mária főhadnagy</i>	„Szelezky is egyenruhában játszik? Igen, az első felvonásban, de aztán a Budavár ostroma után rendezett nagy bálon Mária főhadnagy úr is gyönyörű magyar estélyiruhában jelenik meg Farkasházy Antóniával együtt.”
1943/21. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Sziámi macska</i>	„Szelezky Zita kalapjai Sziámi macskái című új filmjéhez Frank Irmánál készülnek.”
1943/24. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Sziámi macska</i>	„A héten egy sereg remek film és színpadi kalap készült. Szelezky Zita kapott szenzációs kalapokat a Sziámi macskához.”
1943/46. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Nászinduló</i>	„A legújabb filmkalapok Szelezky Zita és Szemere Vera részére készülnek. Szelezky Zita a Nászindulóhoz kapott búbajos, régidivatú kalapokat, Szemere Vera pedig a Repülő sasok című filmhez a legmodernebb kalapokat és turbánokat. Az új filmkalapok Frank Irma kreációi.”
1944/4. szám D	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Első Anna és Harmadik Károly</i>	„Szelezky Zita egész kis divatrevüt vonultat fel a Madách Színház újdonságában, az »Első Anna és Harmadik Károly«-ban.”

47. táblázat: A divat megjelenése Szelezky esetében



Már korábban kitértem rá – és ez ebben az esettanulmányban is releváns –, a közép-kelet-európai, magyar színházi sajtóban 1936-ban más címekkel – *Tanulj meg szeretni* és/vagy *Jéghercegnő* – hivatkoztak Szelezky első nagyjátékfilmjére, a *Méltóságos kisasszonyra*. Külön érdekesség, hogy a *Mária főhadnagy* című színdarab első felvonásában férfi egyenruhát, a másodikban pedig estélyi ruhát viselt.

Megjelenés	Lap	Médium	Idézet
1941/15. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Gyakran halljuk, hogy a hölgyek így rendelik meg a ruhájukat: »Olyan Murátist szeretnék«, vagy »olyasmire gondolok, amit Bajor szokott viselni!« [...] »Valami olyan Karády-féle legyen [...]« Ebben a kis húsvéti revüben bemutatunk egy sereg vadonatúj tavaszi és nyári modellt.”
1941/20. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„A csinos manöken (aki rettentően hasonlít Karádyra) egymás után vette fel a szebbnél-szebb toaletteket...”
1941/41. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Felfigyeltünk Rédey Sárira, aki egy Karády-persziflásban egészen kitűnő színészi kvalitásokról tett bizonyosságot.”
1941/42. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Karády Katalin fekete rumen délutáni ruhája és fekete köpenye mókusgallérral és mandzsettával, a GEIGER SZALON (Andrássy-út 13) modeljei. Kalapok: FRANK IRMA (Váci-utca 22).”
1944/2. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>A királynő csókja</i>	„A fekete rózsák ünnepén aragóniai jelmezben jelenik meg Karády: fekete bársonyderék, lilás rózsaszín fodros szoknya és fekete fátyolos fejdísz. Nagyon tetszett szürke moaré-kosztümje is szürke fátyolos kalappal, frézkesztyűvel és táskával.”

48. táblázat: A divat megjelenése Karády esetében

Karádyt tekintve több divattal kapcsolatos megjelenés a médiumok szempontjából nem sorolható be. A befogadói oldal is megszólításra került a rajongók írásos reprezentációja által, például a hölgyek úgy rendelték meg a ruhájukat, hogy Karádyra hasonlíthassanak. Más esetben pedig egy manökenre vagy egy új színésznőre tekintettek úgy, mint Karády hiteles utódjára. Mindezek eredményeképpen elmondható, hogy a női identitáskonstrukciókkal való játék és az időszakot jellemző divat reprezentációja így szerepet kapott a Szelezkyt és Karádyt említő, általam vizsgált, közép-kelet-európai, magyar színházi sajtótermékekben.

Bizonyos mértékben felsejlettek a mintában Szelezky és Karády meghurcoltatásainak történetei, az azokkal kapcsolatos nyilatkozataik, amelyek – mint női identitáskonstrukciók – a „nemzet kishúga” diskurzus besorolásban kaptak helyet:

Megjelenés	Lap	Médium	Idézet
1941/20. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Csongor és Tünde</i>	„Nem igaz, hogy álszenteskedem, egyszerűen nem fekszik nekem a szerep, nem érzem, nem tartom az egyéniségemhez valónak és nincs kedvem azt eljátszani!”
1941/25. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Igazságtalan. Szeleczy Zita ugyanis sokkal enyhébben elbíráható deliktumért kapott egy félévi szilenciumot.”
1941/27. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Azt sem hiszem, hogy a Nemzeti Színház egykönnyen fog találni ilyen mindenestül színésznőt, mint amilyen én voltam, aki a balerinától a komikáig, a naivától a hősnőig minden szerepet egyforma kedvvel, szívvel és készséggel tudott eljátszani...”
1942/3. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Mély részvéttel értesülünk, hogy színpadaink lilomszirmú üdvöskéje, a nagytehetségű és bájos Szeleczy Zita, a Nemzeti Színház volt művésznője, betegen fekszik a János Szanatóriumban.”
1942/20. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Jaj, hagyjuk ezt, nagyon szépen kérem, miért érdekli az embereket mindenáron a magánéletem?”
1942/45. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Gyávaság</i>	„Szeleczy Zita olyan volt a Nemzeti Színházban, mint az i betűn a pont. Vagy a vázában a virág. Szervesen hozzátartozott, látszólag elválaszthatatlanul. A Nemzetit nehezen lehetett elképzelni Szeleczy nélkül és egy kicsit Szeleczyt is a Nemzeti nélkül. Azért, mert ő nemcsak a Nemzetinek volt a naivája, hanem egy kicsit a nemzeté is.”
1942/51. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„Azelőtt még vágyat éreztem elmenni Amerikába, talán kicsit képzeletben engem is elkapott és elkápráztatott a hollywoodi csillogás és varázs, a gondolat: világhírű sztárnak lenni! De miután elolvastam ezt a könyvet, egyáltalán nem kíváncsi vagyok abba a pokolba és lélektelen földre, a hazug színpadok és színészek hazugságok közé, amelyet Hollywoodnak hívnak az emberek.”
1943/33. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	„A Színészakadémia ismeretes rendelkezése folytán augusztus elsejei hatállyal mindazok a színészek és színésznők, akiknek nevében születési bizonyítvánnyal nem igazolható y, th, ch, vagy más ilyen magyar nemességgel kapcsolatos betűjelzés díszleg, kötelesek nevüket úgy írni, ahogyan az valójában az anyakönyvekben szerepel.”
1944/6. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Első Anna és Harmadik Károly</i>	„Várjon, még újra és újra ki akarom jelenteni, hogy nagyon fáj a kritikusok vélekedése erről a vígjátékról és az előadásról. Nem érdemeltük meg.” [...] „És a háború ötödik évében, amikor mindenki vágyik egy kis felszabadulásra, egy kis jókedvű magafelejtésre, nem elsőrendű hivatást teljesít-e a színház, amelyik már sok klasszikus darabot is bemutatott, hogy műsorára tűzte ezt a darabot?”

49. táblázat: A meghurcoltatás megjelenése Szeleczy esetében

Szeleczyt illetően felsejlettek a színházi szereposztások, kritikák, mulasztások esetei és következményei. A *Film Színház Irodalom* 1941/20. számában a Németh Antal rendezésében megvalósult *Csongor és Tünde* színdarab szereposztása miatt sajnálkozott. Saját bevallása alapján:

„Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéjében már a Nemzeti Színház tagjaként játszottam. Az előző évadban ideadta nekem Németh Antal, hogy tanuljam, mert én fogom játszani ősszel a Tünde szerepét.

Először halálosan el voltam keseredve, nagyon ambiciózus voltam, szerettem volna főszerepet játszani. [...] Egész életemben mindig fájt az igazságtalanság.” (Jávor–Péter, 2012: 47.)

Legvégül a ráosztott Ledér szerepében is nagy sikere lett, így az eredmény kárpótolta őt az elszenvedett igazságtalansággal kapcsolatban. Később Németh Antal újra felkérte Szeleczyt, hogy – ezúttal Németországban – játssza el Tünde szerepét. A színésznő addigra megbékélt Ledér szerepével, így visszautasította azt. Miután a rendező és társulata hazaérkezett a németországi vendégjátékokról, feljelentette Szeleczyt a színészkaránál és fegyelmit kért ellene:

„Kizárás a Nemzetiből, ezért? Az ítélethozatalkor már nem voltam ott. [...] Fellebbeztem és a színművészeti tanács megváltoztatta az ítéletet. A másodfokú ítélet fél év eltiltásra mérsékelte a Nemzeti Színházból való kizárást, amire én büszkén reagáltam, és azt mondtam, nekem nem kell...” (Jávor–Péter, 2012: 56.)

Az ítélet eredményével foglalkozott a vizsgált mintából a *Film Színház Irodalom* 1941/25. száma, az 1941/27-ben pedig maga Szeleczy mondott dacos búcsút a Nemzeti Színháznak. A németországi útra végül 1942-ben sor került tanulmányút formájában, 10 másik magyar filmművész (Eszenyi Olga, Hídvéghy Valéria, Hosszú Zoltán, Könyves Tóth Erzs, Lukács Margit, Pataky Jenő, Szilágyi Szabó Eszter, Szilassy László, Szörényi Éva, Ungváry László) társaságában. (Pusztaszeri, 2011: 57.) A *Film Színház Irodalom* 1944/6-ban az *Első Anna és Harmadik Károly* című színdarab kritikája kapcsán a színház és a háború között vont párhuzamot, úgy vélte, hogy a színház segíthet a háború borzalmainak kis időre történő elfelejtésében.

A *Film Színház Irodalom* 1942/51-ben a színésznő felhívta a figyelmet a közép-kelet-európai, magyar és a hollywoodi sztárság különbségeire. Élesen bírálta a hollywoodi minta egyes elemeit, annak ellenére, hogy tulajdonképpen ő maga is annak, illetve közép-kelet-európai, magyar változatának szerves része és alkotóművésze volt.

Megjelenés	Lap	Médium	Idézet
1941/22. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Egymillió dolláros nő</i>	<p>„Teljesen ártatlannak érzem magam a kabaréügyben. Én egyáltalában nem akartam fellépni és nem akartam vállalni a dolgot, mert nagyon jól tudtam, már előre, hogy képtelen leszek esténként fellépni. Beteg vagyok! Az elmúlt hetekben többször volt igen fájdalmas vakbélrohamom. Ügynököm azonban mindenáron rábeszélte, hogy csak lépjek fel, és később magam is azt gondoltam, hogy a három énekszámot talán simán elő tudom majd adni. Megtanultam a számokat és már jól ment minden, amikor bekövetkezett az, amitől félttem... Szombaton este, amikor befejeztem a műteremben a napi felvételeimet, elájultam. Összeestem a filmgyárban, orvost kellett hívni. Tisztiorvosi bizonyítványt küldök a színháznak, amely igazolja, hogy ténylegesen rosszul voltam és olyan legyengült állapotban vagyok, hogy mindenfajta színpadi szereplésre képtelen lennék.”</p> <p>„Sem Karády Katalinnak, sem Mezey Máriának nem volt oka arra, hogy fellépéseit lemondja. Régi színházi fegyelmi szabályzat az, hogy aki nem lép fel, az a színházi orvos által kiállított igazolvánnyal, vagy pedig tisztiorvosi irattal tartozik bizonyítani, hogy képtelen fellépni. Karády Katalintól ezt a tisztiorvosi bizonyítványt mind a mai napig nem kaptuk meg. Ami a két művésznő lemondását illeti, kénytelenek vagyunk ezt az ügyet a Színművészeti Kamara elé vinni.”</p>
1941/23. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	<p>„Karády-ügyben – amint értesülünk – a vádat kiterjesztik arra a sajnálatos tényre is, hogy a művésznőt rendőrségi razzia során igazoltatták egy tiltott kártyaklub játékosai között.”</p>
1941/25. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	<p>„[...] a Színészkamara fegyelmi bizottsága nem döntött a Mezey-Karády-ügyben, miután kiderült, hogy mitndkettejükkel nem kamarai tag kötötte a szerződést, így hát a Kamarának a Csathó Kálmán által jogosultan benyújtott panasz tárgyában nem is volt módjában dönteni. [...] A két művésznő erre sajnálkozását fejezte ki: hogy a színházat »kényelmetlen helyzetbe hozta«, a színház pedig, minthogy nevében »nem kamarai tag kötötte a szerződést« s ilyenformán jogvédelmet amúgy sem kaphatott volna – mit tehetett egyebet –, visszavonta a feljelentést. Egyszóval a két hölgy ilyenformán megúsza volna az egész affért. A Film-Színház-Irodalom, amelynek kritikai és színházi közügyekben való állásfoglalása – hízelgünk ezzel magunknak, – rendszerint a közönség állásfoglalását jelenti, úgy érzi, hogy ez az elintézés így igazságtalan. [...] Karádynál pedig ezer szerencse, – ha igaz az egyik lapban megjelent nyilatkozat, – hogy végleg lemond a színpadról, s színházban többé nem lép fel, mert ilyenformán – saját spontán elhatározását hangoztatva – elmondhatja, hogy ő már jóelőre kinyilatkoztatta: »Hess, értem ne is gyertek, mert úgysem szerződöm...« Ügyes.”</p>
1941/26. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	-	<p>„Nem való, hogy bárhol, bármikor, akár rendőrségi razzia során, akár bármely piás alkalommal, tiltott kártyaklub játékosai között igazoltattak. Nem való, hogy a Kamaránál, vagy ennek fegyelmi választmányánál ezzel kapcsolatban e körülírt tényre vádkiterjesztés történt.”</p>

1941/29. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	<i>Ne kérdezd, ki voltam, A szűz és a gödölye, Kísértés, Elsodort falu</i>	<p>„Tehetséges vagyok... de mostohán bántak velem a színházaknál... a kritikusok úgy rohantak rám, mint a fenevadak. [...] Visszavonultam a színpadtól, mert soha nem volt színpadon olyan sikerem, amiből arra következtethettem, volna, hogy érdemes a dolgot tovább csinálnom. Aztán bántottak, támadtak is. Egyszóval elegendem van már. [...] Hacsak a támadások lettek volna, nem álltam volna félre! Nem félek a harctól, tudom, hogy foggal, könyökkel, körömmel kell csatázni! A támadások csak tízszázalékban járultak hozzá az elhatározásomhoz. De – ismétlem – egyszer sem volt olyan sikerem, amilyent szerettem volna! [...] Az igazság az, hogy mostohán bántak velem a színháznál! Olyan ásatag, poros szerepekbe löktek be, (A »Féltékenységre« és a »Románcra«. A szerk.) hogy az enyhén szólva, merénylet volt ellenem... Isteni csoda, hogy ezekből a szerepekből egyáltalán ki tudtam valamit hozni. [...] Nem is érnék rá színpadon játszani. Annyi filmet hoznak, hogy csak győzzem! Egyik filmes a másiknak adja a kilincset. Most is hat szerződése van: A »Ne kérdezd, ki voltam«, a Zilahy-féle »Szűz és gödölye«, Bónyi Adorján »Kísértés«, Herczeg »Sirius«-a, a »Sybill« és Szabó Dezső »Elsodort falu«-jának Judithja. Egymás után jönnek ki, és sikerem lesz valamennyiben.”</p>
---------------	------------------------------	--	---

50. táblázat: A meghurcoltatás megjelenése Karády esetében

Karádyt illetően szintén felsejtettek a színházi szereposztások, kritikák, mulasztások esetei és következményei. A *Film Színház Irodalom* 1941/22. és 25. számában az *Egy millió dolláros nő* című kabaré-szerepléssel kapcsolatban hurcolták meg a színésznőt és kolléganőjét, Mezei Máriát.<sup>96</sup> Egyrészt túlterheltsége miatt egyáltalán nem szerette volna vállalni a munkát, ennek ellenére mégis kényszerítették. Végül komolyan megbetegedett, és le kellett mondania a részvételt. Szerződés hiányában felmentették őt és Mezeit is, az enyhébb eljárásrend miatt a Szeleczyt kedvelők felháborodtak: ugyanis utóbbi esetében tárgyalásra és az alperest elmarasztaló ítélethozatalra is sor került. Árnyalja a képet, hogy Karády ellenében is összetett lejáratozó kampány indult. A mulasztás mellett azt terjesztették róla, hogy egy rendőrségi razzia során egy tiltott kártyaklub játékosai között igazoltatták. A felröppent hírt a *Film Színház Irodalom* 1941/26. számában tett nyilatkozatával cáfolta meg. Az 1941/29-ben nyíltan vallott a színházzal kapcsolatos meghurcoltatásairól és készülő filmjeiről. A beszámolójából kiderült, hogy Az *elsodort falu* című – Atelier Játékfilmgyártó és Forgalmi Kft. gondozásában, 1941-ben készülő – Szabó Dezső-adaptáció női főszerepét is megformálhatta volna. Az 1943/33-ban Szeleczyt és Karádyt is érintő tájékoztatás jelent meg színészkamara új határozatáról, amelyet követően az y-ra végződő vezetéknevet használóknak az anyakönyvben rögzített névvégződést kellett alkalmazniuk. Szeleczy azt nyilatkozta, hogy őt nemesi származása miatt ez nem érinti. Az interjúban Karádyt meg sem

<sup>96</sup> Több helyen is Mezeynek írják, helyesen: Mezei.

kérdezték, pedig az ő esetében anyakönyvében rögzített névként a Kanczler Katalin név szerepelt.

A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokba besorolt Szeleczky- és Karády- említéseket tekintve tehát főként a divatról és a meghurcoltatások színházi, filmes perspektíváiról szerezhettünk információt. Ezzel kapcsolatban elmondható, hogy a nyomtatott sajtóban megjelent írások az 1930-as, 1940-es években nem minden esetben a valóságról, mindinkább a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer hollywoodi minta alapján történő folyamatos konstrukciójáról (Szeleczky és Karády esetében női identitáskonstrukciójáról) szóltak.

## 6. NŐI IDENTITÁSKONSTRUKCIÓ ÉS -DEKONSTRUKCIÓ A MAGÁNLEVELEZÉSEKBEN 1945-TŐL 1951-IG

### 6.1. SZELECZKY ÉS KARÁDY MINT A HORTHY-KORSZAK SORSTÖRÖTT NŐALAKJAI

A disszertációkutatás szerkezetét szándékosan úgy építettem fel, hogy a szövegben a közép-kelet-európai, magyar Szeleczy- és Karády-filmektől a színházi sajtómegjelenéseken át jutottam el a magánlevelezésekig. Kíváncsi voltam arra is, hogy az ábrázolt „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok, illetve az utóbbiakba tartozó női identitáskonstrukciók hogyan és milyen mértékben kerülnek ábrázolásra az esettanulmányok mintáiban. Emellett esettanulmányonként minden esetben olyan arányban tértem ki a történelmi és politikai háttér bemutatására, érzékeltetésre, amely arányban az a vizsgált médiumokban is megtörtént.<sup>97</sup> A női sorsokba fordult történelem és politika álláspontom szerint olyan súlyos traumákat és sorstöréseket okozott a két színésznő esetében – ezzel együtt a magyar társadalom egészében<sup>98</sup> –, amelyek teljes körű feldolgozása a mai napig nem történt meg.

Szeleczy és Karády pályája a Horthy-korszakban – Horthy Miklós 1920. március 1-jétől 1944. október 16-ig volt Magyarország kormányzója – indult, és sztárságuk, tulajdonképpen a hollywoodi minta alapján létrehozott, közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer lezárásával véget is ért. Romsics Ignác szerint:

„A film a legnépszerűbb művészeti, illetve szórakoztatóipari ágazattá vált a két világháború között. Az eleinte szokásos kávéházi, éttermi vetítéseket kiszorítva gombamód szaporodtak a kizárólag filmvetítésre szolgáló épületek: a mozik. 1920-ban 347, 1929-ben 496, 1935-ben pedig már 599 »filmszínház« működött az országban. Az olcsó mozijegyek mindössze néhány – az 1930-as években 20-25 – fillérbe kerültek, tehát bárki által megfizethetők voltak. A mozi népszerűségére jellemző, hogy az 1930-as években az emberek ugyanannyi pénzt – 1935-ben például 25 millió pengőt – adtak ki mozijegyekre, mint minden más nyomdai ipari termékre, sajtóra, kalendáriumokra és könyvekre együttvéve. A kor legnagyobb kasszasikere az 1934-ben bemutatott, hollywoodi stílusú Meseautó című film volt, amelynek főbb szerepeit Törzs Jenő, Kabos Gyula és Perczel Zita játszották.” (Romsics, 2007: 394.)

Sokszor hivatkoznak Szeleczyre és Karádyra úgy, hogy „szinte üstökösként robbantak be a magyar filmvilágba”. Ez a frázis jól szemlélteti hirtelen, elemi erővel csúcsra törő sztárságukat és ugyanolyan gyorsasággal megszűnő és betiltott női identitáskonstrukcióikat is. Míg a színésznők pályáját érintve a filmekben és a színházi sajtóban női identitáskonstrukciókra, a háború lezárásához közeledve mindinkább női

<sup>97</sup> A korábbiakban már kitértem rá, hogy a terjedelmi korlátok nem tették lehetővé a korszak politikai sajtójának vizsgálatát. A témában további kutatásokat tervezek, amelyek mindenképpen árnyalhatják az általam disszertációkutatásban lefestett képet.

<sup>98</sup> Ezek átörökíthető (és átörökített), transzgenerációs traumák is lehetnek.

identitásdekonstrukciókra került sor. Többé senki sem számított vagy számíthatott „végzet asszonyának” vagy „nemzet kishúgának”, ezek a diskurzusok – napjainkban inkább hangzatos jelzőszerkezetek, tartalmuk adott perspektíva alapján változhat – egyik napról a másikra szűntek meg és veszték kikényszerített feledésbe.

A következőkben felidézek néhány filmes traumaábrázolást. Szeleczyk esetében a *Bercsényi husárok* (1939) című film egyetlen dalbetétyében felsejlett a trianoni trauma témaköre és alkotóművészi feldolgozásának lehetősége. Ki kell emelni azonban, hogy a jelenetben éppen Szeleczyk az, aki egy magát nemesebbnek megítélő „bécsi, félig magyar nő” identitáskonstrukcióját testesíti meg. Partnere, Szilassy László hívja fel a figyelmét a magyarság eltéphetetlen összetartozására. A történet végén Szeleczyk is felfedezi magyar származását, magyar nemzeti identitását: megismeri valódi édesapját, tehát valódi gyökereinek megtalálásában az apakép rendezése és tisztázása nyújt számára segítséget. Mudrák József (Mudrák, 2008) a Szeleczyk–Szilassy páros legnagyobb sikerének tekintette ezt a filmet. Bemutatásától – 1940-től – számította Szeleczyk sztárságát, hiszen ugyanebben az évben alakult meg a színésznő rajongói klubja – a Szeleczyk Zita Rajongói Club – is. Szilassy fia a következőképpen emlékezett vissza a trianoni traumát felidéző produktumra:

„Gondolom sikeres film lehetett, mert még ma is, amikor megtudják, hogy Szilassy László fia vagyok, leggyakrabban ezt a filmet említik. Az ebben játszott elegáns, szálegyenes tartású, mosolygó huszártiszt szerepét tartják rá legjellemzőbbnek. A Szilassy–Szeleczyk álmopár ismételt, ezúttal harmadik megjelenése is bizonyára hozzájárult a sikerhez.” (Mudrák, 2008: 32.)

Ugyan nem derülhet ki a számunkra a film megtekintése során, de a forgatókönyvet Nóti Károly írta. Nem lehetett szerepeltetni a főcímben a zsidótörvények miatt, „helyére Zalabéri Horváth János került, aki a film gyártásvezetője volt, és tőkével is beszállt a produkcióba.” (Mudrák, 2008: 30.) Az *Egy éjszaka Erdélyben* (1941) című alkotásban a történet szerint II. József császár álruhában erdélyi körútra indul. El szeretne vegyülni népe között, hogy megtudja, hogyan élnek, miként gondolkodnak. Ugyan a történet jóval korábban játszódott, Erdély sorsának kérdése mégis ott lebeghetett a kor nézőinek fejében: Észak-Erdély 1940-től 1944-ig újra Magyarországhoz tartozott, és felmerülhetett az esetleges revízió kérdésköre is. A film egyébként a velencei biennálé kitüntetett versenydarabja lett, története, játéktípusa alapján könnyedén egyensúlyozott a múlt és jelen között. (Jávors–Péter, 2012) A *Zenélő malomban* (1943) Latabár Kálmán vacsorázni megy egy étterembe, és ott élvezi az éneklő dísz – Dajka Margit – látványát. Ételt rendel, de az élelmiszerjegye alapján csak lóhúst kaphat. A jegyrendszer – amely alapján különböző minőségű és mennyiségű élelmiszereket lehetett vásárolni – mindkét világháború alatt bevezetésre került Magyarországon. Úgy



vélem, hogy jól érzékeltették a filmben a boldogságra és szerelemre vágyó férfi és nő karaktereit, kapcsolódásukat, utóbbi mikromozzanattal pedig felidézhatték a kor nézőinek többszörös traumatizáltságát is.

Karády esetében a *Halálos tavasz* (1939) kapcsán már kitértem a sikerfilm és a második világháborús katasztrófa utólagos összekapcsolására, amelyre Kelecsényi László (Kelecsényi, 2010) hívta fel a figyelmet. Ebben az értelmezésben sok magyarnak a férfi főszereplő öngyilkossága jelenthette azt is, hogy a háborúban harcoló ifjak a film hőiséhez hasonlóan, önkezüleg vetettek véget kudarcba fúló életüknek. A filmelemzésben hozzátettem, hogy Nemeskürty István nyomán (Nemeskürty, 1983) ezzel párhuzamosan feltámadhatott a háborús szellemiségtől és hangulattól való „szabadulás” szükséglete is: a nézők a magánélet érzelgős, de mégis privát régióiba vonultak vissza a történet révén, és a külön utakon járó, individuum jogait érvényesítették. Bárhogyan is értelmezzük, a kudarcba fulladt boldogságkeresés és a háború túlélésének feltételes lehetősége a különböző traumák individualista és kollektivista olvasatait is felidézhatték a nézők fejében. Az *Erzsébet királynéban* (1940) Karády Sissi császárnét alakítja – bár az *Egy éjszaka Erdélyben* című filmalkotáshoz hasonlóan a történet korábban játszódik –, kijelentései a boldogtalan, szenvedő magyarságról, a háborúban gyermekeikkel egyedül maradt asszonyokról, nőkről véleményem szerint ugyanúgy értelmezhetők a második világháború szenvedéstörténetének kontextusában is. 1942. február 28-án elkészült a Karády Katalint Kedvelők Klubjának alapszabályzata, a klubtagok kérdéseivel Smolen Edit foglalkozott.<sup>99100101</sup> Négy kisfilmjében – *Tábori levelezőlap* (1942), *Valahol Oroszországban* (1942), *Betlehemi királyok* (1944), *Hangod elkísér* (1944) – sűrűsödött össze az elhagyott, magányos nő identitáskonstrukciójának és traumatizáltságának tételenként történő ábrázolása, amely részben egy eljátszható szerepnek, részben pedig a saját konstrukciójának a megformálása volt. A *Hangod elkísérben* (1944) – ahogyan a címben is benne van – az énekesnő, a dizőz hangja kíséri el a repülőtitest bevetésére. Találat éri, de a nő hangját felidézve a férfi képes lesz a nagyobb becsapódás nélküli landolásra. A korabeli dalok, dalbetétek és eléneklőik

---

<sup>99</sup> „Országsszerte asztaltársaságokat és egyesületeket szerveztek rajongói. Nyomtatott levélpapírral, körpecséttel, indulóval, tagsági igazolvánnyal, alapszabállyal rendelkeztek. [...] A korabeli sajtó szerint egy évvel később már 136 klub működött szerte az országban.” (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 171.)

<sup>100</sup> A Karády Katalint Kedvelők Klubja 2013-ban, Soós Judit elnökletével Debrecenben újra megalakult, első foglalkozásukat 2013. február 5-én tartották az Újkerti Közösségi házban. Pártoló tag: dr. Bakó Endre. Tagok: Bodnár Imréné, Erzse Imréné, Farkas Mihályné, Kapitány Marianna, Lekka Edit, Nagy Roland, Nyisztorné Pataki Marianna, Péntes Gyula, Prosits Péter, Prositsné Sári Margit, Sándor Judit, Sárvári Kálmánné, Soós Pál, Szabó Istvánné, Szilágyi Imre, Tar Károlyné, Várnai Béláné, Vezendi Istvánné, Virág Ilona. (Bakó, 2019)

<sup>101</sup> Szalóky Ági énekesnő a traumatizált nőiség témakörén keresztül közelítette meg Karády Katalin személyét *A vágy muzsikál* című lemezének keretében felénekelte Karády-dalokban. (Szalóky, 2008)

ebben a perspektívában már szakrális szintre emelkedhettek: az ábrázolt női identitáskonstrukciók (és saját konstrukcióik) a túlélés segítő szimbólumává válhattak.

Ahogy a második esettanulmányban már ismertettem, a vizsgált közép-kelet-európai, magyar színházi sajtótermékekben – a *Színházi életben*, a *Délibábban* és a *Film Színház Irodalomban* – a színjátszással, filmszerepekkel kapcsolatos traumák kerültek felszínre és ábrázolásra. A tényközlés mellett felmerült a ma bulvárként besorolható, valótlan történetek (vélt vagy valós meghurcoltatások) megjelenése is. Szeleczyt és Karádyt nem egyenlő mértékben büntették meg egy-egy eljátszandó előadás elmulasztásáért: igaz, hogy utóbbi és partnere, Mezei Mária esetében nem kötöttek szerződést a színészkarárával. A cikkek továbbá kiegészültek a kritikákra adott válaszreakciókkal is, amelyek kivétel nélkül valamiféle kritikus *versus* áldozat struktúrában képzeltek el a kritikusok és a színésznők közötti diskurzusok megvalósíthatóságát.

Így a közép-kelet-európai, magyar filmek és színházi sajtótermékek disszertációkutatásban elvégzett vizsgálata alapján nem rekonstruálható egyértelműen Szeleczy és Karády sorstörése. A német megszállást – 1944. március 19. – követően a színésznők főszereplésével elkészült művészeti alkotásokat betiltották, női identitáskonstrukciójuk, traumájuk nem maradhatott a felszínen. A mélybe, a mélyrétegekbe „vonultak”, ahol az elfojtás és az emlékezés vegyes szimbólumaivá is válhattak. A továbbiakban bemutatott traumákat a színésznők elbeszéléseiből, a történetüket kutatók tollából ismerhetjük. A történetek nem minden esetben kronológiai sorrendben kerültek közlésre, a legtöbb írásban sok a figyelemelterelő vagy akár nem feltétlenül odaillő megállapítás. A következőkben Szeleczy és Karády sorstöréseinek kronologikus mozzanatait ismertetem.

Szeleczy 1944. október 29-én, a Magyar Művelődés Házában rendezett hungarista esten elszavalta Petőfi *Föl a szent háborúra* című versét (Jávor–Péter, 2012):

„Föl, hazámnak valamennyi  
lakója.  
Ideje, hogy tartozását  
minden ember lerója.  
Ki a házból, ki a síkra,  
emberek.

Most az egész Magyarország

legyen egy nagy hadsereg!” (Petőfi, 1849)

A színésznő szenvedéllyel teli, az ország és a nemzet sorsáért aggódó hangvételű előadását sokan „a bevonuló orosz csapatokkal szembeni ellenszegülésként” és „háborúra, vérontásra történő buzdításként” értelmezték. Pusztaszeri László (Pusztaszeri, 2011) árnyalta az előbbi képet, még hozzá aszerint, hogy az elmondott verset már korábban – 1942-ben – rögzítette a Magyar Rádió, az elkészült felvételt utoljára pedig 1944 végén, 1945 elején tűzték műsorra. A nagy nyilvánosság előtti fellépés és a korábbi felvételtől ismételt újrarájátszások vélhetően felerősíthették a Szeleczyvel kapcsolatos ellenérzéseket. Emellett 1944. november 22-én Szeleczy részt vett a nemzetszocialisták kulturális értekezletén is, Cserépy László, Dohnányi Ernő, Kiss Ferenc, Páger Antal, Szilassy László és Vaszary János társaságában – (Jávor–Péter, 2012) –, ami szintén nem vetett jó fényt az átpolitizált kulturális színtérben ügyetlenül tájékozódó és tevékenykedő színésznőre. 1945 tavaszán Szeleczy és családja Kőszegszerdahelyen vártak az ellenoffenzívára, majd elérkezettnek látták az időt a menekülésre, de nem volt benzin a kocsijukban. Ekkor egy magyar vagy német repülő osztag sietett a segítségükre, de addig menedzseltek Szeleczy „legszebb és legjobb” dolgait tartalmazó ládájának szállítását, amíg az egy rossz kocsira került fel, és később egy közeli, osztrák falusi kapualjban találták meg a kifosztott ládát. (Pusztaszeri, 2011) Ezzel Szeleczy női identitáskonstrukciójának néhány fontosabb tárgyi lenyomata is elveszett, amit a színésznő sohasem tudott feldolgozni. Az események csúcspontjaként, 1946. április 13-án:

„Ries István igazságügy-miniszter utasította a népügyészséget, hogy a francia megszállási övezetben tartózkodó Szeleczy Zita háborús bűnös ellen indítson bünvádi eljárást, és kikéréséről intézkedjen. A parancs alapján a népügyész elrendelte a nyomozást.” (Kása, 2020)

Ezzel párhuzamosan magyar részről egyféle vádalku ajánlatot is kapott: ha hozzámegy Déry Tibor íróhoz, megbocsátanak neki, és felmentést kap. Visszautasította az ajánlatot. Menekülésüket követően hónapokig az ausztriai Innsbruckhoz közeli Imstben éltek. (Pusztaszeri, 2011) 1946. október 30-án a népügyészség vádiratot nyújtott be a Budapesti Népbírósághoz:

„Eszerint Szeleczy Zita alaposan gyanúsítható azzal, hogy 1944. március 19-től az év végéig a budapesti Városi Színházban tartott kívánsághangversenyeken és a rádióban gyakran fellépett, az oroszok ellen uszított és a németek melletti végső győzelemig való kitartásra buzdított. Ezáltal háborús és népellenes büntetést követett el. 1947. január 8-án a népbíróság elfogatóparancs kibocsátását rendelte el. Az igazságügy-miniszter április 17-én diplomáciai úton intézkedett a kiadatás és a hazaszállítás ügyében.” (Kása, 2020)

Szeleczy ekkor titokban már Appianóban, Olaszországban (Dél-Tirol) tartózkodott, majd 1947. szeptember 14-én Genovába költözött. 1948. január 14-én, távollétében kezdődött meg büntetőperének tárgyalása. A beidézt tanúk közül Békeffi István, Gobbi Hilda, Fényes Szabolcs, Major Tamás, Turay Ida és Várkonyi Zoltán nem jelentek meg. Később, február 7-én folytatódott a kihallgatásuk:

„Szinte mindegyikőjük azt mondta el, hogy tudomása szerint a vádlott jobboldali vagy szélsőjobboldali érzelmű, hallották oroszellenes verseket szavalni a rádióban. Konkrétumot senki sem tudott előadni, mindent csak valaki mástól hallottak. Egyedül Pless Ferenc filmproducer állította, hogy a vádlott cselekménye miatt hátrány érte. Egy forgatáson Szeleczy véleményt kért a hangjáról. Mivel Pless negatívan nyilatkozott, a jobboldali sajtóban egy cikk jelent meg ellene, »ami – vallotta a tárgyaláson – internálásomhoz vezetett. Én, mint zsidó – folytatta –, a filmgyártásba bele nem folyhattam.«” (Kása, 2020)

Legvégül háromévi börtönbüntetésre és teljes vagyonek kobzásra ítélték, Serleg utcai lakását lefoglalták és kiürítették. (Jávor–Péter, 2012) Kása előbbieken idézett – a színésznő születésének 105. évfordulóján –, online megjelent írásában összefoglalta, hogy:

„1994. január 17-én a Legfelsőbb Bíróság felülvizsgálati eljárás során hatályon kívül helyezte a népbíróság 1948. február 7-én hozott ítéletét. Az indoklásban megállapította, hogy a vádlott az akkor hatályos jog alapján sem követett el bűncselekményt. Ugyanis »a sikeres harcra buzdító versek elmondása, valamint a kívánsághangversenyeken való szereplés – amely a hadban álló ország lakosainak nemzeti érzése ébrentartását célozta – a cselekmény elbírálása idején – azaz 1947-48-ban sem volt alkalmas bűncselekmény megállapítására.« Vagyis koholt vádak alapján ítélték el.” (Kása, 2020)

Így elmondható, hogy a Szeleczy közreműködésével, hollywoodi minta alapján felépített közép-kelet-európai, magyar „nemzet kishúga” diskurzust és az abba tartozó női identitáskonstrukcióit a feledésbe száműzték, rehabilitációja 1994-ben kezdődött meg.

Karády traumatizáltsága Pusztaszeri szerint elsősorban gyermekkorára vezethető vissza. (Pusztaszeri, 2008) Szenvedéstörténetének korai mozzanatai saját korában is megjelentek *Hogyan lettem színésznő?* (Karády, 1989) című művében, amelyet vélhetően felfedezője, Egyed Zoltán öntött végleges formába. Ebben a színésznő finoman érzékeltette, hogy világra jövele – ő volt a sorban a hetedik gyermek – „nem keltett különösebb szenzációt a családban”:

„[...] Az apai terror vasfegyelme alatt nyögött és szenvedett a ház. Apám despota volt, aki akaratát, ha másképp nem ment, ököllel is rákényszerítette a családjára. Ha egyikünk rossz fát tett a tűzre, mind a heten lakoltunk. Megvert valamennyiünket.” (Karády, 1989: 5.) Ezzel kapcsolatban Pusztaszeri a következőkre hívta fel a figyelmet:

„Az atyai brutalitás bizonyos félelmet és viszolygást alakított ki benne a férfi nem iránt. [...] Az apa nyomorító emléke társtalanná s a tudat mélyrétegeiben kétségektől, félelmektől hemzsegő vesszőfutássá tette az életét. A legforróbb ölelés közben is didergett..., de talán ez vált rejtélyeket, tragédiákat sejtető különös művészetének legmélyebből feltörő forrásává.” (Pusztaszeri, 2008: 34.)

Ezzel kapcsolatban elmondható, hogy Karády esetében egyáltalán nem volt összhangban egymással a maszkulin, darabos, robosztus külső az elgyötört, törékeny, traumatizált belsővel. Egy-egy elkapott filmes mozdulatában néhányan a mindenkit meghódító „végzet asszonya” diskurzusba tartozó női identitáskonstrukciót látták, míg mások a legapróbb testi érintéstől is azonnal összerезzenő őzike utolsó lélegzetvételeit vélték felfedezni.<sup>102</sup> További – sorstörését érintő – mozzanatokra egy, a *Világ* című hetilapban, 1947-ben és 1948-ban, folytatásban megjelent cikksorozat adott magyarázatot. Az adott korszakban ez az interjú-sorozat nem keltett nagy visszhangot, egybefüggő kiadására később, Kristóf Károly szerkesztésében, 1987-ben került sor. Ebből megtudhattuk, hogy 1942. január 28-án Kiss Ferenc, a Színművészeti és Filmművészeti Kamara elnöke feljelentette Karádyt zsidó származású alkalmazottai miatt. A Réti testvérek – Réti György és Réti István, édesapjuk: Réti L. Pál – segítették a színésznő adminisztrációs ügyeinek hatékony kezelését. 1942. április 14-én Karádyt 4000 pengőre vagy harmincnapi elzárásra, Mezei Máriát pedig 500 pengőre vagy ötnapi elzárásra ítélték. Felfokozva a közhangulatot a korabeli szélsőjobboldali sajtó a „zsidótörvényt kijátszó” Karádyról kezdett el cikkezni. (Kristóf, 1987: 37–42.) 1942 nyarán a színésznő megismerkedett Ujszászy István vezérőrnaggyal, a magyar katonai hírszerzés és elhárítás parancsnokával. A két ember között személyes vonzalom, érzelmes barátság alakult ki, Karádyt azonban dühítette a férfi feltétlen odaadása. Későbbi embermentő akcióiban – az ismertek közül Békeffi István, G. Dénes György és Gömöri János szabadon bocsátásában közreműködött – túllépett minden értelmes határon, és ez mindkettőjüket kellemetlen helyzetbe hozta. Pusztaszeri művében (Pusztaszeri, 2008) említett egy a Magyar Vöröskereszt által megrendezett kolozsvári kívánsághangversenyt, amelyen állítólag Ujszászy a színésznő partnereként, udvarlójaként mutatkozott, továbbá ő fogadta a helyi fiatalság üdvözlő küldöttségét. Ezt a legfelsőbb katonai körök nem nézték jó szemmel. Továbbá többen állították, hogy a kapcsolatuk nem volt több célratörő üzletszerűségnél. Igaz volna, hogy a férfi az ellenséges hírszerző szervek elcsábítására, titkok kifecsegésére bíró médiumként használhatta a nőt, ő pedig a bajba került barátai megmentésében remélt segítséget? Ezekre a kérdésekre máig keressük a választ. Ezt követően Karády 1943-ban eljátszotta a *Machita* (1943) című film főszerepét, amelyben egy a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó, többszörös női identitáskonstrukciót, egy kémnőt<sup>103</sup> alakított. Feltehetően az Ujszászy Istvánnal fenntartott kapcsolat, a Réti-féle per,

---

<sup>102</sup> Erre Szemadám György is felhívta a figyelmet Király Jenő (Király, 1989) írása alapján: Karády „[...] egy vamp, aki közben olyan, mint a riadt őz, az elsodort élet féltett gyermeke.” (Szemadám, 1990)

<sup>103</sup> David S. Frey (Frey, 2014) Mata Hariként és/vagy a „magyar nemzet testeként” interpretálta Karádyt.

a szélsőjobboldali sajtóban való meghurcolás, valamint a *Machitában* (1943) eljátszott kémnő szerep együttesen járultak hozzá az 1944. április 17-én bekövetkezett, Gestapo<sup>104</sup> általi letartóztatásához. Három hónapon keresztül vallatták, kínozták, éhezették, még a fogait is kiverték. Szita Szabolcs így írt Karády meghurcoltatásáról:

„A Zrínyi utcai főkapitányságon át a Gestapo börtönébe hurcolták az április 17-én éjszaka letartóztatott Karády Katalint. A kor sokat ünnepelt színésznője, filmsztárja Ujszászy István vezérőrnagy barátnője volt. Fogva tartásának indoka valószínűleg ez a kapcsolat lehetett, de Karádyt zsidók támogatása, mentése miatt is elfoghatták. A Gestapo Melinda úti bázisán rádióadó birtoklásával és kémkedéssel gyanúsították, bántalmazták. A Gyorskocsi utcában a poloskás, facipces 525-ös számú zárkában raboskodott. Eközben a német megszállók Karády Ivor utcai lakását felprédálták, teherautószám alapos gonddal kiürítették. Elvitték a szőnyeget, festményeket, az ezüstneműt, a nekik tetsző bútorokat. A sztár háromhavi gyötrelmes fogság után szabadult, további megalázás volt, hogy a következőkben hetente jelentkeznie kellett a rendőrségi toloncházban. A színésznő ellen hecckampány folyt. Állást, szerepet nem kapott, végül rejtőzni, bujkálni kényszerült. Egyik védencét, Földi Mihály író özvegyét Auschwitz-Birkenauban deportálták.” (Szita, 2014: 126-127.)

1944-es letartóztatása megakadályozta azt is, hogy folytathassa a *Gazdátlan asszony* (1944) című film forgatását:

„[...] a film főszereplője, Karády Katalin hivatalos nyelven szólva eltűnt. Kétségtelen, hogy ezzel kapcsolatban úgy a filmgyártó vállalatnak, mint a Hunniának elhatározásra kell jutnia, mert a filmnek kb. 40%-a készen van, és ebben Karády körülbelül 5-6 napi teljes munkát jelentő szerepet lejátszott. Miután számítani sem lehet arra, hogy Karády a felvételek céljaira mikor áll rendelkezésre, de azonfelül időközben hatósági szelíd nyomásra az összes Karády-filmek játszását is beszüntették, helyesebb azon gondolkodni, hogy a filmet új szereplővel kell folytatni, illetve a Karádyval felvett részeket megismételni. Az elgondolás az, hogy Karády helyett a főszerepet Simor Erzsébet játssza.” – Idézett a Hunnia Filmgyár Rt. 1944. április 19-ei jegyzőkönyvéből Sándor Tibor. (Sándor, 1997: 212.)

A produktumot végül – az elgondolásnak megfelelően – Simor Erzsével fejezték be. Karády 1944 után kizárólag a *Forró mezők* (1948) című Móricz-adaptáció megtört, traumatizált nőalakját formálhatta meg a filmvásznon.<sup>105</sup> Igazi árnyéka volt önmagának, habár traumatizáltságának hű ábrázolásával véleményem szerint játéka sokkal drámaibbnak, kiforrottabbnak hatott, mint az azt megelőző szerepei. Néhány évig budapesti és vidéki fellépésekből tartotta el magát, majd – megelégtelve a mellőzöttséget – 1951. február 19-én Lantos Olivérrel, Mohácsi Ilonával és egy nardai nővel együtt elhagyta Magyarországot.

<sup>104</sup> „A porosz belügyminiszterből 1933. április 11-én miniszterelnökké lett Hermann Göring 26-án alapította meg a Geheimes Staatspolizeiamt, rövidítve Gestapa (Titkos Államrendőrségi Hivatal) elnevezésű államintézményt. [...] A német népet kiszolgáltatták a rendőrségnek, amely bárminemű kötöttség és beszámolási felelősség nélkül bárkit titokban őrizetbe vehetett, és tetszése szerinti ideig fogságban tarthatott. [...] Vezetőjének a 30 éves Rudolf Dieselt nevezték ki. [...] November 30-án – újabb törvénnyel – a baloldali munkásmozgalmi likvidálásban kitűnt Gestapa Hermann Göring miniszterelnök alárendeltségébe került. A nemzetszocialista elvek alapján végigvitt gleichsátozás (egyesítés, egybeolvasztás) folyamán Heinrich Himmler a német tartományok politikai rendőrségét irányította (Poroszország kivételével), majd Göringtől ünnepélyesen átvette a porosz intézményt is. Az utóbbit ezután már mindenütt Geheime Staatspolizeinek, Gestapónak (Titkos Államrendőrség) nevezték.” (Szita, 2014: 11–12.)

<sup>105</sup> Színházi szerepek 1944 után: Fényes Szabolcs: *Maya* (1945), Jacobi Viktor: *Sybill* (1945), Kemény Egon: *Zia* (1946), Fendrik Ferenc: *Vera és családja* (1947), Ábrahám Pál: *Bál a Savoyban* (1948). (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 76–77.)

(Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 200. és Pusztaszeri, 2008: 274.) Halála után 14 évvel, 2004 decemberében a Knesszet 1953-as törvénye alapján a jeruzsálemi Jad Vasem Intézet Karádyt a „vészkorszak alatt tanúsított hősie, humanitárius tetteiért posztumusz A Világ Igaza kitüntetésben részesítette”. (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 211.)

Kijelenthető, hogy a Karády közreműködésével, hollywoodi minta alapján felépített közép-kelet-európai, magyar „végzet asszonya” diskurzust és az abba tartozó női identitáskonstrukcióit a feledésbe száműzték, rehabilitációja halálát követően kezdődött meg.

Szeleczy és Karádyra együtt, egy írásban Székely András emlékezett vissza:

„Szeleczy nem volt olyan népszerű. Akkor inkább azt mondom, hogy Szörényi Éva. [...] Aztán talán Mezey [Helyesen: Mezei] volt még nagyon híres, aki szintén más típust képviselt, de azért a Karádyt nem közelítette meg. [...] Karády olyan nagy sztár volt, hogy Magyarországon nemigen lehetett hozzá hasonlót találni. Ha azt mondanám, hogy Karády mondjuk abban a kategóriában volt, mint Amerikában egy híres színésznő, nem tévednék. Ez akkor még nálunk nem nagyon létezett.” (Máthé, 2017: 41.)

## 6.2. A „VÉGZET ASSZONYA” ÉS A „NEMZET KISHÚGA” DISKURZUS MEGJELENÉSE 1945-TŐL 1951-IG

Szeleczy és Karády 1945-től 1951-ig tartó magánlevelezésében a diskurzusok, női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatok szempontjából kategorizáltam be a relevánsnak ítélt írásokat. Az 1945-től 1951-ig datált dokumentumokat Szeleczy esetében saját kezűleg digitalizáltam és gépeltem (1945-től 1948-ig az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben, 1949-től 1951-ig a Károli Gáspár Református Egyetemen). Az olvashatatlan részeket Mátravölgyi Dorottyaival és Sztruhár Bettinával is egyeztettem. Az olasz és spanyol szövegek lefordításában Bendik Márta volt segítségemre. Karády esetében a korszakból származó dokumentumokat az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben, kutatói engedéllyel saját kezűleg digitalizáltam és gépeltem.

Szeleczy és Karády esetében összeállítottam az 1945-től 1951-ig terjedő időszak magánlevelezésének évenkénti, számszerűsített bontását, amely a következőképpen alakult:

Magánlevelezés		
	Szeleczky	Karády
1945	0	10
1946	19	5
1947	44	4
1948	76	1
1949	40	4
1950	82	0
1951	48	2
Összes	309	26

51. táblázat: Szeleczky és Karády magánlevelezései

Összességében elmondható, hogy Szeleczkytől 1945-ből egyetlenegy levél sem, összesen pedig 309 levél, Karádytól 1950-ből egyetlenegy levél sem, összesen pedig 26 levél került elő. A két korpusz közötti nagy különbség nem tette lehetővé összehasonlító, statisztikai elemzés elvégzését, ezért arra törekedtem, hogy a vizsgált mintákból a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokkal és az emigrációval kapcsolatos, relevánsnak ítélt részleteket közölhessem és struktúrába rendezhessem. Szeleczky esetében 21, Karády esetében pedig 6 levelet soroltam a disszertációkutatás szempontjából releváns kategóriába. A magánlevelezésekből – a terjedelmi korlátokat figyelembe véve – csak és kizárólag a relevánsnak ítélt részeket közöltem.<sup>106</sup>

#### 6.2.1. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSE

Szeleczky 1945-től 1951-ig datált magánlevelezésében két alkalommal jelent meg a „nemzet kishúga” diskurzus, amelyet a színésznő saját diskurzusának és női identitáskonstrukciójának tekintett. Külön érdekesség, hogy a két említés két idegen nyelvű – egy olasz és egy spanyol – levélben került felfedezésre.

##### 6.2.1.1. SZELECZKY LEVELE S. C. MONOGRAMÚ ISMERETLENHEZ

1946. (Pontos dátum nélkül.)

Nyelv: olasz. Fordító: Bendik Márta.

<sup>106</sup> Szeleczky Zita magánlevelezése esetében az 1945 és 1959 közötti időszakról a Szeleczky Zita Kutatócsoport egy részletes elemzést készít, amely összefüggő, szerkesztett könyv formájában a Károli Gáspár Református Egyetem gondozásában fog megjelenni.



„Mert ebben a két évben [1945-ben és 1946-ban] jó néhányszor elvesztettem a bizalmam az emberekben, az igazságban, és nem volt kedvem élni. Senkinek sem tettem rosszat, egyszerűen csak jó magyar voltam, átéreztem a hazám és katonáink szenvedését. A katonáink szerették volna, hogy fellépjek, hogy érezzék, a haza gondol rájuk, amikor az életüket adják a hazáért. »A nemzet kishúgát« szerették volna hallani – egész Magyarország így hívott engem. És én megtettem, amit kértek tőlem, mert az volt az érzésem, hogy a Jóisten azért küldött, hogy vigaszt nyújtsak a népemnek. Ön talán túl szentimentálisnak találja, amit leírtam, de így volt. Én nemcsak egy »filmszínész« voltam, hanem valódi művész vagyok, rögtön a Nemzeti Színház tagja lettem (mely az államé, mint a Comédie-Française Franciaországban), nagy dolog volt ez, ilyen fiatalon. Drámai szerepeket játszottam, például Shakespeare nőalakjait. Nekem volt a legnagyobb erkölcsi és anyagi sikerem. Azért írok ezekről a dolgokról, mert ha elmesélném, úgy tűnhetne, hogy dicsekszem, pedig nem szeretnék. De azt tudnia kell, hogy ha Ön [...] megment, nemcsak egy elég csinos és fiatal »szőke« ment meg, hanem egy valódi színésznőt, ami Önnek is hasznot hoz majd. Én mindig hálás leszek azoknak az embereknek, akik megmentettek engem, és azt hiszem, nem túlzok, ha azt mondom, hogy hálás leszek Magyarországnak is. Nem szégyellem, hogy ezt tettem, ez volt az Isten által rám bízott kötelességem, és ha egy magyar katona most megkérné rá, újra örömmel megtenném. Magyarországon rólam mondták: A többiek elővigyázatosak voltak, ön becsületes volt.” (OSzMI Kézirattár, GY/2015<sup>107</sup>)

Szeleczyk saját, női identitáskonstrukciós folyamatát és megállapításait ismerhettük meg a levélből. Elmondható, hogy tökéletesen tudatában volt értékeinek, emellett képes volt saját konstrukcióját nemzetközi színtérben is elhelyezni. Összefüggő, rendezett kijelentései egyúttal sorstörése kisebb mértékű, racionalizált reprezentatívumainak is tekinthetők.

Háttérinformációk: A színésznő 1946. március 1-jén Appianóba, Olaszországba (Dél-Tirol) menekült. A Budapesti Népbíróóság elfogatóparancsot adott ki ellene. (Jávor–Péter, 2012: 17.)

#### 6.2.1.2. SZELECZYK LEVELE MARÍA EVA DUARTE DE PERÓNHOZ

1948. augusztus 24.

Nyelv: spanyol. Fordító: Bendik Márta.

„Mélyen tisztelt Asszonyom! Miután, az argentin hatóságok külföldön nagylelkűen segítettek, és az Argentin Köztársaságban találtunk menedéket, engedje meg, hogy ahhoz a mély megértéshez folyamodjak, amellyel Ön a művészetek felé fordul, és a vágyhoz, amellyel az ország művészeti életét támogatja. Segítségét szeretném kérni abbéli igyekezetemben, amellyel az argentin kulturális élet rendelkezésére szeretném bocsájtani minden művészi ismeretemet és képességemet, amelyet fiatal korom ellenére már elsajátítottam Európában. Magyar származású vagyok, és az érettségi megszerzése után három évig jártam a Magyar Művészeti Akadémiára (Budapest), ahol a legjobb hallgatóként végeztem, és még tanulmányaim befejezése előtt előnyös ajánlatokat kaptam a budapesti prózai színházaktól. Végül a Nemzeti Színházhoz szerződtem le, ahol az ország legkiválóbb színészei játszanak. (Ezt a színházat olyan magasságokban tartják számon, mint a párizsi Comédie-Française-t vagy a bécsi Burgtheatert). Az ottani munkásságom második évében megkaptam a legfiatalabb és legnagyobb tehetségnek alapított díjat. Sőt, attól fogva, hogy a fent említett színház tagja lettem, csak főszerepeket játszottam, az alább felsoroltakban volt a legnagyobb sikerem: Júlia »Rómeó és Júlia«, Ofélia »Hamlet«, Titánia »Szentivánéji álom« (Shakespeare); Dorina »Tartuffe« (Molière); Solvejg »Peer Gynt« (Ibsen); Mostohalány »Hat szerep keres egy szerzőt« (Pirandello); Melinda »Bánk bán« (Katona); Anna »Hajnalba, délben, este« (Nicodemi); Mari »Nostry« (Harsányi). Hasonlóan, 25 film főszerepét játszottam el drámai színésznőként, ugyanakkor nagy sikerem volt énekes és táncos produkciókkal is. Az egyik filmem, az »Egy éjszaka Erdélyben« című, díjazott lett az 1941-es Velencei Filmfesztiválon. Magyar nemesi családból származom, az Argentin Köztársaságban bátyámmal

<sup>107</sup> Az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum Kézirattárában fellelhető levelezés jelenleg még nincs katalogizálva, a hagyatékot tároló doboz jelzése: GY/2015.

(mérnök, a rizstermesztés szakértője), valamint édesanyámmal és nővéremmel tartózkodom. Nagyon boldog lennék, ha a nemzet első számú asszonya, akinek az egész munkásságomat szeretném szentelni, és aki számíthat a szeretetemre, köszönhetően a segítségnek, amelyet az Ön képviselői nyújtottak nekem legnehezebb perceimben, abban a megtiszteltetésben részesítene, hogy személyes meghallgatást biztosít számomra. Reménykedve esetleges pozitív válaszában, kérem, Méltóságos Asszonyom, fogadja legmélyebb tiszteletem.” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Újfent megismerhettük Szeleczy női identitáskonstrukciós folyamatát és az erre vonatkozó megállapításait a levélből. Ugyancsak elmondható, hogy tökéletesen tudatában volt értékeinek, emellett képes volt saját konstrukcióját nemzetközi színtérben is elhelyezni. María Eva Duarte de Perón – Evita – Juan Domingo Perón argentin elnök második felesége és támogatója volt, 1946-tól 1952-ig Argentína első hölgyének számított. Egy egész nemzet rajongott érte, ahogyan Magyarországon Szeleczyért. A színésznő összefüggő, rendezett kijelentései ebben az esetben is sorstörése kisebb mértékű, racionalizált reprezentatívumainak is tekinthetők.

Háttérinformációk: A színésznő 1948. június 5-én érkezett meg bátyjával Argentínába, édesanyja és nővére később követték őket. Buenos Aires-ben telepedtek le. (Jávor–Péter, 2012: 18.)

#### 6.2.1.3. ENRICO FAZZINI LEVELE SZELECZYHEZ

1947. május 18.

Nyelv: olasz. Fordító: Bendik Márta.

„A Kereszténydemokrácia Megbízott helyettese volt olyan kedves, és teljes bizonyossággal tájékoztatott arról, hogy a mi jó barátunk, »E.« [Edit = Szeleczy Zita] »nincs« rajta a szövetségesek listáján. Ez teljesen biztos! Az azonban tény, hogy ezek a listák még nem teljesek, hiszen hiányoznak még [...] az oroszok. Az oroszok a következő két listát állították össze: »háborús bűnösök« és »kollaboránsok« (a németekkel, nyilvánvalóan). Mit is jelent ez? Akkor is, ha meglennének a »bűnösök« listái, még hiányozna a »kollaboránsok« listája, ezt még nem adták ki, titokban tartják. Így az »elkobzás« veszélye az orosz hatóságok részéről még mindig ugyanúgy fennáll, és senki nem tud semmit garantálni ezzel a veszéllyel szemben. Gondolja csak meg: ebben az a szörnyű; hogy ebben az értelemben senki nem lehet biztos semmiben. Van itt még más is: egy másik magas állami pozícióban lévő ember tájékoztatott arról, hogy az oroszok Olaszországban is »letartóztathatják« az őket érdeklő embereket, közvetlenül, az olasz rendőrséget kihagyva. Tehát: fontos lenne azonnal figyelmeztetni a mi kedves távoli barátunkat, hogy legyen nagyon »óvatos« [németül]! Most már értem, hogy Ön miért mindig olyan »óvatos« [németül]! Annak kell lenni. Legalábbis addig, amíg a jelenlegi helyzet fennáll!” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Szeleczy a menekülés időszakában Edith von Wegmet álnéven levelezett, hogy senki se jöhessen rá, éppen hol tartózkodik. A levélíró olasz férfi aggódott a nőért, és óvatosságra intette a háborús bűnösökkel és kollaboránsokkal kapcsolatos listákkal kapcsolatban.

Háttérinformációk: 1947. február 29-én érkeztek meg hozzá Appianóba édesanyja és testvérei. Szeptember 14-én az emigráció ügyének intézése érdekében Genovába költözött.

November 25-én, távollétében mondták ki a válását férjétől, Haltenberger Gyulától. (Jávor–Péter, 2012: 17.)

#### 6.2.1.4. ESZENYI OLGA LEVELE SZELECZKYHEZ

1948. április 20.

Nyelv: magyar.

„[...] Nincs még egy ilyen meggyötört meghajszolt népe az Úristennek, mint mi vagyunk. Nagyon sok mindenben mentem át az utolsó években, de hála Istennek elnyűhetetlen vagyok, és állandóan jól nézek ki. Úgyhogy senki nem akarja elhinni, mi minden van mögöttem. Nagyon reménykedem, hogy TE is egészséges vagy, és szép arcocskádat nem viselte meg a sok szörnyűség, amit át kellett élned. Vigyázz nagyon egészségedre és külsődre, mert tudod, hogy arra neked, mint színésznőnek nagy szükséged lesz. Jó, hogy édesanyád, s a családod veled van. Sok minden számárságot összebeszéltek Rólad, látom egy szó sem igaz az egészből.” (OSZMI Kézirattár, GY/2015)

Eszenyi Olga színésznő – aki a Hangosfilm.hu adatbázis alapján 5 magyar filmalkotásban szerepelt – a „meghajszolt” magyar nemzetről írt. Előkerült a női identitáskonstrukció szempontjából fontosnak tekinthető külső – legfőképpen az arc – szépségének kérdésköre is. Eszenyi biztosította a színésznőt arról, hogy bízik az ártatlanságában. Ez feltételezhetően sokat jelenthetett a sorstörések sorozatán keresztülment Szeleczynek.

Háttérinformációk: Ahogyan korábban is kitértem rá, 1948. február 7-én Szeleczyt az ellene felhozott vádakkal kapcsolatosan háromévi börtönbüntetésre és teljes vagyonelkobzásra ítélték. Ugyanebben az évben érkezett meg Argentínába, és a Buenos Aires-ben tartózkodó magyar színészekkel megalapították a Magyar Színjátszó Társaságot. December 8-án Bókay János *Feleség* című darabjában Annát alakította, partnerei Páger Antal és Komár Júlia voltak. (Jávor–Péter, 2012: 17–18.)

#### 6.2.1.5. MURÁTI LILI, VASZARY JÁNOS ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE

Vaszary János levele Szeleczyhez.

1947. július 22.

Nyelv: magyar.

„[...] Lili tulajdonképpen mindent megírt már, amit közölni akartam Magával. Igaz, hogy a maga sajátos módján látja a dolgokat. Amit az itteni viszonyokról ír, az tény. A színházi Művész elég alacsony nívón áll. – Arra is megvan minden lehetőség, hogy itt végre dolgozni tudjunk. Semmiféle tekintetben sem vagyunk hátrányosabb helyzetben, mint akármelyik idegen. – De idegenek vagyunk. – Tehát elég sok nehézséggel kell addig megküzdenuünk, amíg egyenesben leszünk. – Én azért merek bízni a jövőben, mert látom, hogy például egy egész másodrendű német kabaré-társulat már évek óta a legnagyobb sikerrel játszik Madridban...” (OSZMI Kézirattár, GY/2015)

Muráti Lili és férje, Vaszary János levele Szeleczyhez.

1947. november 26.

Nyelv: magyar.

„[...] Nézd, megértelek, hogy bizalmatlan vagy mindenkivel szemben, de ha már elhatároztad magad arra, hogy saját neved alatt szerepelj Olaszországban, akkor felesleges velem szemben ez a túlzott bizalmatlanság. Én nem akarom azt mondani, hogy túl sokan szólnak bele az életedbe, de most kaptam H. Miklóstól levelet, melyben azt írta, hogy nem azt csinálod soha, amit akarsz, hanem mindig előbb sokat, nagyon sokat gondolkozol. De hát azért én megértem a te álláspontodat. Nem akarsz elválni a családotól. Ezt én tökéletesen meg is értem. De a gyors mozgás csak egyedül vagy legfeljebb kettesben lehetséges...” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Muráti Lili levele Szeleczyhez.

1949. január 19.

Nyelv: magyar.

„[...] garantálom neked, te leszel a legjobb tag művésznő. Mivel itt nyíltan megírta egy lap, hogy erre én vagyok a legjobb művésznő. Ez igaz, árt nekem, mert a többiek megölnének legszívesebben, de mindegy Zita, még az sem fontos, hogy jól tudd spanyolul a szerepedet, tudd csak és kész. A közönség jól Ne félj semmitől. Senki nincs jobb és főleg senki nincs fiatalabb és senki nem szebb. Ez fontos, mert itt, mire elérik az 55-60-at, elég jók lesznek. Zita keress magadnak valami lehetőséget, de arra vigyázz, hogy ne olyan helyen lépj fel, ahol már van egy „primer actriz”. Mindegy a színház, a hely, minden mindegy, csak játszd, hogy lássanak, hogy alkalmad legyen megmutatni, hogy mit tudsz. Én most minden erőmmel társulatot akarok csinálni. Mert itt sajnos mást nem lehet csinálni. [...] A legnagyobb ritkaság szerződést kapni. Nekem pokoli keserves volt, hogy itt társulat nélkül egy év alatt két premiert csináltam. Jani darabjai ideálisak neked, éppúgy, mint nekem. Miután most egy egész csomó darabja van sp. nyelven, feltétlenül küld neked.” (Károli Gáspár Református Egyetem, 1949)

Muráti Lili és férje, Vaszary János 1947-től Spanyolországban, Madridban telepedtek le. Számos levelezés zajlott köztük és más magyar színészek és színésznők között, mert – ahogyan az idézett részletekből is kiderül – saját társulatot szerettek volna alapítani. Az derül ki a levelezésükből, hogy valamiért Szeleczy nem bízott a Muráti–Vaszary házaspárban, illetve nem szeretne volna magára hagyni családját sem. Identitáskonstrukció szempontjából továbbá felmerült az „idegenség”, a „kivülállóság” érzésének témaköre is, amely a sorstörött, emigrációban túlélésért küzdő színészek egyik korabeli, megoldásra váró traumája volt.

Háttérinformációk: 1949-ben Szeleczy kivált a korábban Argentínában megalapított Magyar Színjátszó Társaságból. 1949. június 7-én, Budapesten, a telekkönyvi hivatalban bejegyezték Sas-hegyi ingatlanjának elkobzását. 1949. decemberben hat hónapos turnéra indult Brazíliába *Magyar Rozika* című irodalmi estjével. (Jávor–Péter, 2012: 18.)

#### 6.2.1.6. PÁGER ANTAL ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE

Páger Antal levelei Szeleczyhez.

1947. július 10.

Nyelv: magyar.

„Mint János írta: Rio de Janeiro-ban mintegy tíz-tizenötezer dollár tőke áll a rendelkezésére annak a társulatnak, amelynek a lehetőségek szerint a legrövidebb időn belül Rióba kellene érkeznie. Ez a társulat természetesen mi lennénk, kik, mint emigráns magyar művészek jelenleg széjjelszórta tengődünk Európában. Barabás Sári – Eröss Éva – Hajmássy Miklós Bajorban, Vaszary Piroskáké Franciaországban, Vaszary János Muráti Lily Spanyolországban (június 16. óta); Cselle Lajos Vorarlbergben, mi itt, Maga ott – csak egyedül Szilassy Laci van a tett színhelyén, Rióban. Mint Vaszary írja, ő ott kint remek munkát végzett eddig a lehetőségek összehozása terén. Szerintem a társulat összeszedése a legnagyobb és legnehezebb feladat – e nélkül és az odajuttatás nélkül nincs lehetőség – vagy legalábbis hiába van.” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

1947. augusztus 21.

Nyelv: magyar.

„[...] Ha meg megkapja, úgy én kérem, hogy azonnal írjon, sőt kérdezzen tőlem olyat, amit éppen tudni akar, én készséggel válaszolok rá. Mi, ha más nem jön közbe, úgy a jövő hónap közepén átmegyünk Franciaországba, hogy onnét menjünk Jánosék után...” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Páger Antal – akivel Szeleczy 7 közép-kelet-európai, magyar filmben játszott együtt – és felesége szintén Spanyolországba, Madridba akart utazni, hogy kövessék a Muráti–Vaszary házaspárt. Levelében említ egy bizonyos 10-15 ezer dolláros tőkét, amely Brazíliában, Rio de Janeiróban a rendelkezésükre állhatott, ha közösen szerettek volna társulatot alapítani. Ennek a későbbiekben még lesz jelentősége.<sup>108</sup>

#### 6.2.1.7. SZILASSY LÁSZLÓ ÉS FELESÉGE, SZILASSY ERZSÉBET ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE

Szilassy László levele Szeleczyhez.

1947. augusztus 26.

Nyelv: magyar.

„[...] Bizony úgy igaz, ahogy leírta. Meg kell állapítanom, Maga sem változott semmit, Maga is ugyanaz, mint régen volt – álmodozó – csodaváró, tévedhetetlenül hordozzuk magunkkal és magunkban a Jókai regényeken történt nevelődés hatását. Hozzá kell azonban tennem, hogy százszorta szívesebben vagyok ilyen, mint hazát-faját csak érdekből ismerő, mindenkit kiszolgáló, szomorú lakájfigura. Magát is szívesebben tudom ilyennek. A végén meglátja, nekünk lesz igazunk. [...] Most még egy kellemetlen ténnyel kell foglalkoznunk – ami a társulat elindulásakor állott volna rendelkezésünkre – nincs! Az illető magyar lóra ültetett engem is és rajtam keresztül Magukat is. Pillanatnyilag lényegtelen, hogy milyen szándék vezette eme ténykedésében – bár azt is tudom, hogy az általa jelzett vagyon felett nem rendelkezik – illetve a jelzett és beigért összeget nincs miből előteremtenie. Az illető mindenestre

<sup>108</sup> Az 1947-es évvel kapcsolatos háttérinformációkat korábban már taglaltam.

tudja, hogy ez a revízió megtörtént. Tehát a jövőben ennek a kikapcsolásával kell szövegetnünk a társulat összehozásának álmait.” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Szilassy Erzsébet levele Szeleczyhez.

1948. február 4.

Nyelv: magyar.

„[...] Liliék még Spanyolban vannak, – hosszú ideje nem írtak ők sem. – Későbbi szándékuk persze nekik is az, hogy »elhúznak« barátságosabb tájak felé, – csak, mint hallom, Lili előbb fel akar lépni Madridban. – Lili azt írta, Te is oda készülsz – csak nem?! Mert szerintem ez csak arra jó, hogy az ember duplán fizesse meg később a hajókötséget – lévén a spanyol hajók a legdrágábbak! És azt csak nem lehet mondani, hogy Madridban érdemes egy új életet elkezdni – de hát ez felfogás dolga, nem lehet beleszólni. – És Lili mindig oly okos volt, – nyilván most is tudja, mit csinál.” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Szilassy Erzsébet levele Szeleczyhez.

1948. február 29.

Nyelv: magyar.

„[...] Tudom, – régebbi leveleidből – hogy nem sok jót hallottál Brazílról, – drága az élet stb. Mindezek ellenére mi mégis azt tanácsoljuk Neked tiszta szívből, – kövess el mindent, hogy vízumot szerezz, és nyugodtan gyere ide. – Ezt most már csak azért is merjük mondani, mert azóta Págerék, Hajmássyék is megérkeztek Argentínába, kaptunk levelet tőlük, melyben mindketten arról számolnak be, »hogy a kezdet mindenütt nagyon nehéz«. – Tényi [Páger Antal] még nem kezdett semmihez, Miklós egy autózásban dolgozik, mint »festő«, felesége pedig varr.” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Szilassy Erzsébet levele Szeleczyhez.

1948. augusztus 28.

Nyelv: magyar.

„[...] Miután Págerék végleg elhallgattak (vagy nagyon jól, vagy nagyon rosszul megy nekik – rendszerint ez a két ok szokott lenni) most már Hajmássyék se írnak igen régen! Págerékről egyébként több helyről furcsa híreket kapunk – de mivel mi minden »hírt« kétkedve fogadunk – így ezeket is! De Te onnan biztos jobban tudod, mi az igazság – lehet, hogy éppen ezért nem írnak – ők is »félnek« tőlünk! Mivel már sok furcsaság megesett velünk emigrációnk alatt – semmin sem csodálkozunk!” (OSzMI Kézirattár, GY/2015)

Szilassy László és Szilassy Erzsébet levele Szeleczyhez.

1949. augusztus 8.

Nyelv: magyar.

„[...] Kedves Zita: Egy utazás, környezetváltozás, – csak jótékony lehet egy megrontott kedélyállapotra. Ne gondolkozzék – hanem kövesse jelen levelünk megérkezését cselekvés, – indítsa meg az útleghosszabbítás, szerzés és vízumkérés processzusát és siessen, hogy látogatása megelőzze a hőség beálltát, ami kb. novemberben indul meg teljes intenzitásával. Siessen annál is inkább, hogy Págerék meg ne előzzék. Ugyanis, ha nem tudná – Págerék is tapogatóznak az idevaló kirándulás lehetőségei felé! (Nem rajtam keresztül.)” (Károli Gáspár Református Egyetem, 1949)

Szeleczy 5 közép-kelet-európai, magyar filmben játszott együtt Szilassy Lászlóval. A Szilassy házaspárral való levelezésből kiderül, hogy a korábban Páger Antal által leírt 10-15 ezer dollár mégsem állt rendelkezésre Rio de Janeiróban, így anélkül kellett tovább szervezniük társulatukat. Mindemellett a levelekben az évek előrehaladtával egyre inkább felmerül az egykor egymással közösen játszó színészek közötti bizalmatlanság, elkezdték egymást egy idegen közegben valódi versenytársként értelmezni.<sup>109</sup>

#### 6.2.1.8. VASZARY PIRI ÉS SZELECZY LEVELEZÉSE

Vaszary Piri levelei Szeleczyhez.

1947. július 8.

Nyelv: magyar.

„[...] Kimondhatatlan boldog vagyok, hogy végre kezed írását láttam! Sietek is írni. Sok mindenem mentünk keresztül, de hála a jó Istennek, élünk. Az igaz, hogy igen szegények lettünk, egy szál ruhában maradtunk a gyerekekkel, de mégsem törünk le és kezdjük újra az életet. Sokkal nehezebb most, mert sajnos az idő eljárt, és mi nem leszünk fiatalabbak, de talán okosabbak lettünk, jobban megismertük az embereket, úgyhogy a játékunk is mélyebb és igazabb lesz. Mi művészek sokat veszítettünk, de sokat is nyertünk. Hidd el, talán ez lesz a szerencsénk. Rettenetesen vágyom már a színpad után. Milliós figura gyűlt össze bennem, és erősen remélem, hogy meg is elevenednek egyszer. Talán már nem is kell sokat várni.” (OSZMI Kézirattár, GY/2015)

1947. július 29.

Nyelv: magyar.

„[...] Azért örültem, mert megmaradtál annak, aki voltál és olyannak, amilyennek én mindig láttalak. Furcsa, hogy milyen más a szerepünk a színpadon, és az életben majdnem egyek vagyunk. Köszönöm őszinte, szép magyar lelkednek kinyilatkozását. Szegény kis Olgám sorsa nekem is igen fáj. Miért mér az Isten a jó emberekre nagyobb csapást, mint a másikkra? De erősen hiszem, kemény magyar lelkek vagyunk és kiállunk mindent, és az Isten újra megsegít mindnyájunkat...” (OSZMI Kézirattár, GY/2015)

1948. (Pontos dátum nélkül.)

Nyelv: magyar.

„[...] Tetszik nektek Amerika, azaz Argentína, meg lehet szokni, vagy igen távol van lelkünk az állami élet és társadalmi szokások? Nagyon sok a menekült magyar? Van-e nagy nyomor? Azt tudom, hogy lelke mélyén mindenki hazavágyik, de sajnos ez csak egy álom, mert nem hiszem, hogy haza tudunk menni. Otthon – most mindenki tróger, inas, cseléd, minden rokonom ebben a szakmában dolgozik, és nem is hisznek abban, hogy meg fog változni ez a helyzet valaha.” (OSZMI Kézirattár, GY/2015)

Szeleczy 9 közép-kelet-európai, magyar filmben játszott együtt Vaszary Pirivel. Vaszary Gábor író, Vaszary János író és rendező és Vaszary Kolos székesfővárosi hirdetővállalati tisztviselő Piri testvérei voltak. A Vaszary-levelezésben szintén felmerül a magyar nemzeti,

---

<sup>109</sup> A levelezés éveiből származó háttérinformációkat a korábbiakban már megosztottam.

női identitáskonstrukció kérdésköre. Színésznők egymás között megint csak a szépségről értekeztek. Emellett Piri úgy vélte, hogy elszenvedett traumájuk hozzájárulhatott későbbi szerepeik átéléséhez, megformálásához. Tisztában voltak a magyarországi helyzettel és – bármennyire is honvágyuk volt – egyelőre nem volt terveik között a hazatérés.<sup>110</sup>

#### 6.2.1.9. MIKÓ ISTVÁN ÉS SZELECZKY LEVELEZÉSE

Mikó István levele Szeleczyhez.

1950. (Pontos dátum nélkül.)

Nyelv: magyar.

„[...] Valószínűleg fogja Magát érdekelni, hogy az otthoni és az európai emigrációban élő magyarságot jogos büszkeséggel töltötte el az a tavalyi hír, hogy Maga és Páger Buenos-Airesben más magyar színészekkel együtt egy állandó jellegű, magyar színházat tartanak fenn, és később az a hír, hogy Maga ebből a színházból kivált olyan nagy levertséget okozott, mintha bizony egy fontos háborúban egy döntő csatát veszítettünk volna el! Részemről nagyon örvendek, hogy kollégái meg nem értése ellenére is kiverekedte Magát a nehézségekből, és hogy most megfelelő körülmények között argentin filmekben játszik. Én is nagyon remélem, hogy a nem nagyon távoli jövőben fogunk még együttműködni kitűnő, magyar Kárpát-Film produkciókban.” (Károli Gáspár Református Egyetem, 1950)

Szeleczy levele Mikó Istvánhoz.

1950. március 21.

Nyelv: magyar.

„[...] A címét Szabó Sándor testvértől kaptam meg, s Olga most megírta nekem, mert kértem, hogy írhasak magának. Szabó azt is írta, hogy a maga kimentett filmjei között (rém örülök, hogy ilyen ügyes volt és magával tudta hozni) közös filmünk is van, amelyet megmutatott a német filmeseknek és el voltak ragadtatva. Nagyon örülnék, ha megírná melyik film volt ez, és hogy egyáltalán milyen filmek vannak Magánál. Én Buenosban már eladtam a *Gül Babát*, itt is el tudnánk adni, ha érdekli, írja meg hogyan és mennyiért akarja áruba bocsátani a filmeket, utána fogok érdeklődni...” (Károli Gáspár Református Egyetem, 1950)

Mikó István levele Szeleczyhez.

1950. augusztus 9.

Nyelv: magyar.

„[...] Ami Szilassyt illeti, képzeljen el egy színészt 6 évig nem játszani. Amikor már végleg kezd lemondani, összeroppanni, jön Maga, belekarol és beleejti a legnagyobb sikerbe. Megszédült, ennek ellenére, hogy ilyen szépen meg tudta magyarázni lélektanilag a dolgot, talán nekem nagyobb csalódás, mint Magának, mert én őt azon kevés színészek közé soroltam, ahol több az »ember«, mint a színész...” (Károli Gáspár Református Egyetem, 1950)

Mikó István szerepelt az *Egy éjszaka Erdélyben* (1941) című Szeleczy-filmben, illetve a *Nászinduló* (1943) felvételvezető pozícióját látta el Pálincás Miklós társaságában. A Mikóval való levelezésből kiderül – amit már korábban háttérinformációként megosztottam

---

<sup>110</sup> A levelezés éveiből származó háttérinformációkat a korábbiakban már megosztottam.



–, hogy Szeleczy kivált a Págerékkal együtt megszervezett színtársulattól. Valószínűsíthető, hogy kapcsolata többi pályatársával is megromlott, filmjei eladásával és összegyűjtésével megpróbált új megélhetési lehetőségeket kiaknázni.

Háttérinformációk: 1950. június 4-én spanyol nyelven felolvasó estet tartott, amelynek keretében Madách Imre életét ismertette, és részleteket adott elő *Az ember tragédiájából*. (Jávor–Péter, 2012: 18.)

#### 6.2.1.10. GÁBOR LEVELE SZELECZYHEZ

„[...] A film még távolabb került tőlem. Hollywoodon nincs mit „meghódítani”. Az amerikai film – ezt is megtanultam egy év alatt – egészen más, mint akár a hazai, akár az európai film. Ami itt történik, az hatalmas üzleti vállalkozás, óriási gépezet, amelyben művészek is alkalmazva vannak, de minden kérdésben, a művészi kérdésben is a tőke dönt. Néha borzalmasan giccses történetek születnek. Általánosságban futószalagon készült mesék, átlag ízlésnek szánt mesék töltik be a piacot. Kimagaslóan nagy filmalkotás, ami művészileg is figyelmet érdemel, csak olyankor születik, ha a producer maga is nagy művész és – elég gazdag. Ez pedig ritka dolog. Évenként legyártanak itt 450-500 filmet, ebből 150 az amerikai vidéknek szánt cowboy-történet, a többi silány fércmunka, de azért akad évente 15-20 igazán kitűnő alkotás is. [...] Jávor 2 évi birkózás, sűrű DP-gyalázás és buzgó Moszkva-rajongás után jutott el odáig, hogy kapott Pasternáktól [Joe Pasternak, a film egyik producere] egy jelentéktelen mellékszerepet a *Great Caruso* c. nagy énekes-filmben. Nos: Jávor úr bajszatlan öregúrként jelent meg a vásznon, néhányat udvariasan hajlongott erre-arra több más társaságbeli úr csoportjában és annyi szerepe volt, hogy mikor Caruso a csoporthoz érkezett, kétszer eldadozta: He-he-he, he-he-he. Mindenesetre ez alig volt veszélyes angol kiejtés szempontjából, de túlságosan nagy karriert sem nyitott előtte...” (Károli Gáspár Református Egyetem, 1950)

Gábor kilétét sajnos nem sikerült kideríteni a levelezésükből, de vélhetően egy olyan pályatársról van szó, aki 1949-ben New York-ba emigrált. Tanúja volt a néhány évre Amerikába kivándorolt Jávor Pál – akivel Szeleczy 5 közép-kelet-európai, magyar filmben játszott együtt – tiszavirágéletű, külföldi karrierjének is. Levelében részleges képet kaphattunk a hollywoodi minta bizonyos mértékű továbblépéséről, és arról, hogy az emigráns magyarok külföldi szerencsepróbálása nem minden esetben aratott feltétlen sikert. Szeleczy női identitáskonstrukciója szempontjából ez azért is érdekes, mert a szereplésével bemutatott közép-kelet-európai, magyar filmalkotások a hollywoodi minta alapján készültek. Az 1930-as, 1940-es években, Magyarországon elért hatalmas siker azonban korántsem biztosíthatta a színésznő számára a nemzetközi terepen való gördülékeny boldogulást.

Háttérinformációk: Nem amerikai, hanem argentin nemzetközi sikerként, 1951. május 3-án Mar del Platán mutatták be a *Vivir un instante/Egy pillanatig élni* című filmet. Szeleczy új művészneve – új színésznői identitáskonstrukciója – Diana Toldy volt, az alkotásban egy Vilma Walaska nevű, lengyel származású emigránsnőt alakított. 1951 novemberében az argentin televízió félórás magyar műsorában Szeleczy magyar nótákat énekelt. (Jávor–Péter, 2012: 18–19.)

Az általam kiemelt, releváns, 1945-től 1951-ig vizsgált Szeleczy-magánlevelezésben tetten érhető módon említésre kerül a „nemzet kishúga” diskurzus, illetve érintőlegesen betekintést nyerhetünk az emigrációban élő pályatársakkal – így Eszenyi Olgával, Mikó Istvánnal, Muráti Lilivel, Páger Antallal, Szilassy Lászlóval, Vaszary Jánossal, Vaszary Pirivel – fenntartott kapcsolatokba is. A sorstöröttség miatti traumatizáltság Szeleczy és korábbi sorstársai írásában is felmerül, a szétszóródott magyarság hazatérését az új történelmi és politikai viszonyrendszerek nem tették lehetővé.

#### 6.2.2. KARÁDY KATALIN MAGÁNLEVELEZÉSE

Karády 1945-től 1951-ig datált magánlevelezésében néhány alkalommal megjelent a „végzet asszonya” diskurzusba sorolható divat témaköre, illetve a „nemzet kishúga” diskurzusba sorolható hazaszeretet kérdése.

##### 6.2.2.1. FÉNYES SZABOLCS ÉS KARÁDY LEVELEZÉSE

Fényes Szabolcs levelei Karádyhoz.

1945. május 20.

Nyelv: magyar.

„[...] Tekintettel a mai rendkívüli helyzetre, beszerzési nehézségekre stb., tudomásul vesszük, hogy Ön sajátjából a következő tárgyakat bocsájtja kölcsönképpen a színház használatára: 1 fekete frakk nadrág, 1 világos színű flanel nadrág, 1 lumber jack, 1 fekete tánccipő, 1 utazó táska, 1 sapka utazó kosztümhöz. Fentiekért fizet Önnek a színház egész szerződéstartama alatt P. 200.-, azaz Kettőszáz pengőt minden előadás alkalmával. Ezenkívül a színház fizeti, de továbbra is az Ön tulajdonát képezi az Ön által megveendő zöld cipő P. 3200.-, azaz Háromezerkettőszáz pengő értékben. (II. felv. első ruhához.)” (OSzMI Kézirattár, 58.2262)

1945. július 31.

Nyelv: magyar.

„[...] Mint haver és mint rajongója írok pár sort közös érdekünkben. [...] Mondanom sem kell, hogy hálás vagyok Magának ezért a páratlan sikerért, aminek Maga, Katikám a főreszvényese. [...] Én, aki friss szemmel nézek be olykor-olykor az előadásra, például nem tartom szerencsésnek a következőket. Az öltöző jelenetben a túlzott affektált, raccsoló beszédet, az eltúlzott viccelődést Charlieval és Bambóval. Ez a jelenet a jó múltkoriban olyan tökéletes volt, hogy elragadtatva néztem. Kár elrontani, még ha a publikum nevet is rajta. Ne legyen ez a cél. Könyörgöm, vegyük úgy, ahogy régen volt. A másik kérésem a hallgatózási jelenetnél van. Ott is tegyünk egy kis szordínót a játékra. Ami Latabárnál isten-ügye elmegy (a karzat miatt), az az isteni Karádynál kiábrándító. Olyan nagy sikerünk van Hála-Istennek, hogy megengedhetjük azt a luxust, hogy ne menjünk túl egy bizonyos határon, amire még a publikum tapsa sem csábíthat. Járjon ebben az Operettszínház jó példával...” (OSzMI Kézirattár, 58.2237)

Karády levele Fényes Szabolcshoz.

1945. július 31.

Nyelv: magyar.

„Kedves Szabolcs, amikor rajongó levelét megkaptam, felettébb örültem, mert elkésett gratulációjának gondoltam a 75-dik előadás alkalmából. Tévedtem! Sajnos nem először. És hogy ezt a 80-dik előadás napján mondom meg magának őszintén, minden kertelés nélkül, azt csak annak tulajdoníthatja, hogy eddig édesmindegy volt magának hogyan élek én mindenkitől és mindentől elhagyatva. Robinson kollegám módjára ebben a masztix szagú dzsungelben. Hányszor kértem, üzentem, könyörögtem magának kedves Szabolcs: minden hiába való volt, egyedül maradtam. Primadonna allűrnek vette panaszaimat és most azt kívánja, hogy maradjak „primadonna” a gaminos vonal mellett. Elismerem kritikai hivatottságát, de most már késő minden tiltakozás. A pohár betelt és az a bizonyos csepp kicsordul belőle. Úgy, mint belőlem az őszinte szó. Mert én csak az egyenes utat ismerem. Az én levelem nem lesz remekül szervírozva és ezért nem fog rám haragudni. Mondja Szabolcs, miért nem írt az én első és maga által is elismert panaszaim után a többi szereplőknek is hasonló hangú levelet? Mert furcsa és fájdalmas volt eltűnnöm, hogy a többiekkel több gyöngédséget tanúsított, mint velem szemben, akkor amikor köztudomású volt és maga is elismerte panaszaim jogosságát. Most panaszkodik, amikor örülnie kellene, hogy így egyedül, elhagyatva önmagamtól ki tudtam építeni szerepemet? Örüljön, hogy van kedve az embernek kitalálni mindent, úgy, hogy a szerzőnek kellett volna azt így megírnia. Nem baj, kedves Szabolcs és nem is érdekes. Hogy nem tudtuk megtalálni egymást ebben a nagy sikerben, abból sok-sok minden szűrődik le a jövőt illetőleg...! Na Isten áldja, kedves Szabolcsom.” (OSZMI Kézirattár, 58.2260)

Fényes Szabolcs zeneszerző a Fővárosi Operettszínház igazgatója volt, emellett számos Karády-sláger zenéjét ő szerezte. A levelezés a szerző *Maya* című operettjének előadásáról, illetve az azzal kapcsolatos szerződés ruhákkal kapcsolatos kiegészítéséről szólt. A második világháború idején a kőszínházak egyik túlélési formája lehetett, hogy bizonyos összegért kibérelték a színésznőktől a saját, szerepeikben felöltött ruháikat. Fényes – Karády válasza szerint túl későn – megírta a nőnek a megformált női identitáskonstrukcióval kapcsolatos kritikáit, ami Karádyt láthatóan nagyon érzékenyen érintette. Fény derült egy korábbi vitájukra, amelynek során a nő véleményét a férfi a „végzet asszonya” diskurzusba tartozó primadonna-alűrnek vélte. Karády válaszából – mindamellett, hogy reakciója heves volt – egy határozott, véleményét felvállaló, személyes női identitáskonstrukció képe rajzolódott ki.

Háttérinformációk: 1945. május 25-én mutatták be Fényes Szabolcs *Maya* című operettjét. Karády partnere a munkaszolgálatból hazatért Básti Lajos volt. December 19-én Greguss Zoltánnal tartott jótékony célú előadó estet a Zeneakadémia nagytermében. (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 184–185.)

#### 6.2.2.2. A DURIUM HANGLEMEZKERESKEDELMI KFT. LEVELE KARÁDYHOZ

1946. március 20.

Nyelv: magyar.

„Tisztelettel értesítjük, hogy a Nagyságod közreműködésével készült hanglemezekből március 14-én 260 darab lemezt gyártottunk. Ebből Önt megilleti 26 darab.” (OSzMI Kézirattár, 58.2245)

A Durium Hanglemezkereskedelmi Kft. értesítéséből megtudhattuk, hogy 1946-ban gyártottak 260 darab Karády közreműködésével elkészült lemezt.

Háttérinformáció: 1946. április 7-én Karády a Fővárosi Operettszínház *Sztárok slágerpremierje* című zenés estjén énekelt. (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 186.)

#### 6.2.2.3. CHIARINI GUELFO LEVELE KARÁDYHOZ

1946. október 2.

Nyelv: olasz. Fordító: Bendik Márta.

„Az International Cine Lévay Tibor rendező urat küldi Budapestre, hogy egyenesen Önnel tárgyaljon Herceg Ferenc: *Az első fecske* című regényéből készülő film főszerepéről, és az arról szóló szerződés aláírásáról. Már meg is tettük az első lépéseket a római Magyar Követségen, hogy ha Ön úgy dönt, leforgatja vállalatunknál ezt a filmet, az illetékes hatóságoktól kérvényezni tudjuk az olaszországi munkavállalói engedélyt. Művészeti szolgálatait összesen 500.000 (ötszázezer) olasz lírával tudjuk honorálni, továbbá mi álljuk az utazás, a szállás és az étkezés költségeit. Természetesen, adott esetben a felajánlott összeg alku tárgyát képezheti. Olaszországban gondoskodunk egy Önről szóló reklámkampányról is. A film forgatása november elején kezdődik, és körülbelül negyven napig fog tartani. Nagyon hálásak lennénk, ha kérdéseinkre a lehető leghamarabb választ adna.” (OSzMI Kézirattár, 58.2255)

Chiarini Guelfo olasz gyártási igazgató 1946-ban a Herceg Ferenc: *Az első fecske* című regényéből készülő film főszerepével kapcsolatban kereste meg Karádyt. Azt nem tudni, hogy a színésznő válaszolt-e valamit a felkérésre, mindenesetre érdekességnek tekinthető, hogy felmerült a második világháborút követő, nemzetközi pálya elindításának lehetősége.

Háttérinformáció: 1946. október 15-én Karády fellépett a Fővárosi Operettszínház *Sztárok világvége* című műsorában. (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 186.)

#### 6.2.2.4. KARÁDY LEVELE NAGYMAMÁJÁHOZ, HEGYI MÁRIÁHOZ

1951. május 20.

Nyelv: magyar.

„[...] Levelét megkaptam, de nem tudom a képet megkaptam-e, amit hetekkel ezelőtt küldtem? Erről nem írt. Én megkaptam ma 20-án a hosszú levelét és a szép hazai virágot köszönöm – köszönöm – köszönöm! Örömmel tölti el lelkemet, – hogy Anyámnál ismét kint volt – és hogy megviccelte őt! Sajnos a Kis Öreg asszony nem érti a viccet! Nem tudom szabad-e neki bort inni! Remélem figyelmeztette, hogy ne egyszerre fogyassza el! Köszönöm Magának Mária, illetve Nagymama – De hiányzik is az a morcos tekintete nekem! – Emlékszik még, hogy az Isten milyen Kegyes volt Magához és utoljára Maga

láthatott engem a pályaudvaron – tehát Maga látott utoljára Nagymamám – és akkor talán örökre búcsút mondtam Hazámnak! Fáj, amikor ezekre visszaemlékezem, nagyon fáj! – Szitált a hó, s amikor a vonat elindult – és én néztem a Tájakat megállás nélkül SÍRTAM! Az út borzalmáról nem írhatok – talán majd egyszer jó?? Mi történt a Kutyájával Mária? Erről sem írt részletesen – örülök, hogy dolgozik – és egyedül van – a barátok úgyis csak Hamisak – Én is egyedül vagyok nagyjában a legtöbbit – Tanulok – és folyton csak Tanulok. Itt most Halkan szól a rádióm, Pestet fogtam és Hallgatom a Tánczenét – Ismét könnyes a szemem! De nem sokáig élvezhetem a magyar Muzsikát, mert színházba megyünk és a Kocsi már túlköl értünk – Isten vele, Nagymamám, írjon csak – amikor eszébe jutok – K.” (OSzMI Kézirattár, 85.116)

Karády nagymamájához, Hegyi Máriához írt levelében felmerül az 1951-es disszidálásának megélése, a „nemzet kishúga” diskurzusba tartozó hazaszeretetének és szenvedésének története. Emellett a színésznő kitér mérhetetlen magányára is, külön kiemelve, hogy a „barátok úgyis csak hamisak, jobb egyedül”.

Háttérinformációk: Karády 1951. február 18-án a Kossuth Rádióban énekelt, majd február 19-én örökre elhagyta Magyarországot. Szeptember 9-én brazil letelepedési engedéllyel Genovában szállt hajóra, és többhetes utazást követően São Paulóban telepedett le. (Gajdó–Magyar–Péter, 2016: 201–202.)

Az általam kiemelt, releváns, 1945-től 1951-ig vizsgált Karády-magánlevelezésben tetten érhető módon említésre kerül a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzus is, illetve érintőlegesen betekintést nyerhetünk a hazáját elhagyó színésznőnek a kort érintő, akkor kurrens gondolataiba is. A sorstöröttség miatti traumatizáltság Karády és korábbi sorstársai írásában is felmerült, a szétszóródott magyarság hazatérését az új történelmi és politikai viszonyrendszerek az ő esetében sem tették lehetővé.

A Szeleczy- és Karády-magánlevelezések összevetése során elmondható, hogy a két előkerült korpusz esetében nem volt lehetőségem összefüggő statisztikai vizsgálat elvégzésére. Arra törekedtem, hogy a vizsgált és elemzett közép-kelet-európai, magyar filmek és színházi sajtótermékekben említésre került „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusokat, az azokba tartozó női identitáskonstrukciókat azok kikényszerített betiltása, száműzése után a színésznők 1945-től 1951-ig datált magánlevelezésében felmutassam. Szeleczy és Karády esetében is ki kell emelnem, hogy mindketten tudatában voltak a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusoknak, Szeleczy a „nemzet kishúgát” a vizsgált levelezés alapján nemzetközileg is elismerhető szerepegyüttesként, Karády a „végzet asszonyát” pedig ráerőltetett allúrként dekódolta. Természetesen ez a kijelentés a vizsgált és releváns magánlevelezések esetében állja meg a helyét, árnyaltabb és átfogóbb megállapítások meghatározásához további vizsgálatokra van szükség.

## 7. KÖVETKEZTETÉSEK

Jelen disszertációkutatás három, egymással összefüggő esettanulmányból áll, amelyek segítségemre voltak az általam megfogalmazott hipotézisek objektív, női identitáskonstrukció fókuszú elemzéséhez.

Az első esettanulmányban 23 Szeleczy- és 24 Karády-filmet elemeztem, amelyek az 1936 és 1948 közötti időszakból származnak. A vizsgált időszakban forgatták Szeleczy és Karády közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerben készült filmjeit. Szeleczy esetében a *Pusztai szél* (1937), a *Nehéz apának lenni* (1938) és a *Beszállásolás* (1938) című filmek a háború során elvesztek, így nem kerültek a mintába. A *Magyar kívánsághangverseny 1.* (1943) és a *Magyar kívánsághangverseny 2.* (1944) előadások felvételeit tartalmazzák, ezért álláspontom szerint nem tekinthetők történetet, cselekményszálakat, diskurzusokat, női identitáskonstrukciós folyamatokat ábrázoló elemzési alapoknak. A *Vivir un instante/Egy pillanatig élni* című film pedig egy 1950-ben forgatott, 1951-ben bemutatott argentin alkotás, ezért nem tartozik a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszerben készült produktumok csoportjába. Karády esetében a szereplésével elkészült 24 játékfilm megfelel az előzőekben ismertetett feltételeknek, így az alkotások kivétel nélkül besoroltam az elemzési mintába. Az esettanulmány révén megállapítottam, hogy elsősorban a vizsgált filmek kapcsán:

1. Az 1930-as, 1940-es években a közép-kelet-európai, így a magyar sztárrendszer is a hollywoodi minta alapján jött létre.
2. A közép-kelet-európai, így a magyar filmsztárok identitáskonstrukcióinak és -dekonstrukciónak megalkotói figyelembe vették az adott ország kultúraspecifikus tényezőit és azok reformálhatóságát, mint például a különböző kulturális- és nemzeti identitások, férfi- és nőszerepek, első- és második világháborús kollektív traumák reprezentációs lehetőségeit is.
3. A vizsgált időszakban a *Doppelgänger-effektust* ábrázolási módszerként alkalmazták a közép-kelet-európai, így a magyar filmsztárok hollywoodi minta alapján történő identitáskonstrukcióinak és -dekonstrukcióinak létrehozására.
4. A konstrukciós és dekonstrukciós folyamatok során – létrehozói szándék és megformálói szándékoltság révén – kevert identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók jöttek létre, amelyek a közép-kelet-európai, magyar színésznők (jelen kutatásban Szeleczy Zita és Karády Katalin) filmbeli,

megformált karaktereinek és magánéleti karakterének vegyes, összetett olvasataiként értelmezhetők.

5. A vizsgálat tárgyául szolgáló identitások és az identitás általában alakítható, formálható, így konstruálható és dekonstruálható. Ennek folyamatát egy olyan diszkurzív procedúrának tekintem, amelynek során az egyes identitások létrehozói szándék és megformálói szándékoltság révén szövevényes hálót alkotva, az egyes sarokpontokat kijelölve modellrendszerben elemezhetők.
6. A létrehozói szándékok és a megformálói szándékoltságok – mint a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok – a vizsgált filmalkotásokban megnyilvánulhatnak.

A Szeleczy- és Karády-filmeket összevetve fontos eredménynek számít, hogy Szeleczy esetében 4 filmalkotás a „korai végzet asszonya”, 6 a „végzet asszonya”, 4 a „nemzet kishúga”, 2 pedig a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokba sorolható. Szeleczy által 10 filmben került ábrázolásra traumatizált nőiség, 3-ban *Doppelgänger-effektus*, 1-ben „*drab*”-*jelenség*, 8-ban pedig az ábrázolt női identitáskonstrukció számára fontosak az apaképek. Karády esetében 0 filmalkotás a „korai végzet asszonya”, 11 a „végzet asszonya”, 1 a „nemzet kishúga” diskurzusokba sorolható. Karády által 23 filmben került ábrázolásra traumatizált nőiség, 6-ban *Doppelgänger-effektus*, 2-ben pedig az ábrázolt női identitáskonstrukció számára fontosak az apaképek. A színésznők szereplésével elkészült közép-kelet-európai, magyar filmalkotások kapcsán tehát elmondható, hogy mindkettőjük esetében felmerülhet a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusba besorolható női identitáskonstrukció ábrázolása. Sőt, Szeleczy esetében a Karády megjelenését megelőző „korai végzet asszonya” diskurzust – a „végzet asszonya” diskurzus kiforratlan elődjét – is megpróbálták létrehozni. Elmondható, hogy általában vagy az egyik, vagy a másik diskurzus-kategóriát tulajdonítják egy-egy színésznő megtestesített női identitáskonstrukciójának szempontjából relevánsnak. Mégis arra törekedtem, hogy a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok létrejöttét, célját, eltolódásait és megszűnésük körülményeit megfelelő mértékben árnyalhassam. A Szeleczy- és Karády-filmekben megjelenítésre került főszereplő dalbetétekkel kapcsolatban összeségében elmondható, hogy Szeleczy a főszereplői dalbetétek dalainak egyharmadát, Karády pedig majdnem a teljes egészét énekelte el egyedül. Szeleczy filmes pályafutása három évvel korábban, 1936-ban indult. Ahogy az előzőekben már kitértem rá, Skaper Brigitta (Skaper, 2008) megállapítása alapján a nők az 1930-as évek elején leginkább a „férfiak” kiegészítéseként jelentek meg. Egyrésről tehát Karády megjelenésével relevánsnak

tekinthető egy emancipált, az énekével hódító, a férfiaktól kevésbé függő, másrésről ennek ellenkezőjeként egy magányos (vagy magányosabb), traumatizált női identitáskonstrukció vagy traumatizált nőiség létrejötté. Emellett Magyarországon a közép-kelet-európai, magyar film- és a hanglemezipar szereplői arra törekedtek, hogy az 1930-as évektől minél több magyar gyártású film készüljön, így szükség volt az egyes filmekben elhangzó dalbetétekre is, hogy a filmproduktumok mellett hanghordozón is terjeszthessék az amerikai, hollywoodi minta segítségével átdolgozott, minőségi magyar kultúrát (mint identitáskonstrukciót, céltudatosan szerzett melódiák és szövegek segítségével).

A második esettanulmányban Szelezky és Karády közép-kelet-európai, magyar színházi sajtómegjelenéseit vizsgáltam a *Színházi élet*, a *Délibáb* és a *Film Színház Irodalom* című sajtótermékekben. Arra voltam kíváncsi, hogy milyen diskurzusok, női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatok azonosíthatók az általam besorolt 721-es elemszámú mintába. Az esettanulmány révén, elsősorban a vizsgált színházi sajtótermékek kapcsán megállapítottam, hogy:

1. 1944-1945 után új identitáskonstrukciókra volt szükség, és ennek előkészítéseként megindult a 1930-as évek végén, 1940-es évek első felében érvényes identitások dekonstrukciós folyamata.
2. A létrehozói szándékok és a megformálói szándékoltságok olyan speciális helyzetet teremtettek, amelynek révén az adott színésznők esetében nem mindig lehetett egyértelműen elválasztani a sztárrendszer révén konstruált identitásukat a személyes identitásuktól.
3. Szelezky Zita és Karády Katalin a létrehozói szándék és a megformálói szándékoltság révén létrejövő identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós összeadódó folyamatok áldozataivá váltak, sorstöröttek lettek.
4. Szelezky Zita és Karády Katalin identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók okozta válsága bizonyos mértékben – nem minden esetben hiteles információk révén – megjelent a színésznőkkel készült korabeli interjúkban.

A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokba besorolt Szelezky- és Karády- említéseket tekintve főként a divatról és a meghurcoltatások színházi, filmes vonatkozásairól szerezhattünk információt. Ezzel kapcsolatban elmondható, hogy a nyomtatott sajtóban megjelent írások az 1930-as, 1940-es években nem minden esetben a valóságról, hanem inkább a közép-kelet-európai, magyar sztárrendszer hollywoodi alapján történő folyamatos konstrukciójáról (Szelezky és Karády esetében női identitáskonstrukciójáról) szóltak.



A harmadik esettanulmányban Szelezky és Karády 1945-től 1951-ig tartó magánlevelezésében diskurzusokat, valamint női identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós folyamatokat azonosítottam. Az esettanulmány révén elsősorban a vizsgált magánlevelezések kapcsán megállapítottam, hogy:

1. 1944-1945 után új identitáskonstrukciókra volt szükség, és ennek előkészítéseként megindult a 1930-as évek végén, 1940-es évek első felében érvényes identitások dekonstrukciós folyamata.
2. Szelezky Zita és Karády Katalin a létrehozói szándék és a megformálói szándékoltás révén létrejövő identitáskonstrukciós és -dekonstrukciós összeadódó folyamatok áldozataivá váltak, sorstöröttek lettek.
3. Szelezky Zita és Karády Katalin identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók okozta válsága megjelent a vizsgált időszak magánlevelezéseiben is.

Szelezky és Karády esetében is ki kell emelnem, hogy mindketten tudatában voltak a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusoknak, Szelezky a „nemzet kishúgát” a vizsgált levelezés alapján nemzetközileg is elismerhető szerepegyüttesként, Karády a „végzet asszonyát” pedig ráerőltetett allűrként dekódolta. Természetesen ez a kijelentés a vizsgált és releváns magánlevelezések esetében állja meg a helyét, árnyaltabb és átfogóbb megállapítások meghatározásához további vizsgálatokra van szükség.

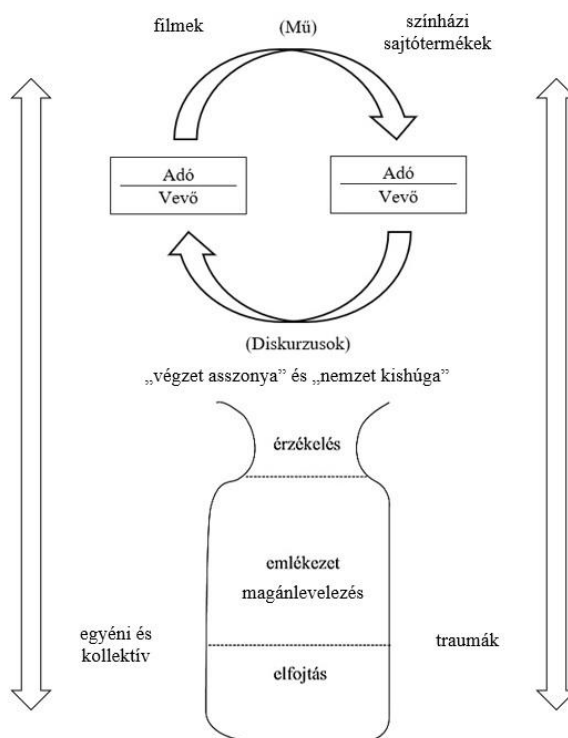
Összegezve a három esettanulmány eredményeit, a vizsgált „végzet asszonya” és „nemzet kishúga” diskurzusok az 1930-as, 1940-es évek, közép-kelet-európai, magyar – Szelezky és Karády szereplésével elkészült – filmalkotások, színházi sajtó és magánlevelezések kereteivé válhatnak. Ki kell emelnem továbbá, hogy mind Szelezky, mind Karády esetében volt lehetőség a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” besorolásokra is. A médiumokban általában Szelezkyre elsősorban a „nemzet kishúgaként”, míg Karádyra a „végzet asszonyaként” hivatkoztak és hivatkoznak. Jelen disszertációkutatásban arra világítottam rá, hogy az 1930-as, 1940-es években, hollywoodi minta alapján létrehozott közép-kelet-európai, magyar diskurzusok és az azokba tartozó női identitáskonstrukciók sokkal komplexebbek, összetettebbek, mint azt első ránézésre gondolnánk. Emellett a vizsgált korabeli filmalkotások és színházi sajtótermékek készítői létrehozói szándék révén, direkt módon hozták létre az elemzett diskurzusokat, feltehető céljuk elsősorban a nemi szerepekkel való játék, a szereplők közötti játszmák valamiféle kultúraspecifikus ábrázolása volt. Ezt a törekvést árnyalta a színésznőket foglalkoztató közép-kelet-európai, magyar filmipar, sajtó és hanglemezgyárak profittermelési igénye is. Így tulajdonképpen egy gender és egy nemzeti diskurzus, és az azokba tartozó női

identitáskonstrukciók bizonyos versengésére kerülhetett sor, amelynek eredménye egyrészt az üzleti életben elért siker, másrészt – miután már történelmi és politikai érdekek mentén nem volt rájuk szükség – a két konstrukciót megtestesítő ember bizonyos mértékű megsemmisülése volt.

A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusok tulajdonképpen megfértek és a mai napig megférhetnek egymás mellett. Ugyanakkor nem tartom célravezetőnek egyik színésznő esetében sem csak a „végzet asszonya”, vagy csak a „nemzet kishúga” diskurzusokra történő hivatkozást. Napjainkban egyre inkább feltámad annak az igénye, hogy a médiumokban ábrázolt identitáskonstrukciókat – jelen esetben női identitáskonstrukciókat – komplex, folyamatosan alakuló entitásokként értelmezzük. Nyilván ebben az esetben nem arról van szó, hogy ne létezne egy stabil pont, amely alapján a médiumok fogyasztója a létrehozott tartalmakkal kapcsolatban a gondolkodását elindítja. Mégis érdemes arra törekedni, hogy a feltételezett létrehozói szándék mellett az ábrázolt diskurzusokat, az azokba tartozó identitáskonstrukciókat objektíven, komplexen és összefüggéseiket tekintve vizsgáljuk.

#### 7.1. ÚJ TUDOMÁNYOS EREDMÉNYEK

A disszertációkutatásban a kommunikációtudomány, a kommunikációkutatás releváns alapvetései mellett a tudományterület jelen vizsgálattal kapcsolatos, releváns interdiszciplináris kapcsolódásait is bemutattam. A tranzakciós modellről és a kultivációs elmélettől eljutottam a Király Jenő-féle tranzakciós és „prekultivációs” modellek egyesítéséig, amely verbális kiegészítéssel lehetőségem nyílt a közép-kelet-európai, magyar filmalkotások, a színházi sajtótermékek és a magánlevelezések kritikai diskurzuselemzés fókuszú vizsgálatára. A modell kiindulópontként szolgálhat a jövő kutatóinak arra vonatkozóan, hogy a közép-kelet-európai, magyar filmeket, a színházi sajtótermékeket és a magánlevelezéseket tudományos szinten vizsgálhassák. A modell kiegészíti a kutatások érzékenyítő szempontjainak meghatározását azzal, hogy általa meghatározhatóvá válnak az interdiszciplináris vizsgálatok főbb szegmensei:



12. ábra: Identitáskonstrukciós modell (Lips, 2021)

Az ábra szerinti *érzékelés* szinthez a filmeket és a színházi sajtótermékeket, valamint a „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokat, illetve az azokba tartozó női identitáskonstrukciókat sorolhatjuk. A tartalom fogyasztójáról feltételezzük – ahogyan Király Jenő is tette –, hogy aktív résztvevője és cselekvője a befogadói folyamatnak. Az *érzékelés* szintjéről érkező hatások aktiválhatnak különböző témákat és területeket az *emlékezet* és az *elfojtás* szintjéről. Szeleczy és Karády esetében az *emlékezet* és az *elfojtás* szintje a magánlevelezésekben nyilvánult meg. Egy-egy háborús mikromozzanatra felhívták a figyelmet a színházi sajtótermékekben is, a vizsgált, megjelent írások objektivitása azonban több ponton is megkérdőjelezhető volt. A létrehozói szándék mentén megalkotott diskurzusok az aktív fogyasztói magatartás révén megtölthetnek új tartalmakkal, átalakulhatnak, céljukat veszthetik, eltolódhatnak. Álláspontom szerint ugyanez történt az 1940-es évek közepén Szeleczy Zita és Karády Katalin esetében is. Sorstöréseik olyan példákka váltak, amelyek napjainkig viszonyítási pontnak tekinthetők a második világháború okozta (transzgenerációs) traumák feldolgozását illetően. A feldolgozás módjainak feltérképezéséhez, mélyebb megértéséhez a témában további vizsgálatokra van szükség.

A „végzet asszonya” és a „nemzet kishúga” diskurzusokat létrehozói szándék és megformáló szándékoltság révén – tudatosan – hozták létre. A közép-kelet-európai, magyar

filmekben történő, tudatos diskurzus- és identitáskonstrukció ábrázolásával – ahogyan Vajdovich Györgyi is kiemelte az értekezéstervezet bírálatában – eddig nem foglalkozott a szakirodalom. A vizsgálatban szereplő, Szeleczy Zita és Karády Katalin szereplésével elkészült nagyjátékfilmeket ilyen mértékű részletességgel eddig még nem elemezték, továbbá nem került sor párhuzamos összevetésükre sem.

Nemzetközi szinten, például David S. Frey (Frey, 2014 és 2017), Gergely Gábor (Gergely, 2017) vagy Varga Zsuzsanna (Varga, 2017) releváns munkáiban a „populáris” vagy „népszerű” filmek – érdekesebb az általuk előbbiekkal párhuzamosan használt középkelet-európai jelzőt alkalmazni – érintőleges mozzanatait vagy a nemzeti identitáskonstrukció és a politika (elsősorban az adott korszakot érintő, háborús traumákat elfedő vagy felerősítő politika) kapcsolatát vizsgálták. Az 1930-as, 1940-es években ábrázolt diskurzusokat és identitáskonstrukciókat – különösen Magyarországon – befolyásolta a Horthy-korszak identitáspolitikája és a cenzúra is. Azonban ez a befolyás nem minden esetben érvényesült a kívánt mértékben. Erre az egyik legfőbb bizonyíték a Karády Katalin főszereplésével elkészült *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939) vetítésének engedélyezése és óriási, máig ható sikere.

A disszertációkutatásban az volt a célom, hogy a filmeket, a színházi sajtótermékeket és a magánlevelezéseket ne töltssem fel utólagos politikai tartalommal. Igaz, hogy mind a „végzet asszonya”, mind a „nemzet kishúga” diskurzusoknak és az azokba tartozó női identitáskonstrukcióknak lehetnek politikai olvasatai is, de ezek részletes és minden hangsúlyos elemet feltáró elemzésére a terjedelmi korlátok figyelembevételével nem volt lehetőség. A három esettanulmány és eredményei segítségül szolgálhatnak arra vonatkozóan, hogy a jelenleg másodlagos politikai értelmezésektől mentes elemzéseket egy elsődleges, párhuzamos vizsgálattal egészítsem ki. A jövőben, a filmek kapcsán élesen el kell különíteni a létrehozói szándék (ide tartoznak a filmkészítők, az identitáspolitiká, a cenzúra) és a megformálói szándékoltság (ide tartoznak a diskurzusba tartozó identitáskonstrukciókat ábrázoló színészek és színésznők) lehetséges politikai olvasatait. Ezzel kapcsolatban az is megállapítható, hogy nem vonható össze a művészeti alkotásban létrejövő diskurzus, az abban ábrázolt identitáskonstrukciók politikai olvasata az identitáskonstrukciót megformáló színész vagy színésznő vélt vagy valós politikai állásfoglalásával, hibás döntéseinek eredményeivel. Ugyanennek kell érvényesülnie a színházi és politikai sajtótermékek és a magánlevelezések jövőbeni vizsgálata kapcsán is. A politikai fókuszú elemzés mellett, első lépésként érdemes lenne a korszak két jelentős férfi színészének – Jávör Pál és Páger Antal – hasonló jellegű és szintézisű vizsgálatát elvégezni,

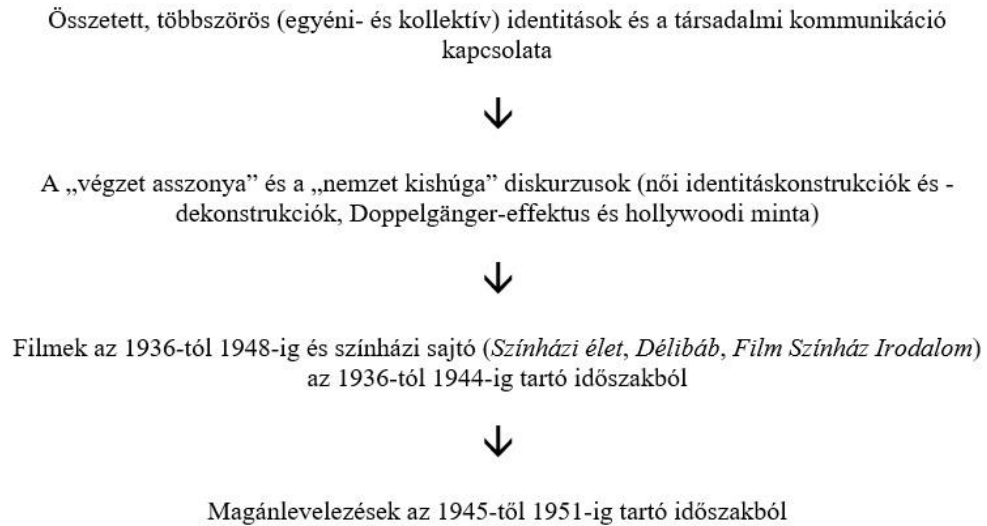
amelyben párhuzamba lehetne állítani a férfi és női diskurzusokat és identitáskonstrukciókat, illetve azok kialakulásának lehetséges ok-okozati összefüggéseit.

Jelen disszertációkutatásban nívumnak tekinthető:

1. a Szeleczky Zita és Karády Katalin szereplésével készült filmek részletes elemzése és összevetése;
2. a filmek tudatos identitáskonstruáló szerepének megállapítása;
3. Greta Garbo, Marlene Dietrich, Szeleczky Zita és Karády Katalin női identitáskonstrukcióinak párhuzamba állítása;
4. a Garbo, Dietrich, Szeleczky és Karády főszereplésével elkészült emblemikus játékfilmek különböző korszakonkénti, táblázatos elemzése, amely a vizsgálat fókuszán – az 1930-as, 1940-es évek – kívüli időszakokban – az 1970-es évek, 1980-as évek és az 1990-es évektől napjainkig – tetten érhető, különböző olvasatokat is tartalmazza;
5. a dalbetétek identitáskonstruáló hatásának kifejtése és azok szövegeinek filmhű ismertetése;
6. a választott színházi sajtótermékek – a *Színházi élet*, a *Délibáb* és a *Film Színház Irodalom* – összefüggő, társ kódolóval is ellenőrzött tudományos vizsgálata;
7. a *Délibáb* című színházi sajtótermék releváns számainak digitalizációja (a kutatás megkezdésekor ezek nem voltak elérhetők);
8. az eddig feldolgozatlan, a vizsgálat szempontjából releváns Szeleczky- és Karády-levelezés digitalizációja, bemutatása és elemzése;
9. és a Szeleczky Zita és Karády Katalin szereplésével elkészült filmek főszereplői dalbetéteinek táblázatos bemutatása a dalok címével, a dalszövegírók és a zeneszerzők nevével, filmes előfordulásuk számának jelölésével.

## 8. FÜGGELÉK

### 8.1. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁS ÉRZÉKENYÍTŐ SZEMPONTJAI



13. ábra: A disszertációkutatás érzékenyítő szempontjai

## 8.2. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁST MEGELŐZŐ MIKROKUTATÁSOK EREDMÉNYEI

	1930-as, 1940-es évek	1950-es évektől 1970-es évek végéig	1990-től napjainkig
<b>Film</b>	Mint művészeti alkotás. Mint betöltött alkotás.	Mint művészeti alkotás egy „betöltött ifjúságú” nemzedék és új felfedezői számára.	Mint általánosított emléknym. (Halbwachs, 1992)
<b>Történet és betétdal</b>	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Dietrich és Jannings; a sztár és az áldozat: a Dietrich-arculat Közép-Európa, majd Amerika számára).  1944 áprilisa: Az OSS (Office of Strategic Services, a Központi Hírszerző Ügynökség, a CIA elődje) elindította a Muzac projektet. Marlene Dietrich: Lili Marlene - pszichológiai hadviselés.  A színésznő utat talált a honvágytól gyötört német katonák szívéhez, akik a háborús idők slágere után csak Lili Marlene-nek nevezték. (Hensley, 2017)  Amerikai elismerés, 1947: Harry Truman elnök szabadságrenddel tüntette ki háborús szerepvállalásáért, a frontokon teljesített szolgálatáért.	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Dietrich és Jannings; a sztár és az áldozat).  A társadalmi emlékezet tapasztalásai: A háborús időszakra való „közös emlékezés” a koncert turnék alkalmával.	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Dietrich és Jannings).  Kevért: a társadalmi emlékezet és a jelenkor tapasztalásai. Berlin 2002-ben választotta díszpolgárává Marlene Dietrichet. A nő, mint a háborúban bevetett „ítikos fegyver”. (Hensley, 2017)
<b>Politika</b>	Josef von Sternberg: A hollywoodi minta alapján megalkotott Dietrich, nyomtatott sajtó. Plakátok: kezdetben Jannings, majd az elsőprő sikert követően Dietrich nevét emelték ki. A Dietrich-arculat kiteljesedése, 1930: <i>Marokkó</i> (Morocco). Az amerikai állampolgárság kérelmezése, 1937: „A németek és én többé nem beszélünk egy nyelvet.” (Hensley, 2017)  A Dietrich-arculat újragondolása: 1936: <i>Vágy</i> (Desire) és 1939: <i>Asszonylázadás</i> (Destry Rides Again). 1944: a <i>Kismet</i> című, Bagdadban játszódó film megbukott.	Oscars: a legjobb idegen nyelvű film díját Dietrich adta át, 1951. Edward Dmytryk: amerikai remake, 1959. - <i>A kék angyal</i> (The Blue Angel) Koncert turnék, Burt Bacharach: <i>Lili Marlene</i> , <i>Falling In Love Again</i> ; 60-as, 70-es évek TV-interjú a Sveriges Television részére, 1971. V. Shantaram: marathi és hindi remake, 1972. - <i>Kalitka</i> (Priyitra). A film előzményei, a forgatási folyamatok. (Higham, 1977)	Mendemondák feloldására való törekvés. A Dietrich-arculat Sternberg által gondosan megtervezett volt: Amerikában előbb a Marokkó című filmmel mutatták be a közönségnek. (Riva, 1994 és Plazy, 2006) Dokumentumfilm Chris Hunt rendezésében, 1996: <i>No Angel – A Life Of Marlene Dietrich</i> Filmvetítés a Berlin And Beyond filmfesztiválon, 2009: Az angol nyelvű felújított változat. Gender olvasat. (Weiss, 1992; Riva, 1994; Butler, 1999; McLellan, 2000; Kennison, 2002; Plazy, 2006.; Hensley, 2017)
<b>Média</b>			

52. táblázat: Az emblematis Dietrich-film: *A kék angyal* lehetséges olvasatai egykor és ma

	1930-as, 1940-es évek	1960-as évektől 1970-es évek végéig	1990-től napjainkig
<b>Film</b>	Mint művészeti alkotás.	Mint művészeti alkotás.	Mint általánosított emlékezőm. (Halbwachs, 1992)
<b>Történet és betétdal</b>	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Anna vívódása édesapjával és a szeretett férfival). Jellegzetes betétdal: nincs.	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Anna vívódása édesapjával és a szeretett férfival). Jellegzetes betétdal: nincs.	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Anna vívódása édesapjával és a szeretett férfival). Jellegzetes betétdal: nincs.
<b>Történet</b>	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Garbo, Dressler és a férfiak; a sztár és az áldozat: a Garbo-arculat Közép-Európa, majd Amerika számára).	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Garbo, Dressler és a férfiak; a sztár és az áldozat).	Személyes tragikum (mint a belső lelki vívódás ábrázolása: Garbo, Dressler és a férfiak).
<b>Média</b>	<p>Mauritz Stiller: A hollywoodi minta alapján megalkotott Garbo, nyomtatott sajtó.</p> <p>Plakátok: kezdetül fogva Garbo nevét emelték ki.</p> <p>A Garbo-arculat kiteljesedése, 1934: <i>Krisztina királynő</i> (<i>Queen Christina</i>) és 1935: <i>Anna Karenina</i>.</p> <p>A Garbo-arculat újragondolása (komika), 1941: <i>A kétarcú nő</i> (<i>Two-Faced Woman</i>).</p>	<p>Oscars: háromszor jelölték, elsőként az <i>Anna Christie</i> főszerepért, végül felejtetetlen alakításaiért életműdíjat kapott, 1954.</p> <p>BBC dokumentumfilm Joan Crawford narrációjával, 1969</p> <p>TV-interjú Marlene Dietrich-vel a svéd Sveriges Television részére, 1971.</p>	<p>Mendemonstrációk feloldására való törekvés.</p> <p>Dokumentumfilm Kevin Brownlow és Christopher Bird rendezésében, 2005.</p> <p>Nyilvánosságra kerül Garbo és egykori pályatársa, Mimi Pollak levelezése.</p> <p>Polinkai olvasat: David Bret kutatásai alapján. Garbo a M16 nevű brit titkosszolgálatnak kémkedett.</p> <p>Gender olvasat.</p> <p>(Weiss, 1992; Butler, 1999; McLellan, 2000; Kennison, 2002; Tóth, 2008; Hensley, 2017)</p>

53. táblázat: Az emblematis Garbo-film: Az *Anna Christie* lehetséges olvasatai egykor és ma



	1939-45 között	1980-as évek	1990-től napjainkig
Film	Mint művészeti alkotás.	Mint művészeti alkotás.	Mint általánosított emlékezőm. (Halbwachs, 1992)
<b>Történet és betétdal</b>	Személyes tragikum (mint beteljesületlen szerelmek). Háborús olvasat, a trianoni békeszerződés traumája.  A háború folytonosságára és szövjettelenségére buzdított. [...] A népbírósnak viszont a háború után bűnbakok kellett. (Pusztaszeri, 2011) A nemzet kishűgéből háborús bűnös.	Személyes tragikum (mint beteljesületlen szerelmek). Háborús olvasat, a trianoni békeszerződés traumája. Szeleczky Zitával kapcsolatban is relevánsnak tekinthető, hogy elfelejtik, megtagadják, betűlik. A múlt tisztázása érdekében és a jelenünkben feléledő bizonytalanságérzés hatására megint nagy érdeklődés veszi körül személyét. (Kelecsényi, 1983) Illetve a Kádár-korszak három „T” (Tiltott, Tűrt, Támogatott) rendszerű kultúrpolitikája, majd bűnbánó, feloldozó nosztalgia.	Személyes tragikum (mint beteljesületlen szerelmek). Háborús olvasat, a trianoni békeszerződés traumája.
<b>Politika</b>			Kevért: a társadalmi emlékezet és a jelenkor tapasztalásai.
<b>Média</b>	Ódry Árpád: Minden száz évben születik egy ilyen tehetség, egyenűség! A színész Szeleczky-olvasat, nyomtatott sajtó. ( <i>Színházi Élet, Délibáb, Film Színház Irodalom</i> ) Szeleczky Zita eme filmjének [ <i>Bercsényi huszárok</i> ] bemutatása után alakult meg hívatatos rajongói klubja, s bár ez szubjektív és igazából meghatározhatatlan, én innen számitánám „sztár” voltát. (Mudrák, 2008) A Szeleczky Zitáért Rajongók Klubja.	Szabad Európa Rádió. Kanadában Winnipeg díszpolgárává avatták. (1972. július 24.) Petőfi Sándor születésének 150. évfordulóján <i>Ústökös</i> címmel Petőfi-estet rendezett Los Angelesben. (1973. április 7.) Szeleczky Zita Baráti Kör. (1983 decembere) Első verskaszettjának megjelenése. (1985 szeptembere)	Negyvenöt év távollét után először látogatott Magyarországra. (1990. szeptember 19.) Végleg hazaköltözött. (1998) Szeleczky Zita Alapítvány. (2000) A „nemzet kishűgáért” Kulturális és Hagyományörző Alapítvány. (2015) Mendemonndák feloldására való törekvés, a gender olvasat. (Pusztaszeri, 2011; Jávör-Péter, 2012)

54. táblázat: Az emblematis Szeleczky-film: A *Bercsényi huszárok* lehetséges olvasatai egykor és ma

	1939-45 között	1980-as évek	1990-től napjainkig
<b>Film</b>	Mint művészeti alkotás. Mint a „magyar néplelektől idegen művészeti alkotás”. Személyes tragikum (mint megoldhatatlan szerelmi háromszöghelyzet, Karády-arculat). Háborús olvasat.	Mint művészeti alkotás egy „betiltott ifjúsági” nemzedék (Kelecsényi, 1983) és új felfedezői számára. Személyes tragikum (mint az áldozat, a meghurcoltatást elszenvedő fél: Karády). Háborús olvasat.	Mint általánosított emléknymom. (Halbvachs, 1992) Személyes tragikum (mint belső lelki vívódás ábrázolása: Karády és Jávor). Háborús olvasat.
<b>Politika</b>	A nézők a magánélet érzélgős, de mégis privát régióiba vonultak vissza a történet révén, és a külön utakon járó, individuum jogait érvényesítették. (Nemeskürty, 1983) A háborúban harcoló ifjak a film hőiséhez hasonlóan, önkéntesül vetettek véget kudarcba fülő életüknek. (Kelecsényi, 2010) A korabeli németorientációval nyíltan szembenemő Karády. (Lips, 2016b) A végzet asszonyából zsidóberenc.	Elfelejtik megtagadják, betiltják. A múlt tisztázása érdekében és a jelenünkben feléledő bizonytalanságérzés hatására megint nagy érdeklődés veszi körül személyét. (Kelecsényi, 1983) A Kádár-korszak három „T” (Tiltott, Türt, Támogatott) rendszerű kultúrpolitikája, majd bűnbánó, feloldozó nosztalgia.	Kevért: a társadalmi emlékezet és a jelenkor tapasztalásai.
<b>Média</b>	Egyed Zoltán: A hollywoodi minta alapján megalkotott Karády, nyomtatott sajtó. ( <i>Színházi Élet, Délibáb, Film Színház Irodalom</i> ) A Karády Katalint Kedvelők Klubja.	Szabad Európa Rádió. <i>Halálos tavasz</i> újravetítése. (Film-múzeum, 1980) A magyar társadalmi és kulturális élet konstellációinak változásai lehetőséget teremtettek nemcsak a nosztalgiahullám magyarországi elterjedéséhez, de ezen belül arra is, hogy egy sorsszerű „életerzést” tükröző film valóban tömegsiker is legyen. (Bíró, 1980) A meghurcoltatás története felszínre kerül. (Kristóf, 1987) Karády mítosza és mágija: a szakrális olvasat. (Király, 1989)	Tényi István dokumentumfilmje: <i>A színész és a háború</i> . (1999) RTL Klub XXI. század című műsorai. (2005 és 2006) Karády Katalin Alapítvány. (2008) Bubryák István és Rado Gyula dokumentumfilmje: <i>A tábornok és a diva</i> . (2017) Mendemondák feloldására való törekvés, a gender olvasat. (Tényi, 1999; Gajdó, 2003; Pusztaszeri, 2008; Bubryák-Radó, 2017)

55. táblázat: Az emblemikus Karády-film: *A Halálos tavasz* lehetséges olvasatainak egykor és ma

## 9. IGAZOLÁSOK

### 9.1. NYILATKOZAT SAJÁT SZELLEMI TERMÉKRŐL

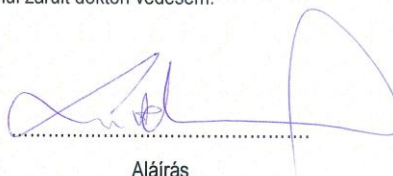
**Nyilatkozat**  
**az önálló szellemi alkotásról**  
doktori értekezés benyújtásához

Alulírott *Lips Adrián* doktorjelölt kijelentem, hogy a Budapesti Corvinus Egyetemhez 2021. évben benyújtott *Női sorsokba fordult történelem – című Közép-kelet-európai, női identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók Szeleczy Zita és Karády Katalin filmjeiben, színházi sajtómegjelenéseiben 1936-tól 1944-ig és magánlevelezéseiben 1945-től 1951-ig kommunikációtudomány tudományágban írott 357 oldalas doktori értekezésem teljes terjedelmében önálló, saját szellemi alkotásom, abban csak a megadott forrásokat használtam fel.*

Egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem minden olyan részt – beleértve saját korábbi munkámat is –, amelyet szó szerint vagy azonos értelemben, de átfogalmazva más forrásból vettem át.

Nyilatkozom továbbá, hogy doktori értekezésemet korábban más intézményhez nem nyújtottam be, azt nem utasították el, két éven belül nem volt sikertelenül zárult doktori védésem.

Dátum: 2021. szeptember 15.



Aláírás

## 9.2. TÉMAVEZETŐI HOZZÁJÁRULÁS ÉRTEKEZÉSTERVEZET BENYÚJTÁSÁHOZ

### TÉMAVEZETŐI HOZZÁJÁRULÁS DOKTORI ÉRTEKEZÉS BENYÚJTÁSÁHOZ

Alulírott Prof. Dr. Sepsi Enikő témavezetőként ezúton hozzájárulok, hogy Lips Adrián doktorjelölt (Gyöngyös, 1989.04.11., BCE Szociológia és Kommunikációtudomány Doktori Iskola) benyújthassa *Női sorsokba fordult történelem – Közép-kelet-európai, női identitáskonstrukciók és -dekonstrukciók Szeleczky Zita és Karády Katalin filmjeiben, színházi sajtómegjelenéseiben 1936-tól 1944-ig és magánlevelezéseiben 1945-től 1951-ig* című doktori értekezését.

Budapest, 2021. szeptember 13.

.....  
Prof. Dr. Sepsi Enikő  
témavezető

### 9.3. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSÉNEK FELHASZNÁLÁSI ENGEDÉLYE 1.



Károli Gáspár Református Egyetem

Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary  
Bölcsészettudományi Kar | Faculty of Humanities  
Dékan | Dean

OM azonosító: FI 44189

Ikt. szám: 963/2018/DH

#### Engedély

a KRE BTK Szeleczy Zita Kutatócsoport által digitalizált levelezés doktori  
disszertációkutatásban való felhasználására és elemzésére

Lips Adrián számára

Az engedélyező neve és beosztása: Dr. habil. Sepsi Enikő, dékán, intézetvezető, egyetemi  
docens, témavezető

Intézmény: Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Cím: 1088 Budapest, Reviczky u. 4.

Elérhetőségek: [sepsi.eniko@kre.hu](mailto:sepsi.eniko@kre.hu), +36-30/4747810

Alulírott *Dr. habil. Sepsi Enikő*, a KRE BTK Szeleczy Zita Kutatócsoport szakmai vezetője ezúton engedélyezem, hogy *Lips Adrián*, a KRE BTK Szeleczy Zita Kutatócsoport kutatója, a BCE Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskola doktorjelöltje a kutatócsoport által digitalizált levelezést elemzési (primer) forrásként „Női sorsokba fordult történelem” című disszertációkutatásában felhasználja és elemezze.

**Rendelkezők:** A doktorjelölt köteles feltüntetni a disszertációban, hogy az adatsorok digitalizálására a KRE BTK Szeleczy Zita Kutatócsoport (Lips Adrián, Mátravölgyi Dorottya és Sztruhár Bettina részvételével) keretében, Dr. habil. Sepsi Enikő szakmai vezetésével került sor, valamint hogy a felhasználáshoz és az elemzéshez a kutatócsoport szakmai vezetője jelen dokumentum aláírásával hozzájárult.

Budapest, 2018. június 27.

  
Dr. habil. Sepsi Enikő  
KRE BTK dékán




#### 9.4. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSÉNEK FELHASZNÁLÁSI ENGEDÉLYE 2.

##### ENGEDÉLY

Alulírott Mátravölgyi Dorottya (szül. hely: Székesfehérvár , szül. idő: 1994. 03. 13., szem.ig. szám: 459996AE, lakcím: 8043 Iszkaszentgyörgy, Kossuth Lajos u. 12.) engedélyezem Lips Adrián, a kutatócsoport projektvezető doktorjelöltje számára, hogy Szeleczy Zita levelezését (minden formátumban) doktori disszertációjában elemzés céljából felhasználhassa.

Budapest, 2020. május 26.



Mátravölgyi Dorottya  
tag

### 9.5. SZELECZKY ZITA MAGÁNLEVELEZÉSÉNEK FELHASZNÁLÁSI ENGEDÉLYE 3.

#### ENGEDÉLY

Alulírott Sztruhár Bettina (szül. hely: Vác, szül. idő: 1989.10.26., szem.ig. szám: 490181SA, lakcím: 2614 Penc, Kispenci utca 27.) engedélyezem Lips Adrián, a kutatócsoport projektvezető doktorjelöltje számára, hogy Szeleczy Zita levelezését doktori disszertációjában (minden formátumban) elemzés céljából felhasználhassa.

Budapest, 2020. május 27.

  
.....  
Sztruhár Bettina  
tag

## 10. BIBLIOGRÁFIA

- Assmann, J. (1999): *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Bakó, Endre (2019): *Karády-láz Debrecenben*. META-95 Bt., Debrecen.
- Balogh, Gyöngyi–Gyürey, Vera–Honffy, Pál (2004): *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- Balogh Gyöngyi–Király Jenő (2000): „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete*. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Balogh István–Karácsony András (2000): *Német társadalomelméletek*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Barnlund, D. C. ([1970] 2003): A kommunikáció tranzakciós modellje In: Horányi, Özséb szerk. (2003): *Kommunikációelmélet I*. General Press, Budapest: 26–42.
- Barthes, Roland ([1957] 1972): *Mythologies*. The Noonday Press, New York.
- Baumeister, R. F. (2003): Hogyan lett probléma az „én”? Történelmi kutatások pszichológiai szempontú áttekintése In.: V. Komlósi, A., Nagy J. szerk. (2003): *Énelméletek. Személyiség és egészség*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest: 147–175.
- Berger, C. R. (1997): *Planning strategic interaction: Attaining goals through communicative action*. Lawrence Erlbaum, New Jersey.
- Béres, István–Horányi, Özséb szerk. (1999): *Társadalmi kommunikáció*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Bíró, Gyula (1980): *A Halálos tavasz hatásvizsgálata*. Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. Kézirat, Budapest.
- Bognár, Bulcsu–Karácsony, András (2014): *Kommunikáció és társadalom. Luhmann olvasókönyv*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Breakwell, G. M. (1993): Social representation and social identity In: *Papers on Social Representations*, 1-2.: 198–217.



Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, London.

Butler, Judith (1997): Performative Acts and Gender Constitution, An Essay in Phenomenology and Feminist Theory In: Katie Conboy et al. (1997): *Writing on the Body*. Columbia University Press, New York: 401–417.

Butler, Judith (2001): Imitation and Gender Insubordination In: Julie Rivkin and Michael Ryan eds. (2001): *Literary Theory: An Anthology*. Blackwell, Oxford: 722–730.

Carpentier, Nico (2017): *The Discursive-Material Knot: Cyprus in Conflict and Community Media*. Peter Lang, New York–Bern–Frankfurt–Berlin–Brussels–Vienna–Oxford–Warsaw: 11–188.

Csengery, Judit (1986): *Greta Garbo*. Zeneműkiadó, Budapest.

Csepeli, György (2006): *Szociálpszichológia*. Osiris Kiadó, Budapest.

Csigó, Péter (2005): Közéleti diskurzusok és identitások a népszerű média terében. Miért nincs hatásuk a kereskedelmi híradóknak? In: *Médiakutató*, 2005/4.: 33–57.

Dálok, János (1942): *Így készül a magyar film*. „Forrás” Nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat Rt., Budapest.

Dillard, J. P.–Sergin, C.–Harden, J. M. (1989): Primary and secondary goals in the production of interpersonal influence messages In: *Communication Monographs*, 56.: 19–38.

Dyer, Richard (1979): *Stars*. BFI. London.

Dyer, Richard (1986): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. BFI. London.

Erikson, Erik H. (1959): *Identity and the life cycle*. International Universities Press, New York.

Erkkilä, Betsy (1985): Greta Garbo: Sailing beyond the Frame In *Critical Inquiry*, Volume 11/4.: 595–619.

Fairclough, N.–Wodak, R. (1997): Critical Discourse Analysis in Van Dijk, T. A. ed. (1997): *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. Discourse as social interaction. Volume 2.: 258–284.

Frey, David S. (2014): Mata Hari or the Body of the Nation? Interpretations of Katalin Karády. *Hungarian Studies Review*, Volume XLI., Nos. 1-2.: 89–106.

Frey, David S. (2017): *Jews, Nazis and the Cinema of Hungary. The Tragedy of Success, 1929-44*. I. B. Tauris, London–New York.

Foucault, Michel (1996): *A szexualitás története I. – A tudás akarása*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

Foucault, Michel (1998): *A fantasztikus könyvtár*. Pallas Stúdió–Attraktor Könyvkiadó Kft., Budapest.

Földes, Györgyi (2018): Identitás In: Kricsfalusi, Beatrix–Kulcsár Szabó, Ernő–Molnár, Gábor Tamás–Tamás, Ábel szerk. (2018): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest: 92–108.

Gajdó, Tamás–Magyar, Nóra (2003): A sokkarátos hangú vamp In: Gajdó, Tamás szerk. (2003): *Dívák, pirmadonnák, színésznők. Az Ernst Múzeum kiállításának katalógusa*. Ernst Múzeum, Budapest: 83–105.

Gajdó, Tamás–Magyar, Nóra–Péter, Zsolt szerk. (2016): *Ne kérdezd, ki voltam – Karády Katalin, a diva emlékére*. Szépmíves Könyvek Kiadó–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest.

Gamson, Joshua (1994): *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*. University of California Press, Berkeley.

Gamson, Joshua (2001): The Assembly Line of Greatness: Celebrity in Twentieth-Century America In: Harrington, C. Lee–Bielby, Denise D szerk. (2001): *Popular Culture: Production and Consumption*. Blackwell, Oxford: 259–282.

Geertz, Clifford (2001): *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Osiris Kiadó, Budapest.

Gerbner, G. ([1969] 2003): A kultivációs elmélet In: Griffin, E. (2003): *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Harmat Kiadó, Budapest: 359–368.

Gerbner, G. (2019): Cultivation Theory In: Griffin, E.–Ledbetter, A.–Sparks, G. eds. (2019): *A First Look at Communication Theory*. McGraw-Hill Education, New York: 356–367.

Gergely, Gábor (2017): *Hungarian Film 1929-1947: National Identity, Anti-Semitism and Popular Cinema*. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Gyáni, Gábor (2015): Az identitás vitatott fogalma In: Neumer Katalin szerk. (2015): *Identitások és váltások*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–Filozófiai Intézet–Gondolat Kiadó, Budapest.

Gyilaktorszkaja, Olga (2003): Egy bűnös lélek szenvedései. *Jelenkor*, 46., 7–8.: 776.

Halász, László (1992): *Hasonmás. Az ember kettőssége*. Scientia Humana Kiadó, Budapest.

Halbwachs, Maurice (1992): *On a collective memory*. University of Chicago Press, Chicago.

Hankiss, Ágnes (1984): Karády Katalin 1979/80 In: Hankiss, Ágnes (1984): *Kötéltánc. A társadalmi azonosság-tudat válsága*. Magvető Kiadó, Budapest.

Harsányi László (2016): És (nem lehet) színész benne... 3. A Színművészeti és Filmművészeti Kamara szerepe a jogfosztó törvények végrehajtásában In: *Critikai lapok*, 25/11–12.: 7–14.

Hartai László szerk. (2002): *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Korona Kiadó, Budapest.

Hátori Tibor (2004): *A Claire Kenneth-sztori/Karády Katalin utolsó évei*. H-DR. H-Bt. Budapest.

Hensley, Adam (2017): A titkos fegyver: Marlene Dietrich In: *Múlt-kor*, 2017. tavasz.

Higham, Charles (1977): *Marlene: The Life of Marlene Dietrich*. W. W. Norton & Company Inc., New York.

Holmes, Su (2005): Starring... Dyer? Re-visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture In: *Westminster Papers in Communication Culture*, Vol. 2 (2): 6–21.

Hódi, Sándor (1992): *A nemzeti identitás zavarai*. Forum Kiadó, Újvidék.

Jagose, Annamarie (2003): *Bevezetés a queer-elméletbe*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.

Jávor, Zoltán–Péter, Zsolt szerk. (2012): *Hit és magyarság. Szeleczky Zita élete és művészete*. Délvidék Ház Kiadó, Szeged.

Jávor, Zoltán–Péter, Zsolt szerk. (2020): *Szeleczky Zita élete és művészete*. Petőfi Irodalmi Múzeum–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest.

József, Attila (1929): *Betlehemi királyok*. Eötvös Loránd Tudományegyetem. Szöveggyűjtemény. Letöltve 2021. szeptember 15-én: <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/jozsefa/betlehem.htm>

Karády, Katalin (1989): *Hogyan lettem színésznő?* Kentaur Könyvek, Budapest.

Kása, Csaba (2020): *Akit egy Petőfi-vers miatt meghurcoltak: Szeleczky Zita elítélése és önkéntes száműzetése*. Magyarságkutató Intézet. Történeti Kutatóközpont. Letöltve 2021. szeptember 15-én: <https://mki.gov.hu/hu/hirek/akit-egy-petofi-vers-miatt-meghurcoltak-szeleczky-zita-elitelese-es-onkentesszamuzetese>

Kelecsényi, László (1983): *Karády Katalin*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.

Kelecsényi, László (2010): *Karády 100*. Noran Libro Kiadó, Budapest.

Kelecsényi, László (2020): *Veled szeretnék boldog lenni. 110 éve született Karády Katalin*. Joshua Könyvek, Budapest.

Kennison, Rebecca (2002): Clothes Make the (Wo)man: Marlene Dietrich and “Double Drag” In: *Journal of Lesbian Studies*, Volume, 6/2.: 147–156.

Király, Jenő (1983): A tömegművészet a társadalmi kommunikációban In *Kultúra és közösség*, 10. évf., 5. sz.: 91–108.

Király, Jenő (1989): *Karády mítosza és mágiája*. Háttér Lap- és Könyvkiadó, Budapest.

Király, Jenő (1993): *Frivol múzsa I-II. kötet. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Király, Jenő (2010): *A film szimbolikája. I. kötet. A film szimbolikája. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Budapest.

Kristóf, Károly szerk. (1987): *A Halálos tavasztól a Gestapo fogságig*. Magyar Újságírók Országos Szövetsége, Budapest.

Kozák, Péter (2019): Karády Katalin In: Kozák, Péter (2019): *Földiekkel játszók. Művésznők és múzsa*. Kossuth Kiadó, Budapest: 196–205.

Lakatos, Gabriella (2013): A magyar félbűnfilm. Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között In: *Metropolis*, 2013/2.: 46–66.

Lakatos, Gabriella (2014): „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit”. A magyar screwball comedy 1931 és 1944 között In: *Metropolis*, 2014/3.: 24–40.

László, János (1999): *Társas tudás, elbeszélés, identitás*. Kairosz Kiadó, Budapest.

Losonczy, Ágnes (2005): *Sorsba fordult történelem*. Holnap Kiadó, Budapest.

Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Luhmann, Niklas (1987): Was ist Kommunikation? In: *Information Philosophie*, 15.: 4–16.

Máthé, Áron szerk. (2017): Székely András. *Veszélyes viszonyok. Visszaemlékezések Karády Katalinra, Ujszászy Istvánra, a második világháborúra és a szovjet hadifogság éveire*. Nemzeti Emlékezet Bizottsága, Budapest.

Marshall, P. David (1997): *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. University of Minnesota Press, Minnesota.

McAdams, D. P. (2001): A történet jelentése az irodalomban és az életben In: László, J., Thomka, B. szerk. (2001): *Narratív pszichológia. Narratívák 5.* Kijarat Kiadó, Budapest: 157–174.

McDonald, Paul (1998): Reconceptualising Stardom In: Dyer, Richard (1998): *Stars*. BFI, London: 175–200.

McLellan, Diana (2000): *The Girls: Sappho Goes to Hollywood*. St. Martin's, New York.

Merten, Klaus (1977): *Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozeßanalyse*. Westdeutscher Verlag, Opladen.

Mudrák, József (2008): *Volt egyszer egy filmsztár... Szilassy László élete*. Attraktor Könyvkiadó Kft., Gödöllő–Máriabesnyő.

Mulvey, Laura (2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film In *Metropolis*, 2000/4.: 12–23.

Nemes, Károly (1984): *Greta Garbo*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum–Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.

Nemeskürty, István (1983): *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Olick, Jeffrey K.–Robbins, Joyce (1999): A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezettől” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig In: *Replika*, 37.: 19–43.

Pataki, Ferenc (2001): *Élettörténet és identitás*. Osiris Kiadó, Budapest: 225–406.

Paul, Jean (1987): *Siebenkäs*. Insel Verlag, Leipzig.

Petőfi, Sándor (1849): *Föl a szent háborúra!* Arcanum Digitális Tudománytár. Letöltve 2021. szeptember 15-én: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/petofi-sandor-DFB2/1849-FBA8/fol-a-szent-haborura-FC4C/>

- Plazy, Gilles (2006): *Az igazi Marlene Dietrich*. Jászöveg Műhely Kft., Budapest.
- Pólya, Tibor (2003): A narratív szelf pszichológiai értelmezései In: Rákai, Orsolya–Z. Kovács Zoltán szerk. (2003): *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Gondolat Kiadói Kör–Pompeji, Budapest–Szeged: 55–68.
- Povedák, István (2011): *Álhősök, hamis istenek? Hős- és sztárkultusz a posztmodern korban*. Gerhardus Kiadó, Budapest.
- Pusztaszeri, László (2002): *Álltam a hídon. Karády Katalinról*. Nap Kiadó Bt., Budapest.
- Pusztaszeri, László (2008): *Karády és Ujszászy – Párhuzamos életrajz történelmi háttérrel*. Kairosz Kiadó, Budapest.
- Pusztaszeri, László (2011): *Szép magyar élet. Szeleczy Zita pályaképe*. Kairosz Kiadó, Budapest.
- Ricœur, Paul (1999): Az én és az elbeszélte azonosság In: Ricœur, Paul (1999): *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest: 373–411.
- Riva, Maria (1994): Josef von Sternberg-ről és Marlene Dietrich-ről In: Thompson David (1994): *Josef von Sternberg, the Man Who Made Dietrich*. BBC, Egyesült Királyság. Dokumentumfilm.
- Rojek, Chris (2001): *Celebrity*. Reaktion Books. London.
- Romsics, Ignác (2017): *A Horthy-korszak*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Sándor, Pál (1980): Interjú-részlet egy készülő Karády Katalin filmből. „Közeli fotográfiát ne csináljanak rólam.” *Filmvilág*, 1980/01.: 30–33. Letöltve 2021. szeptember 15-én: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=8009](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8009)
- Sándor, Tibor (1997): *Őrsékváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika 1938-1944*. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Sipos, Balázs (2011): *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban. Politika- és társadalomtörténeti vázlat*. Argumentum Kiadó Kft., Budapest.

Sipos, Balázs (2014): Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban In: *Századok*, 2014/1.: 3–34.

Skaper, Brigitta (2008): Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon In: *Médiakutató*, 2008/3.: 111–122.

Smith, Anthony D. (1991): *National identity*. Penguin Books, London–New York–Ringwood–Toronto–Auckland.

Stöhr, Lóránt (2013): *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*. Pompeji Kiadó, Szeged.

Sontag, Susan (1964): Notes on Camp In: *Partisan Review*, 1964/4.: 515–530.

Szabó, Ildikó (2016): Nemzetfogalom és nemzeti identitás a dualizmus korában és a Horthy-korszakban In: *Politikatudományi Szemle*, 2016/15., 1. sz.: 201–248.

Szabó, Márton (1998): A politikai szemantika lehetőségei. A társadalomtudományok nyelvi-konstrukciós fordulata és a politológia In: Szabó Márton (1998): *Diszkurzív térben. Tanulmányok a politika nyelvéről és a politikai tudásról*. Scientia Humana, Budapest: 280–309.

Szalóky, Ágnes (2008): *Gondolatok a vágy muzsikál című lemezről*. Letöltve 2021. szeptember 15-én: <http://www.szalokiagi.hu/lemezek/9-lemezek/19-a-vagy-muzsikál>

Szmadám, György (1990): A vamp apoteózisa. *Filmvilág*, 1990/1.: 61–63.

Szita, Szabolcs (2014): *A Gestapo tevékenysége Magyarországon 1939-1945. A Német Titkos Államrendőrség Magyarországon a II. világháború idején*. Corvina Kiadó, Budapest.

Terestyéni, Tamás (2006): *Kommunikációelmélet. A testbeszédtől az internetig*. Akti-Typotex Kiadó, Budapest.

Tótfalusi, István (2008): *Idegenszó-tár. Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára*. Tinta Könyvkiadó, Budapest: 352 és 611.



Tóth, Péter István (2007): Kommunikációs célok és tervek az interakcióban. A kommunikáció szociálpszichológiai aspektusai In: Fehér, Katalin szerk. (2007): *Tanulmányok a társadalmi kommunikáció témaköréből*. L'Harmattan Kiadó–Zsigmond Király Főiskola, Budapest: 13–31.

Tóth, Zsófia Anna (2008): Greta Garbo, Her Transgressions and Unconventional Ways On and Off Screen In: *Brno Studies in English* 34.: 105–124.

Truffaut, François (1973): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Carl Hanser Verlag, München.

Turner, Graeme–Bonner, Frances–Marshall, P. David (2000): *Fame Games: The Production of Celebrity in Australia*. Cambridge University Press, Cambridge.

Turner, Graeme (2004): *Understanding Celebrity*. Sage, London.

Ungváry, Krisztián (2009): 1938. évi XV. törvénycikk. A társadalmi és a gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról. Letöltve 2021. szeptember 15-én: [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/torvenytar\\_ungvary\\_krisztian\\_cikkek\\_tanulmany\\_ozasahoz\\_az\\_első\\_zsidótörvény\\_1938#](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/torvenytar_ungvary_krisztian_cikkek_tanulmany_ozasahoz_az_első_zsidótörvény_1938#)

Vajda, Albert (1982): Beszélgetés Karády Katalinnal In: Vajda Albert (1982): *Slágerpatika*, 1982. április 10. Országos Széchényi Könyvtár, Történeti Interjúk Tára, Vajda Albert hagyatéka.

Vajdovich, Györgyi (2013a): A magyar film 1939 és 1945 között In: *Metropolis*, 2013/2.: 7–10.

Vajdovich, Györgyi (2013b): Ideológiai üzenet az 1939-1944 közötti magyar filmekben. A magyar „népi film” In: *Metropolis*, 2013/2.: 64–76.

Vajdovich Györgyi (2014): Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben In: *Metropolis*, 2014/3.: 8–22.

Vajdovich, Györgyi (2016): Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931-1944 közötti magyar vígjátékok nőképe In: *Metropolis*, 2016/4.: 8–22.

Van Dijk, T. A. (2000): A kritikai diskurzuselemzés elvei In: Szabó Márton–Kiss Balázs– Boda Zsolt szerk. (2000): *Szövegváltozatok a politikára. Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*. Budapest, Tankönyvkiadó–Universitas: 442–477.

Varga, Zsuzsanna (2017): *Starlets and Heart-throbs: Hungarian Cinema in the Interwar Period* In: Ostrowska, Dorota–Pitassio, Francesco–Varga, Zsuzsanna ed. (2017): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*. I. B. Tauris, London–New York: 47–64.

Vas, Gábor (1950): *Hamvadó cigarettavég. Karády Katalin legkedvesebb dalai*. Zeneműkiadó, Budapest.

Vörös, Károly (1980): A Karády-jelenség In: *História*, 1980/1.: 18–19.

Weiss, Andrea (1992): *Vampires and Violets: Lesbians in Film*. Penguin, New York.

Wilson, S. R.–Feng, H. (2007): Interaction goals and message production: Conceptual and methodological developments In Roskos-Ewoldsen, D. R.– Monahan, J. L. eds. (2007): *Communication and social cognition: Theories and methods*. Lawrence Erlbaum, New Jersey: 71–95.

Wodak, R.–Meyer, M. (2009): Critical discourse analysis: history, agenda, theory and methodology In: Wodak, R.–Meyer, M. (2009): *Methods of Critical Discourse Analysis*. Sage, London: 1–33.

Záhonyi-Ábel Márk (2012): Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében In: *Médiakutató*, 2012/2.: 91–101.

Záhonyi-Ábel Márk (2013): A magyar filmes intézményrendszer 1938-1944. In: *Metropolis*, 2013/2.: 12–27.

Zierold, Norman (1970): *Garbo*. W. H. Allen/Virgin Books, London.

#### 10.1. A SZERZŐ PUBLIKÁCIÓI

Lips, Adrián (2016a): Voyeurizmus In: Horányi Özséb szerk. (2016): *Kommunikációtudományi Nyitott Enciklopédia, Szócikk*.

Lips, Adrián (2016b): Az emblematicus Karády-film: A Halálos tavasz lehetséges olvasatai egykor és ma In: András, Hanga szerk. (2016): *Kommunikációs terek 2016*. DOSZ–T3 Kiadó, Budapest–Sepsiszentgyörgy: 84–94.

Lips, Adrián (2017a): Doppelgänger In: Horányi Özséb szerk. (2016): *Kommunikációtudományi Nyitott Enciklopédia*, Szócikk.

Lips, Adrián (2017b): *A Halálos tavasz lehetséges olvasatai egykor és ma*. Előadás: MTVA – M5 oktatási-kulturális tévécsatorna – Mindenki Akadémiája 8. Rendező: Vikárius Árpád.

Lips, Adrián (2017c): Gesamtkunstwerk In: Horányi Özséb szerk. (2016): *Kommunikációtudományi Nyitott Enciklopédia*. Szócikk.

Lips, Adrián (2018a): Katalin Karády et le Printemps Mortel, intrerprétations... In: Kalla, Stéphane szerk. (2018): *D'une caméra se jouaient les absents: étude interdisciplinaire du 7e art*. Jacques André, Lyon: 63–75.

Lips, Adrián (2018b): A film és a kollektív emlékezet kapcsolata Murai András nyomán In: András, Hanga–Lips, Adrián szerk. (2018): *Kommunikációs terek 2018*. DOSZ–T3 Kiadó, Budapest–Sepsiszentgyörgy: 169–174.

Lips, Adrián (2018c): Ne kérdezd, ki voltam: A sorsomat én akartam. A Gajdó Tamás–Magyar Nóra–Péter Zsolt szerkesztette Ne kérdezd, ki voltam – Karády Katalin, a díva emlékére című kötetről In: *Médiakutató*, 2018/3.: 155–158.

Lips, Adrián (2019a): Hollywood „bezöldül”? Az ökokritika és a közönségfilm kapcsolata In: *Médiakutató*, 2019/2.: 109–111.

Lips, Adrián (2019b): A közép- és kelet-európai népszerű film története. A Dorota Ostrowska–Francesco Pitassio–Varga Zsuzsanna szerkesztette Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories című kötetről In: *Médiakutató*, 2019/3.: 73–75.

Lips, Adrián–Mátravölgyi Dorottya–Sepsi Enikő–Sztruhár Bettina szerk. (2020): *Szelezcky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*. Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, Károli Könyvek, Budapest.

Lips, Adrián (2021a): Az egyetemi hallgatói én COVID-19 pandémia idején. A művészetterápiás önismereti csoportmódszer egyetemi kurzus keretében megvalósítható elemei In: *Scholia Iuvenum Humaniora*, 2021/1.: 50–57.

Lips, Adrián (2021b): Verbal and Non-verbal Communication in Art Therapy Workshops In: *Orpheus Noster*, 2021/3.: 81–96.

Lips, Adrián (2021c): A trianoni trauma alkotóművészi reprezentációja a Karády-jelenségben In: *Jogtörténeti Szemle*, 2021/4.: 35–42.

Lips, Adrián (2021d): A betiltott és az elbeszélhetetlen – Karády-nosztalgia az 1970-es, 1980-as években In: *Betekintő*, 2021/4.: 49–73.

Lips, Adrián (2021e): A Doppelgänger-effektus identitáskonstruáló szerepe a Karády-jelenségben In: Boros, Gábor–Hóvári, János–Jakubovits, Edit–Péti, Miklós–Sepsi, Enikő–Szabó-Bartha, Anett szerk. (2021): *Non est volentis: A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017-2021)*. Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, Károli Könyvek, Budapest: 193–203.

## 10.2. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁSBAN ELEMZETT FILMALKOTÁSOK

A kék angyal:

Gyártás éve: 1930. Rendező: Josef von Sternberg.

Anna Christie:

Gyártás éve: 1930. Rendező: Clarence Brown.

### 9.2.1. Szeleczy-filmek

Méltóságos kisasszony:

Gyártás éve: 1936. Rendező: Balogh Béla.

Pillanatnyi pénzzavar:

Gyártás éve: 1938. Rendező: Martonffy Emil.

Fekete gyémántok:

Gyártás éve: 1938. Rendező: Vajda László.

Azurexpress:

Gyártás éve: 1938. Rendező: Balogh Béla.

Szegény gazdagok:

Gyártás éve: 1938. Rendező: Csepregy Jenő.

A varieté csillagai:

Gyártás éve: 1938. Rendező: Bakó József.

Áll a bál:

Gyártás éve: 1939. Rendező: Bánky Viktor.

Karosszék:

Gyártás éve: 1939. Rendező: Balogh Béla.

Bercsényi husárok:

Gyártás éve: 1939. Rendező: Szlatinay Sándor.

Az utolsó Werczkey:

Gyártás éve: 1939. Rendező: Szlatinay Sándor.

Gül Baba:

Gyártás éve: 1940. Rendező: Nádasdy Kálmán.

Sok hűhó Emmiért:

Gyártás éve: 1940. Rendező: Szlatinay Sándor.

Rózsafabot:

Gyártás éve: 1940. Rendező: Balogh Béla.

Eladó birtok:

Gyártás éve: 1940. Rendező: Bánky Viktor.

Édes ellenfél:

Gyártás éve: 1941. Rendező: Martonffy Emil.

Leányvásár:

Gyártás éve: 1941. Rendező: Podmaniczky Félix.

Egy éjszaka Erdélyben:

Gyártás éve: 1941. Rendező: Bán Frigyes.

Tentazione/Kísértés:

Gyártás éve: 1941. Rendezők: Aldo Frosi, Hans Hinrich.

Gyávaság:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Nádasdy Kálmán.

Sziámi macska:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Kalmár László.

Zenélő malom:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Lázár István.

Nászinduló:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Farkas Zoltán.

Az első:

Gyártás éve: 1944. Rendező: Cserépi László.

#### 9.2.2. Karády-filmek

Halálos tavasz:

Gyártás éve: 1939. Rendező: Kalmár László.

Erzsébet királyné:

Gyártás éve: 1940. Rendező: Podmaniczky Félix.

Hazajáró lélek:

Gyártás éve: 1940. Rendező: Zilahy Lajos.

Egy tál lencse:

Gyártás éve: 1941. Rendező: Farkas Zoltán.

Ne kérdezd, ki voltam:

Gyártás éve: 1941. Rendező: Balogh Béla.

A szűz és a gödölye:

Gyártás éve: 1941. Rendező: Zilahy Lajos.

Kísértés:

Gyártás éve: 1941. Rendező: Farkas Zoltán.

Tábori levelezőlap:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Zalabéri Horváth János.

Valahol Oroszországban:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Bán Frigyes.

Szíriusz:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Hamza D. Ákos.

Halálos csók:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Kalmár László.

Alkalom:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Rodriguez Endre.

Egy szív megáll:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Kalmár László.

Csalódás:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Bán Frigyes.

Ópiumkeringő:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Balogh Béla.

Külvárosi őrszoba:

Gyártás éve: 1942. Rendező: Hamza D. Ákos

Makrancos hölgy:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Martonffy Emil.

Boldog idők:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Rodriguez Endre.

Valamit visz a víz:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Zilahy Lajos.

Machita:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Rodriguez Endre.

Szováthy Éva:

Gyártás éve: 1943. Rendező: Pacséry Ágoston.

Betlehemi királyok:

Gyártás éve: 1944. Rendező: Kertész Pál.

Forró mezők:

Gyártás éve: 1948. Rendező: Apáthy Imre.

Hangod elkísér:

Gyártás éve: 1944. Rendező: Pacséry Ágoston.

A filmet nem mutatták be.

10.2.1. A SZELECZKY-FILMEKBEN ELHANGZÓ FŐSZEREPLŐI DALBETÉTEK JEGYZÉKE<sup>111</sup>

Szelezcky						
	Film	Gyártási év	Dal címe	Szerzők	Énekel	Hányszor hangzik el a filmben
1.	<i>Méltóságos kisasszony</i>	1936	<i>Járok egyedül</i>	Papír Viktor	Básti Lajos	1
2.	<i>Pillanatnyi pénzzavar</i>	1938	<i>Száz szónak csak egy a vége, egy csóknak meg száz</i>	Bástyai István	Básti Lajos, Szelezcky Zita	1
3.	<i>Fekete gyémántok</i>	1938	<i>Mikor fészültelek</i>	Ákom Lajos	Szelezcky Zita	2
4.	<i>Azurexpress</i>	1938	<i>Egy jó pohár sör mellé sós kifli</i>	De Fries Károly	Páger Antal	1
5.	<i>Azurexpress</i>	1938	<i>Nem kívánok semmi mást</i>	De Fries Károly	Básti Lajos, Páger Antal, Szelezcky Zita, Tolnay Klári	1
6.	<i>Bercsényi huszárok</i>	1939	<i>Darumadár, ha elszáll</i>	Szlatinay Sándor	Szilassy László, Szelezcky Zita	1
7.	<i>Az utolsó Werczkey</i>	1939	<i>Nyári éj</i>	Szlatinay Sándor	Hajmássy Miklós, Szelezcky Zita	2
8.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Gábor belépője</i>	Huszka Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Jávor Pál	1
9.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Leila dala</i>	Huszka Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Szelezcky Zita	1
10.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Hív már a zászló</i>	Huszka Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Jávor Pál	2
11.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Kincsem, violám</i>	Huszka Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Jávor Pál	2
12.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Ott túl a rácson</i>	Huszka Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Jávor Pál	1

<sup>111</sup> A táblázatban szereplő adatokat összevetettem Jávor Zoltán és Péter Zsolt írásával (Jávor–Péter, 2012).



13.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Zúg már a fák közt az esti szél</i>	Huszká Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Jávor Pál, Szeleczky Zita	1
14.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Darumadár fenn az égen (Mujkó dala)</i>	Huszká Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Jávor Pál	1
15.	<i>Gül Baba</i>	1940	<i>Nekem csak ő kell vagy senki más</i>	Huszká Jenő, Martos Ferenc, Fényes Szabolcs	Szeleczky Zita	1
16.	<i>Sok hűhó Emmiért</i>	1940	<i>Van nekem az égen egy kis csillagom</i>	Szlatinay Sándor	Jávor Pál, Szeleczky Zita	1
17.	<i>Rózsafabot</i>	1940	<i>Csillag vezet az úton</i>	Polgár Tibor, Babay József	Szeleczky Zita	1
18.	<i>Eladó birtok</i>	1940	<i>Mit susog a fehér akác</i>	Balázs Gyula, Fráter Lóránd	Páger Antal	1
19.	<i>Édes ellenfél</i>	1941	<i>Egy frakk meg egy sima plasztikon</i>	Eisemann Mihály	Szeleczky Zita	1
20.	<i>Leányvásár</i>	1941	<i>Falun az élet oly vidám</i>	Jacobi Viktor	Sárdy János, Szeleczky Zita	1
21.	<i>Leányvásár</i>	1941	<i>Kettecskén</i>	Jacobi Viktor	Kiss Manyi, Szeleczky Zita	1
22.	<i>Leányvásár</i>	1941	<i>Megállunk könnyedén</i>	Jacobi Viktor	Sárdy János	1
23.	<i>Leányvásár</i>	1941	<i>Nem szólana a szám</i>	Jacobi Viktor	Sárdy János, Szeleczky Zita	2
24.	<i>Leányvásár</i>	1941	<i>Csókot a szívem úgy kíván</i>	Jacobi Viktor	Sárdy János, Szeleczky Zita	1
25.	<i>Egy éjszaka Erdélyben</i>	1941	<i>Cherchez la Femme</i>	Fényes Szabolcs	Nagy István	1
26.	<i>Egy éjszaka Erdélyben</i>	1941	<i>Száz szép hófehér virág</i>	Fényes Szabolcs	Szeleczky Zita	1
27.	<i>Gyávaság</i>	1942	<i>Szól a kakas már</i>	Buday Dénes, magyar népdal	Szeleczky Zita	1
28.	<i>Sziámi macska</i>	1943	<i>Vár valaki egyszer</i>	De Fries Károly	Szeleczky Zita	3

29.	<i>Sziámi macska</i>	1943	<i>Ott lenn a parton</i>	De Fries Károly	Szelezcky Zita	2
30.	<i>Sziámi macska</i>	1943	<i>Százszor szebb a páros élet</i>	De Fries Károly	Hajmássy Miklós	2
31.	<i>Sziámi macska</i>	1943	<i>Bánom is én, mit hoz majd a holnap nekem</i>	De Fries Károly	Szelezcky Zita	1
32.	<i>Zenélő malom</i>	1943	<i>Szellő szárnyán</i>	Huszka Jenő	Szelezcky Zita	1
33.	<i>Zenélő malom</i>	1943	<i>Tündérmkirálynő</i>	Huszka Jenő	Szilassy László, Szelezcky Zita	1
34.	<i>Zenélő malom</i>	1943	<i>Egy kis cigarett</i>	Huszka Jenő	Szilassy László, Szelezcky Zita	1
35.	<i>Zenélő malom</i>	1943	<i>Egy férfi képe</i>	Huszka Jenő	Szilassy László, Szelezcky Zita	1
36.	<i>Az első</i>	1944	<i>Megérett már a búzakarász</i>	Laurisin Miklós, magyar népdal	Szelezcky Zita	1

56. táblázat: A Szelezcky-filmekben elhangzó főszereplői dalbetétek

#### 10.2.2. A KARÁDY-FILMEKBEN ELHANGZÓ FŐSZEREPLŐI DALBETÉTEK JEGYZÉKE<sup>112</sup>

Karády						
	Film	Gyártási év	Dal címe	Szerzők	Énekel	Hányszor hangzik el a filmben
1.	<i>Halálos tavasz</i>	1939	<i>Ez lett a vesztünk</i>	Polgár Tibor, Nadányi Zoltán	Karády Katalin	2
2.	<i>Hazajáró lélek</i>	1940	<i>Nincs vége még</i>	Polgár Tibor, Nadányi Zoltán	Páger Antal, Karády Katalin	3
3.	<i>Egy tál lencse</i>	1941	<i>Gyűlölöm a vadvirágos rétet</i>	Polgár Tibor, Székely S. Dénes	Karády Katalin	2
4.	<i>Egy tál lencse</i>	1941	<i>A szívemben titokban</i>	Polgár Tibor	Karády Katalin	1

<sup>112</sup> A táblázatban szereplő adatokat összevettem Vas Gábor (Vas, 1950) és Gajdó Tamás, Magyar Nóra, Péter Zsolt (Gajdó–Magyar–Péter, 2016) írásaival.

5.	<i>Ne kérdezd, ki voltam</i>	1941	<i>Mit bánom én</i>	Galántai Viktor, Orsy Mária (Szepes Mária)	Karády Katalin	1
6.	<i>Ne kérdezd, ki voltam</i>	1941	<i>Ne kérdezd, ki voltam</i>	Galántai Viktor, Orsy Mária (Szepes Mária)	Karády Katalin	1
7.	<i>A szűz és a gödölye</i>	1941	<i>Te vagy a bálvány</i>	Polgár Tibor	Karády Katalin	1
8.	<i>Kísértés</i>	1941	<i>Mindig az a perc</i>	Fényes Szabolcs, Mihály István	Karády Katalin	2
9.	<i>Tábori levelezőlap</i>	1942	<i>Jó éjt, drága kis hadnagyom</i>	Fényes Szabolcs, Fényes Loránd	Karády Katalin	1
10.	<i>Valahol Oroszországban</i>	1942	<i>Valahol Oroszországban</i>	De Fries Károly, Kovách Kálmán	Karády Katalin	2
11.	<i>Szíriusz</i>	1942	<i>Gondola-dal</i>	Polgár Tibor, Matolay Géza	Karády Katalin	2
12.	<i>Halálos csók</i>	1942	<i>Szeretnék valamit kérni</i>	De Fries Károly, Kovách Kálmán	Karády Katalin	2
13.	<i>Halálos csók</i>	1942	<i>Egy szédült pillanat</i>	De Fries Károly, Kovách Kálmán	Karády Katalin	2
14.	<i>Alkalom</i>	1942	<i>Vannak pillanatok</i>	Fényes Szabolcs, Békeffy István	Karády Katalin	2
15.	<i>Egy szív megáll</i>	1942	<i>Jó a rosszat elfeledni</i>	Buday Dénes, Babay József	Karády Katalin	1
16.	<i>Egy szív megáll</i>	1942	<i>Szomjas a szám</i>	Buday Dénes, Babay József	Karády Katalin	2
17.	<i>Egy szív megáll</i>	1942	<i>Várlak</i>	Buday Dénes, Babay József	Karády Katalin	1
18.	<i>Egy szív megáll</i>	1942	<i>Gyere cigány vélem a rózsámhoz</i>	Buday Dénes, Babay József	Karády Katalin	1
19.	<i>Csalódás</i>	1942	<i>Miért szeretlek úgy</i>	De Fries Károly, Kovách Kálmán	Karády Katalin	2
20.	<i>Csalódás</i>	1942	<i>Nem számít többé semmi nékem</i>	De Fries Károly, Kovách Kálmán	Karády Katalin	1

21.	<i>Ópiumkeringő</i>	1942	<i>Gaudeamus igitur (De brevitae vitae)</i>	Bárdos Lajos, dr. Vargha Károly	Jávor Pál	1
22.	<i>Ópiumkeringő</i>	1942	<i>Hazudj, ha kérdzem...</i>	Galántai Viktor	Karády Katalin	3
23.	<i>Ópiumkeringő</i>	1942	<i>Búcsúzom magától...</i>	Galántai Viktor	Karády Katalin	1
24.	<i>Külvárosi őrszoba</i>	1942	<i>Nincs kegyelem</i>	Dr. Sándor Jenő, Füredi Imre	Karády Katalin	1
25.	<i>Makrancos hölgy</i>	1943	<i>Jó, ha szól a rádió</i>	Eisemann Mihály, Füredi Imre	Karády Katalin	1
26.	<i>Makrancos hölgy</i>	1943	<i>Május éjszakán</i>	Eisemann Mihály, Füredi Imre	Jávor Pál, Karády Katalin	2
27.	<i>Boldog idők</i>	1943	<i>Veled szeretnék boldog lenni</i>	Malcsiner Béla	Karády Katalin	1
28.	<i>Valamit visz a víz</i>	1943	<i>Szeretlek, mint...</i>	Polgár Tibor, József Attila	Karády Katalin	2
29.	<i>Machita</i>	1943	<i>Hívj</i>	Sásdy Schack Janka, Pusztaszeri Margit	Karády Katalin	1
30.	<i>Machita</i>	1943	<i>Te akartad, hogy így legyen</i>	Sásdy Schack Janka, Pusztaszeri Margit	Karády Katalin	1
31.	<i>Machita</i>	1943	<i>Gondolsz-e rám?</i>	Sásdy Schack Janka, Pusztaszeri Margit	Karády Katalin	1
32.	<i>Szováthy Éva</i>	1943	<i>Tudok egy dalt</i>	Dr. Sándor Jenő, vitéz Somogyvári Gyula	Karády Katalin	1
33.	<i>Betlehemi királyok</i>	1944	<i>Betlehemi királyok</i>	Szenkál Dezső, József Attila	Karády Katalin	2
34.	<i>Hangod elkísér</i>	1944	<i>Hangod elkísér</i>	Buday Dénes, Korányi Éva Mária	Karády Katalin	2

57. táblázat: A Karády-filmekben elhangzó főszereplői dalbetétek

### 10.3. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁSBAN ELEMZETT SZÍNHÁZI SAJTÓTERMÉKEK

#### 10.3.1. SZÍNHÁZI ÉLET

Forrás: Arcanum Digitális Tudománytár.

- |                          |          |                          |          |
|--------------------------|----------|--------------------------|----------|
| 1. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/1.  | 31. <i>Színházi Élet</i> | 1937/43. |
| 2. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/12. | 32. <i>Színházi Élet</i> | 1937/49. |
| 3. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/16. | 33. <i>Színházi Élet</i> | 1938/6.  |
| 4. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/19. | 34. <i>Színházi Élet</i> | 1938/7.  |
| 5. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/21. | 35. <i>Színházi Élet</i> | 1938/9.  |
| 6. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/22. | 36. <i>Színházi Élet</i> | 1938/11. |
| 7. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/24. | 37. <i>Színházi Élet</i> | 1938/13. |
| 8. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/25. | 38. <i>Színházi Élet</i> | 1938/15. |
| 9. <i>Színházi Élet</i>  | 1936/26. | 39. <i>Színházi Élet</i> | 1938/17. |
| 10. <i>Színházi Élet</i> | 1936/28. | 40. <i>Színházi Élet</i> | 1938/18. |
| 11. <i>Színházi Élet</i> | 1936/35. | 41. <i>Színházi Élet</i> | 1938/19. |
| 12. <i>Színházi Élet</i> | 1936/37. | 42. <i>Színházi Élet</i> | 1938/20. |
| 13. <i>Színházi Élet</i> | 1936/38. | 43. <i>Színházi Élet</i> | 1938/22. |
| 14. <i>Színházi Élet</i> | 1936/39. | 44. <i>Színházi Élet</i> | 1938/23. |
| 15. <i>Színházi Élet</i> | 1936/40. | 45. <i>Színházi Élet</i> | 1938/24. |
| 16. <i>Színházi Élet</i> | 1936/47. | 46. <i>Színházi Élet</i> | 1938/25. |
| 17. <i>Színházi Élet</i> | 1936/50. | 47. <i>Színházi Élet</i> | 1938/27. |
| 18. <i>Színházi Élet</i> | 1936/52. | 48. <i>Színházi Élet</i> | 1938/28. |
| 19. <i>Színházi Élet</i> | 1937/3.  | 49. <i>Színházi Élet</i> | 1938/30. |
| 20. <i>Színházi Élet</i> | 1937/4.  | 50. <i>Színházi Élet</i> | 1938/31. |
| 21. <i>Színházi Élet</i> | 1937/7.  | 51. <i>Színházi Élet</i> | 1938/32. |
| 22. <i>Színházi Élet</i> | 1937/8.  | 52. <i>Színházi Élet</i> | 1938/34. |
| 23. <i>Színházi Élet</i> | 1937/10. | 53. <i>Színházi Élet</i> | 1938/38. |
| 24. <i>Színházi Élet</i> | 1937/14. | 54. <i>Színházi Élet</i> | 1938/41. |
| 25. <i>Színházi Élet</i> | 1937/20. | 55. <i>Színházi Élet</i> | 1938/43. |
| 26. <i>Színházi Élet</i> | 1937/26. | 56. <i>Színházi Élet</i> | 1938/44. |
| 27. <i>Színházi Élet</i> | 1937/27. | 57. <i>Színházi Élet</i> | 1938/45. |
| 28. <i>Színházi Élet</i> | 1937/28. | 58. <i>Színházi Élet</i> | 1938/46. |
| 29. <i>Színházi Élet</i> | 1937/36. | 59. <i>Színházi Élet</i> | 1938/47. |
| 30. <i>Színházi Élet</i> | 1937/37. |                          |          |

### 10.3.2. DÉLIBÁB

Forrás: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.

1.	<i>Délibáb</i>	1936/38.	51.	<i>Délibáb</i>	1940/10.	101.	<i>Délibáb</i>	1941/34.
2.	<i>Délibáb</i>	1936/47.	52.	<i>Délibáb</i>	1940/12.	102.	<i>Délibáb</i>	1941/40.
3.	<i>Délibáb</i>	1936/50.	53.	<i>Délibáb</i>	1940/13.	103.	<i>Délibáb</i>	1941/41.
4.	<i>Délibáb</i>	1937/3.	54.	<i>Délibáb</i>	1940/16.	104.	<i>Délibáb</i>	1941/44.
5.	<i>Délibáb</i>	1937/4.	55.	<i>Délibáb</i>	1940/20.	105.	<i>Délibáb</i>	1941/45.
6.	<i>Délibáb</i>	1937/5.	56.	<i>Délibáb</i>	1940/21.	106.	<i>Délibáb</i>	1941/47.
7.	<i>Délibáb</i>	1937/7.	57.	<i>Délibáb</i>	1940/23.	107.	<i>Délibáb</i>	1941/49.
8.	<i>Délibáb</i>	1937/17.	58.	<i>Délibáb</i>	1940/24.	108.	<i>Délibáb</i>	1941/50.
9.	<i>Délibáb</i>	1937/25.	59.	<i>Délibáb</i>	1940/25.	109.	<i>Délibáb</i>	1941/51.
10.	<i>Délibáb</i>	1937/35.	60.	<i>Délibáb</i>	1940/26.	110.	<i>Délibáb</i>	1942/1.
11.	<i>Délibáb</i>	1937/36.	61.	<i>Délibáb</i>	1940/29.	111.	<i>Délibáb</i>	1942/2.
12.	<i>Délibáb</i>	1937/37.	62.	<i>Délibáb</i>	1940/30.	112.	<i>Délibáb</i>	1942/3.
13.	<i>Délibáb</i>	1937/43.	63.	<i>Délibáb</i>	1940/32.	113.	<i>Délibáb</i>	1942/4.
14.	<i>Délibáb</i>	1937/49.	64.	<i>Délibáb</i>	1940/33.	114.	<i>Délibáb</i>	1942/5.
15.	<i>Délibáb</i>	1938/12.	65.	<i>Délibáb</i>	1940/34.	115.	<i>Délibáb</i>	1942/7.
16.	<i>Délibáb</i>	1938/13.	66.	<i>Délibáb</i>	1940/35.	116.	<i>Délibáb</i>	1942/8.
17.	<i>Délibáb</i>	1938/15.	67.	<i>Délibáb</i>	1940/36.	117.	<i>Délibáb</i>	1942/9.
18.	<i>Délibáb</i>	1938/19.	68.	<i>Délibáb</i>	1940/37.	118.	<i>Délibáb</i>	1942/10.
19.	<i>Délibáb</i>	1938/22.	69.	<i>Délibáb</i>	1940/41.	119.	<i>Délibáb</i>	1942/11.
20.	<i>Délibáb</i>	1938/32.	70.	<i>Délibáb</i>	1940/42.	120.	<i>Délibáb</i>	1942/12.
21.	<i>Délibáb</i>	1938/33.	71.	<i>Délibáb</i>	1940/43.	121.	<i>Délibáb</i>	1942/16.
22.	<i>Délibáb</i>	1938/39.	72.	<i>Délibáb</i>	1940/44.	122.	<i>Délibáb</i>	1942/18.
23.	<i>Délibáb</i>	1938/42.	73.	<i>Délibáb</i>	1940/46.	123.	<i>Délibáb</i>	1942/19.
24.	<i>Délibáb</i>	1938/43.	74.	<i>Délibáb</i>	1940/47.	124.	<i>Délibáb</i>	1942/20.
25.	<i>Délibáb</i>	1938/46.	75.	<i>Délibáb</i>	1941/2.	125.	<i>Délibáb</i>	1942/22.
26.	<i>Délibáb</i>	1938/52.	76.	<i>Délibáb</i>	1941/3.	126.	<i>Délibáb</i>	1942/23.
27.	<i>Délibáb</i>	1939/1.	77.	<i>Délibáb</i>	1941/4.	127.	<i>Délibáb</i>	1942/25.
28.	<i>Délibáb</i>	1939/5.	78.	<i>Délibáb</i>	1941/5.	128.	<i>Délibáb</i>	1942/26.
29.	<i>Délibáb</i>	1939/6.	79.	<i>Délibáb</i>	1941/6.	129.	<i>Délibáb</i>	1942/27.
30.	<i>Délibáb</i>	1939/8.	80.	<i>Délibáb</i>	1941/7.	130.	<i>Délibáb</i>	1942/28.
31.	<i>Délibáb</i>	1939/12.	81.	<i>Délibáb</i>	1941/8.	131.	<i>Délibáb</i>	1942/29.
32.	<i>Délibáb</i>	1939/15.	82.	<i>Délibáb</i>	1941/9.	132.	<i>Délibáb</i>	1942/33.
33.	<i>Délibáb</i>	1939/16.	83.	<i>Délibáb</i>	1941/11.	133.	<i>Délibáb</i>	1942/36.
34.	<i>Délibáb</i>	1939/18.	84.	<i>Délibáb</i>	1941/12.	134.	<i>Délibáb</i>	1942/37.
35.	<i>Délibáb</i>	1939/19.	85.	<i>Délibáb</i>	1941/13.	135.	<i>Délibáb</i>	1942/38.
36.	<i>Délibáb</i>	1939/21.	86.	<i>Délibáb</i>	1941/14.	136.	<i>Délibáb</i>	1942/39.
37.	<i>Délibáb</i>	1939/22.	87.	<i>Délibáb</i>	1941/15.	137.	<i>Délibáb</i>	1942/40.
38.	<i>Délibáb</i>	1939/29.	88.	<i>Délibáb</i>	1941/16.	138.	<i>Délibáb</i>	1942/41.
39.	<i>Délibáb</i>	1939/33.	89.	<i>Délibáb</i>	1941/19.	139.	<i>Délibáb</i>	1942/42.
40.	<i>Délibáb</i>	1939/34.	90.	<i>Délibáb</i>	1941/20.	140.	<i>Délibáb</i>	1942/43.
41.	<i>Délibáb</i>	1939/35.	91.	<i>Délibáb</i>	1941/21.	141.	<i>Délibáb</i>	1942/44.
42.	<i>Délibáb</i>	1939/36.	92.	<i>Délibáb</i>	1941/22.	142.	<i>Délibáb</i>	1942/45.
43.	<i>Délibáb</i>	1939/37.	93.	<i>Délibáb</i>	1941/23.	143.	<i>Délibáb</i>	1942/47.
44.	<i>Délibáb</i>	1939/38.	94.	<i>Délibáb</i>	1941/24.	144.	<i>Délibáb</i>	1942/49.
45.	<i>Délibáb</i>	1939/42.	95.	<i>Délibáb</i>	1941/25.	145.	<i>Délibáb</i>	1942/50.

- |                             |                              |                              |
|-----------------------------|------------------------------|------------------------------|
| 46. <i>Délibáb</i> 1939/49. | 96. <i>Délibáb</i> 1941/26.  | 146. <i>Délibáb</i> 1942/51. |
| 47. <i>Délibáb</i> 1939/52. | 97. <i>Délibáb</i> 1941/27.  | 147. <i>Délibáb</i> 1942/52. |
| 48. <i>Délibáb</i> 1940/7.  | 98. <i>Délibáb</i> 1941/29.  | 148. <i>Délibáb</i> 1943/1.  |
| 49. <i>Délibáb</i> 1940/8.  | 99. <i>Délibáb</i> 1941/31.  | 149. <i>Délibáb</i> 1943/2.  |
| 50. <i>Délibáb</i> 1940/9.  | 100. <i>Délibáb</i> 1941/32. | 150. <i>Délibáb</i> 1943/3.  |
- 
- |                              |
|------------------------------|
| 151. <i>Délibáb</i> 1943/4.  |
| 152. <i>Délibáb</i> 1943/5.  |
| 153. <i>Délibáb</i> 1943/6.  |
| 154. <i>Délibáb</i> 1943/7.  |
| 155. <i>Délibáb</i> 1943/8.  |
| 156. <i>Délibáb</i> 1943/9.  |
| 157. <i>Délibáb</i> 1943/10. |
| 158. <i>Délibáb</i> 1943/11. |
| 159. <i>Délibáb</i> 1943/14. |
| 160. <i>Délibáb</i> 1943/15. |
| 161. <i>Délibáb</i> 1943/17. |
| 162. <i>Délibáb</i> 1943/18. |
| 163. <i>Délibáb</i> 1943/20. |
| 164. <i>Délibáb</i> 1943/21. |
| 165. <i>Délibáb</i> 1943/23. |
| 166. <i>Délibáb</i> 1943/25. |
| 167. <i>Délibáb</i> 1943/26. |
| 168. <i>Délibáb</i> 1943/30. |
| 169. <i>Délibáb</i> 1943/31. |
| 170. <i>Délibáb</i> 1943/32. |
| 171. <i>Délibáb</i> 1943/33. |
| 172. <i>Délibáb</i> 1943/34. |
| 173. <i>Délibáb</i> 1943/35. |
| 174. <i>Délibáb</i> 1943/36. |
| 175. <i>Délibáb</i> 1943/37. |
| 176. <i>Délibáb</i> 1943/39. |
| 177. <i>Délibáb</i> 1943/41. |
| 178. <i>Délibáb</i> 1943/42. |
| 179. <i>Délibáb</i> 1943/43. |
| 180. <i>Délibáb</i> 1943/45. |
| 181. <i>Délibáb</i> 1943/47. |
| 182. <i>Délibáb</i> 1943/49. |
| 183. <i>Délibáb</i> 1943/50. |
| 184. <i>Délibáb</i> 1943/51. |
| 185. <i>Délibáb</i> 1943/52. |
| 186. <i>Délibáb</i> 1944/1.  |
| 187. <i>Délibáb</i> 1944/2.  |
| 188. <i>Délibáb</i> 1944/3.  |
| 189. <i>Délibáb</i> 1944/4.  |
| 190. <i>Délibáb</i> 1944/5.  |
| 191. <i>Délibáb</i> 1944/6.  |
| 192. <i>Délibáb</i> 1944/7.  |

- 193. *Délibáb* 1944/8.
- 194. *Délibáb* 1944/9.
- 195. *Délibáb* 1944/10.
- 196. *Délibáb* 1944/11.
- 197. *Délibáb* 1944/12.
- 198. *Délibáb* 1944/13.
- 199. *Délibáb* 1944/14.
- 200. *Délibáb* 1944/16.
- 201. *Délibáb* 1944/23.
- 202. *Délibáb* 1944/24.
- 203. *Délibáb* 1944/30.
- 204. *Délibáb* 1944/35.
- 205. *Délibáb* 1944/37.
- 206. *Délibáb* 1944/39.
- 207. *Délibáb* 1944/40.



### 10.3.3. FILM SZÍNHÁZ IRODALOM

Forrás: Arcanum Digitális Tudománytár.

- |                                  |          |                                   |          |
|----------------------------------|----------|-----------------------------------|----------|
| 1. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/10. | 59. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/36. |
| 2. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/11. | 60. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/37. |
| 3. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/12. | 61. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/39. |
| 4. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/13. | 62. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/40. |
| 5. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/14. | 63. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/42. |
| 6. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/15. | 64. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/43. |
| 7. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/16. | 65. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/45. |
| 8. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/19. | 66. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/46. |
| 9. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1941/20. | 67. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/47. |
| 10. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/21. | 68. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/49. |
| 11. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/22. | 69. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/50. |
| 12. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/23. | 70. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/51. |
| 13. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/24. | 71. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1942/52. |
| 14. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/25. | 72. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/1.  |
| 15. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/26. | 73. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/2.  |
| 16. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/27. | 74. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/4.  |
| 17. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/28. | 75. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/5.  |
| 18. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/29. | 76. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/6.  |
| 19. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/30. | 77. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/7.  |
| 20. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/31. | 78. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/8.  |
| 21. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/32. | 79. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/20. |
| 22. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/34. | 80. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/21. |
| 23. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/35. | 81. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/24. |
| 24. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/36. | 82. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/26. |
| 25. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/37. | 83. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/27. |
| 26. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/38. | 84. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/28. |
| 27. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/39. | 85. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/29. |
| 28. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/40. | 86. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/32. |
| 29. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/41. | 87. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/33. |
| 30. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/42. | 88. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/34. |
| 31. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/43. | 89. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/36. |
| 32. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/44. | 90. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/37. |
| 33. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/45. | 91. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/38. |
| 34. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/46. | 92. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/40. |
| 35. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/47. | 93. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/41. |
| 36. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/48. | 94. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/42. |
| 37. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1941/50. | 95. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/43. |
| 38. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/3.  | 96. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/45. |
| 39. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/4.  | 97. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/46. |
| 40. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/7.  | 98. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/47. |
| 41. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/10. | 99. <i>Film Színház Irodalom</i>  | 1943/49. |
| 42. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/11. | 100. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1943/50. |
| 43. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/12. | 101. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1943/51. |
| 44. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/15. | 102. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/1.  |
| 45. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/19. | 103. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/2.  |

- |                                  |          |                                   |          |
|----------------------------------|----------|-----------------------------------|----------|
| 46. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/20. | 104. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/3.  |
| 47. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/21. | 105. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/4.  |
| 48. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/23. | 106. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/5.  |
| 49. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/26. | 107. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/6.  |
| 50. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/27. | 108. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/7.  |
| 51. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/28. | 109. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/8.  |
| 52. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/29. | 110. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/9.  |
| 53. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/30. | 111. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/10. |
| 54. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/31. | 112. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/11. |
| 55. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/32. | 113. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/12. |
| 56. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/33. | 114. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/13. |
| 57. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/34. | 115. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/15. |
| 58. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1942/35. | 116. <i>Film Színház Irodalom</i> | 1944/16. |

### 10.3.4. A SZÍNHÁZI SAJTÓELEMZÉS KÓDTÁBLÁI

#### 10.3.4.1. KÓDOLO 1.: LIPS ADRIÁN

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1936/1. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	4
1936/12. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/16. szám A	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/16. szám B	<i>Színházi Élet</i>	1936	1	2	1	4
1936/19. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	4
1936/21. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/22. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/24. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	1	1	4
1936/25. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	1	1	4
1936/26. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	1	0	9
1936/28. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	0	4
1936/35. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	4	1	4
1936/37. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	1	1	1
1936/38. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	1	1	1	4
1936/39. szám A	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	4
1936/39. szám B	<i>Színházi Élet</i>	1936	1	1	0	4
1936/40. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	1	2	1	4
1936/47. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	1	2	0	1
1936/50. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/52. szám	<i>Színházi Élet</i>	1936	9	9	1	2
1937/3. szám	<i>Színházi Élet</i>	1937	1	2	1	1
1937/4. szám A	<i>Színházi Élet</i>	1937	9	2	0	1
1937/4. szám B	<i>Színházi Élet</i>	1937	9	1	0	1
1937/7. szám	<i>Színházi Élet</i>	1937	9	1	0	1

58. táblázat: Szeleczy Zita színházi sajtómegjelenései I. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1937/8. szám	Színházi Élet	1937	9	2	1	1
1937/10. szám	Színházi Élet	1937	9	2	0	1
1937/14. szám	Színházi Élet	1937	9	9	1	2
1937/20. szám	Színházi Élet	1937	9	2	1	1
1937/26. szám	Színházi Élet	1937	9	2	1	1
1937/27. szám	Színházi Élet	1937	9	9	1	9
1937/28. szám A	Színházi Élet	1937	9	1	1	1
1937/28. szám B	Színházi Élet	1937	9	9	1	2
1937/36. szám	Színházi Élet	1937	9	2	1	4
1937/37. szám	Színházi Élet	1937	9	2	1	1
1937/43. szám	Színházi Élet	1937	9	1	1	1
1937/49. szám	Színházi Élet	1937	9	2	1	1
1938/6. szám	Színházi Élet	1938	9	2	0	1
1938/7. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	4
1938/9. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/11. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	4
1938/13. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/15. szám A	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/15. szám B	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/17. szám A	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/17. szám B	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/18. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/19. szám A	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/19. szám B	Színházi Élet	1938	1	2	1	1
1938/20. szám	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/22. szám	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/23. szám	Színházi Élet	1938	9	2	1	4
1938/24. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/25. szám A	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/25. szám B	Színházi Élet	1938	9	2	0	1
1938/27. szám A	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/27. szám B	Színházi Élet	1938	9	1	0	1
1938/28. szám A	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/28. szám B	Színházi Élet	1938	9	9	1	2
1938/30. szám	Színházi Élet	1938	9	1	0	1
1938/31. szám	Színházi Élet	1938	9	1	0	4
1938/32. szám	Színházi Élet	1938	9	9	1	2
1938/34. szám A	Színházi Élet	1938	1	9	1	2
1938/34. szám B	Színházi Élet	1938	1	9	0	4
1938/34. szám C	Színházi Élet	1938	9	2	0	1
1938/38. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/43. szám A	Színházi Élet	1938	9	2	1	1
1938/43. szám B	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/43. szám C	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/44. szám	Színházi Élet	1938	9	9	1	2
1938/45. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	1
1938/46. szám	Színházi Élet	1938	9	1	1	4
1938/47. szám A	Színházi Élet	1938	9	9	9	2
1938/47. szám B	Színházi Élet	1938	9	1	0	4

59. táblázat: Szeleczy Zita színházi sajtómegjelenései II. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1936/38. szám	<i>Déliabáb</i>	1936	9	2	1	1
1936/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1936	9	2	1	1
1936/50. szám	<i>Déliabáb</i>	1936	9	1	1	1
1937/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/4. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	1	1
1937/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	0	1
1937/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/17. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/35. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	9	1	2
1937/36. szám A	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	0	1
1937/36. szám B	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	1	1
1937/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	1	1
1937/49. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1938/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	1	1	0	1
1938/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/15. szám A	<i>Déliabáb</i>	1938	9	2	1	1
1938/15. szám B	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	2	1	1
1938/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	2	1	1
1938/32. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/33. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/39. szám A	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/39. szám B	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/42. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/46. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/52. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	2	1
1939/1. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/1. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	4
1939/6. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	2	1
1939/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	2	2	1	1
1939/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	4
1939/16. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/16. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/18. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	2	9	1	2
1939/21. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	4
1939/21. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	9	1	2
1939/22. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/22. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	9	1	4
1939/29. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	1	1	4
1939/33. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	4
1939/34. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	4
1939/34. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	4	1	4
1939/35. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	2	1

60. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései III. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1939/35. szám	<i>Déliab</i>	1939	9	9	1	2
1939/36. szám	<i>Déliab</i>	1939	1	2	0	1
1939/37. szám	<i>Déliab</i>	1939	9	2	1	1
1939/38. szám A	<i>Déliab</i>	1939	9	2	1	1
1939/38. szám B	<i>Déliab</i>	1939	2	2	1	1
1939/42. szám	<i>Déliab</i>	1939	9	2	1	1
1939/49. szám	<i>Déliab</i>	1939	9	2	1	1
1939/52. szám	<i>Déliab</i>	1939	9	2	1	1
1940/7. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	4	1	1
1940/8. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	4
1940/9. szám cimoldal	<i>Déliab</i>	1940	9	2	2	1
1940/9. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/12. szám A	<i>Déliab</i>	1940	2	9	1	2
1940/12. szám B	<i>Déliab</i>	1940	9	1	1	1
1940/16. szám A	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/16. szám B	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/16. szám C	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/16. szám D	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	4
1940/20. szám A	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/20. szám B	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/21. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/23. szám	<i>Déliab</i>	1940	1	4	1	4
1940/24. szám	<i>Déliab</i>	1940	2	9	1	2
1940/29. szám A	<i>Déliab</i>	1940	9	9	1	2
1940/29. szám B	<i>Déliab</i>	1940	9	9	1	2
1940/32. szám	<i>Déliab</i>	1940	1	1	1	4
1940/33. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	9	1	2
1940/34. szám	<i>Déliab</i>	1940	2	2	1	4
1940/35. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	1	1	4
1940/36. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	1	1	1
1940/37. szám A	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/37. szám B	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/41. szám	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/42. szám A	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/42. szám B	<i>Déliab</i>	1940	2	2	1	1
1940/42. szám C	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/42. szám D	<i>Déliab</i>	1940	1	1	1	1
1940/43. szám	<i>Déliab</i>	1940	1	9	1	2
1940/44. szám A	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	1
1940/44. szám B	<i>Déliab</i>	1940	9	2	1	2
1940/46. szám	<i>Déliab</i>	1940	1	9	0	2
1941/2. szám	<i>Déliab</i>	1941	9	1	1	1
1941/3. szám	<i>Déliab</i>	1941	9	1	0	1
1941/4. szám cimoldal	<i>Déliab</i>	1941	9	2	2	1
1941/4. szám	<i>Déliab</i>	1941	1	1	1	4
1941/5. szám	<i>Déliab</i>	1941	9	2	1	4
1941/6. szám	<i>Déliab</i>	1941	9	2	1	1
1941/9. szám A	<i>Déliab</i>	1941	9	9	1	2
1941/9. szám B	<i>Déliab</i>	1941	9	2	1	1

61. táblázat: Szeleczky Zita színházi sajtómegjelenései IV. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1941/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	4
1941/13. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	2	1
1941/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	1	1
1941/14. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	2
1941/14. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	2
1941/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	2
1941/16. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	1	2
1941/16. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	2
1941/16. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	1	4
1941/16. szám D	<i>Déliabáb</i>	1941	9	3	1	2
1941/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/20. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	1
1941/20. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	4
1941/21. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	4
1941/21. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	1
1941/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/24. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	2
1941/24. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	0	1
1941/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	2
1941/27. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	4
1941/27. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	0	4
1941/29. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	2	9
1941/29. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	9	2
1941/31. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	0	4
1941/40. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	1	4
1941/40. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	1	4
1941/41. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/44. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	1	4
1941/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/49. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/49. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	0	2
1941/51. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/51. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	2
1941/51. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	1	2
1942/4. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	0	2
1942/10. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	0	2
1942/11. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	2
1942/11. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	0	2
1942/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	3	1	2
1942/16. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	1	2
1942/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	2
1942/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	2
1942/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	9
1942/26. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	4
1942/26. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	2
1942/26. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	0	2
1942/28. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	4	1	4
1942/29. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	1	4

62. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései V. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1942/29. szám B	<i>Déliab</i>	1942	9	2	0	1
1942/29. szám C	<i>Déliab</i>	1942	9	2	0	1
1942/29. szám D	<i>Déliab</i>	1942	9	9	1	2
1942/33. szám A	<i>Déliab</i>	1942	1	9	1	2
1942/33. szám B	<i>Déliab</i>	1942	1	2	0	4
1942/36. szám	<i>Déliab</i>	1942	9	2	1	4
1942/40. szám A	<i>Déliab</i>	1942	1	2	1	4
1942/40. szám B	<i>Déliab</i>	1942	2	2	1	1
1942/40. szám C	<i>Déliab</i>	1942	1	2	1	1
1942/41. szám	<i>Déliab</i>	1942	9	1	0	1
1942/42. szám címlap	<i>Déliab</i>	1942	9	2	2	1
1942/42. szám A	<i>Déliab</i>	1942	1	2	1	1
1942/42. szám B	<i>Déliab</i>	1942	9	2	1	1
1942/43. szám	<i>Déliab</i>	1942	1	2	1	1
1942/45. szám	<i>Déliab</i>	1942	9	2	1	1
1942/51. szám A	<i>Déliab</i>	1942	9	2	0	4
1942/51. szám B	<i>Déliab</i>	1942	9	2	0	4
1942/52. szám	<i>Déliab</i>	1942	9	2	0	4
1943/1. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	1
1943/3. szám	<i>Déliab</i>	1943	1	2	1	4
1943/4. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	1
1943/5. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	3	1	2
1943/8. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	4	1	2
1943/9. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	3	1	2
1943/11. szám A	<i>Déliab</i>	1943	1	2	0	4
1943/11. szám B	<i>Déliab</i>	1943	9	1	1	1
1943/14. szám	<i>Déliab</i>	1943	1	4	1	4
1943/17. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	2	1	1
1943/20. szám A	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	4
1943/20. szám B	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	4
1943/20. szám C	<i>Déliab</i>	1943	9	2	1	2
1943/23. szám	<i>Déliab</i>	1943	1	1	1	4
1943/25. szám A	<i>Déliab</i>	1943	9	2	0	1
1943/25. szám B	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	4
1943/26. szám	<i>Déliab</i>	1943	1	1	1	4
1943/30. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	1	1	4
1943/31. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	2	1	1
1943/32. szám A	<i>Déliab</i>	1943	1	2	0	1
1943/32. szám B	<i>Déliab</i>	1943	9	9	0	2
1943/33. szám	<i>Déliab</i>	1943	1	9	1	2
1943/34. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	4
1943/35. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	4
1943/37. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	9	0	4
1943/39. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	1	1	4
1943/42. szám A	<i>Déliab</i>	1943	1	4	1	4
1943/42. szám B	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	1
1943/43. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	3	1	2
1943/45. szám	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	4
1943/47. szám A	<i>Déliab</i>	1943	9	1	0	4

63. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései VI. (Kódoló: Lips Adrián)



Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1943/47. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	2
1943/49. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	2	9	0	4
1943/52. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	2	9
1943/52. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	4
1944/1. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	1	4	0	4
1944/1. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	0	4
1944/2. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	9	0	2
1944/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	2	0	1
1944/4. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/4. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	1	1
1944/6. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/6. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	4
1944/6. szám C	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	0	2
1944/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	9	9	9
1944/9. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	2	1
1944/9. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	0	4
1944/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	0	1
1944/12. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/12. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	2	9	0	4
1944/14. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/16. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	1	0	1
1944/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/24. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/30. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/35. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	1	4
1944/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	0	9
1944/39. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/40. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	1	2
1941/12. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	1	1
1941/12. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	1	1
1941/12. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/14. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	2
1941/20. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	2	0	4
1941/20. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	2	1	1
1941/20. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1
1941/21. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/21. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/21. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	9	0	4
1941/21. szám D	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	4	1	4
1941/22. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1
1941/22. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	1	2
1941/22. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/24. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/24. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	9
1941/25. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	9	0	4
1941/25. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/26. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	2
1941/26. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1

64. táblázat: Szeleczy Zita színházi sajtómegjelenései VII. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1941/26. szám C	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	9
1941/27. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	9	1	2
1941/27. szám B	Film Színház Irodalom	1941	2	2	0	4
1941/29. szám A	Film Színház Irodalom	1941	2	2	0	4
1941/29. szám B	Film Színház Irodalom	1941	2	9	1	2
1941/30. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	9
1941/34. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	4
1941/34. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1941/34. szám C	Film Színház Irodalom	1941	9	9	1	2
1941/34. szám D	Film Színház Irodalom	1941	1	9	0	2
1941/35. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1941/37. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	1
1941/38. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	0	1
1941/39. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1941/39. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	1
1941/40. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	1	1
1941/41. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/41. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1941/41. szám C	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/42. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	0	0	2
1941/43. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/43. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	1
1941/44. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	0	1
1941/45. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	2	0	1
1941/46. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	1	4
1941/47. szám A	Film Színház Irodalom	1941	2	1	1	4
1941/47. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	1	2	1
1941/50. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	2
1942/3. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	9	0	2
1942/7. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	4
1942/10. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	9	1	4
1942/11. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	4	1	4
1942/12. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	9
1942/19. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	1
1942/20. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	4	1	4
1942/21. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/23. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	1
1942/26. szám A	Film Színház Irodalom	1942	1	9	1	4
1942/26. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	9	0	4
1942/28. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/29. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/30. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	4
1942/31. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	1	1	4
1942/33. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	9	1	4
1942/33. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	1	0	1
1942/34. szám A	Film Színház Irodalom	1942	2	4	0	4
1942/34. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	2	0	1
1942/34. szám C	Film Színház Irodalom	1942	9	2	1	4
1942/35. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	4

65. táblázat: Szeleczy Zita színházi sajtómegjelenései VIII. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1942/36. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	4	1	4
1942/37. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	2	1	4
1942/39. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/40. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	2	0	4
1942/42. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	1
1942/42. szám B	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	1
1942/43. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/45. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	2	2	1
1942/45. szám B	Film Színház Irodalom	1942	2	4	1	4
1942/45. szám C	Film Színház Irodalom	1942	9	4	0	4
1942/47. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/50. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	9	0	2
1942/51. szám A	Film Színház Irodalom	1942	2	9	1	4
1942/51. szám B	Film Színház Irodalom	1942	2	9	1	2
1942/52. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/52. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	1	1	4
1943/1. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/2. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/2. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/2. szám C	Film Színház Irodalom	1943	1	9	0	4
1943/6. szám	Film Színház Irodalom	1943	2	4	1	4
1943/7. szám	Film Színház Irodalom	1943	2	2	1	4
1943/8. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	4
1943/20. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	1	0	4
1943/21. szám A	Film Színház Irodalom	1943	1	1	0	4
1943/21. szám B	Film Színház Irodalom	1943	1	1	0	1
1943/24. szám A	Film Színház Irodalom	1943	2	9	0	2
1943/24. szám B	Film Színház Irodalom	1943	1	1	1	1
1943/26. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	1	2
1943/27. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	4
1943/27. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/28. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	1	2
1943/29. szám A	Film Színház Irodalom	1943	2	4	1	4
1943/29. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/32. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	4
1943/33. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	9	1	2
1943/33. szám B	Film Színház Irodalom	1943	2	9	1	2
1943/33. szám C	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/34. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	3	0	4
1943/36. szám A	Film Színház Irodalom	1943	2	2	1	4
1943/36. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	1
1943/37. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/40. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	4
1943/40. szám B	Film Színház Irodalom	1943	2	2	1	4
1943/41. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	1	4
1943/42. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	4
1943/43. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	9
1943/45. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	0	2
1943/46. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	9	2	9

66. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései IX. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1943/46. szám B	Film Színház Irodalom	1943	1	1	1	4
1943/47. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	3	0	4
1943/49. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	0	9
1943/50. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	2
1943/51. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	4
1943/51. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	4	0	4
1943/51. szám C	Film Színház Irodalom	1943	2	4	1	4
1943/51. szám D	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	9
1943/51. szám E	Film Színház Irodalom	1943	1	9	1	2
1944/1. szám	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	4
1944/2. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/2. szám B	Film Színház Irodalom	1944	1	4	1	4
1944/3. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/3. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	4
1944/3. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944/4. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/4. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/4. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/4. szám D	Film Színház Irodalom	1944	1	1	0	1
1944/5. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/5. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/6. szám A	Film Színház Irodalom	1944	2	2	1	4
1944/6. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	2	1	1
1944/6. szám C	Film Színház Irodalom	1944	1	3	0	4
1944/7. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	1	1
1944/7. szám B	Film Színház Irodalom	1944	1	9	0	4
1944/8. szám	Film Színház Irodalom	1944	2	2	0	4
1944/9. szám	Film Színház Irodalom	1944	2	2	0	4
1944/10. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/10. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	4	0	4
1944/10. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	4
1944/10. szám D	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944/11. szám	Film Színház Irodalom	1944	9	4	1	4
1944/12. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	2
1944/12. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	2	1	4
1944/12. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944/12. szám D	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944/13. szám	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	2
1944/15. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	2
1944/15. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	4
1944/15. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	4	1	4
1944/16. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/16. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2

67. táblázat: Szelezcky Zita színházi sajtómegjelenései X. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1938/23. szám	<i>Színházi Élet</i>	1938	1	4	1	4
1938/41. szám	<i>Színházi Élet</i>	1938	9	2	0	1
1939/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	1	2	1	1
1940/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	4	1	1
1940/10. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1940	9	9	2	9
1940/13. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/13. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	1
1940/21. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	0	1
1940/24. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	4
1940/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	4
1940/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	4
1940/29. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	4
1940/30. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	1
1940/35. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	2	2	1	1
1940/35. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	1	9	1	4
1940/36. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/36. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	1
1940/42. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	4
1940/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	4	1	4
1940/44. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	0	4
1940/44. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	0	1
1940/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	9	1	9
1941/2. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	4
1941/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	1	1
1941/6. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1
1941/6. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	4	0	1
1941/7. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	2	9
1941/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	2
1941/8. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1
1941/8. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	1	1
1941/9. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	4
1941/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/16. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	2
1941/16. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	0	2
1941/16. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	0	4
1941/16. szám D	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	1
1941/20. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/21. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	0	4
1941/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	1	1
1941/24. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	4
1941/24. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	1	4
1941/24. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	0	4
1941/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	4
1941/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	0	4
1941/27. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	0	4
1941/32. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	3	9
1941/32. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	1

68. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései I. (Kódoló: Lips Adrián)



Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1941/32. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/34. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	1	4
1941/45. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	3	1	4
1941/49. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	2
1941/49. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	4
1941/50. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/51. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	9
1941/51. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/51. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/51. szám D	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	1
1942/1. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	2
1942/2. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	2	9
1942/3. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	1	4
1942/3. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	1	1
1942/4. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	9	9
1942/4. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	1
1942/4. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	9
1942/7. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	9
1942/7. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	0	9
1942/8. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	0	4
1942/8. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	2
1942/9. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	4
1942/9. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/10. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	4
1942/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	2
1942/18. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	0	1
1942/20. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	1	1
1942/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	4
1942/27. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	9
1942/36. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	4
1942/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/38. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	2	1
1942/38. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/39. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	1	1	1
1942/40. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	1	4
1942/42. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/43. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	1	4
1942/43. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	2	1	0	4
1942/43. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	0	1
1942/43. szám D	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/44. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	4
1942/45. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	1	0	1
1942/47. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	3	0	4
1942/47. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	2	4	0	4
1942/49. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	2

69. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései II. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1942/50. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	0	2
1942/50. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	1	1
1942/52. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	2	1
1942/52. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	0	0	9
1942/52. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	3	0	4
1942/52. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	9	3	1	4
1943/2. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	4	1	4
1943/2. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	4	0	4
1943/2. szám C	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	0	4
1943/6. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/6. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	1	4
1943/7. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	0	4
1943/7. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	1	4
1943/7. szám C	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	4
1943/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	4	1	4
1943/9. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	3	1	4
1943/9. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/10. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/14. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	0	9
1943/14. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/18. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/18. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	4
1943/18. szám C	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/18. szám D	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	0	9
1943/20. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	4
1943/20. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	4	0	4
1943/21. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	1	1
1943/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	2	9	1	4
1943/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	0	2
1943/32. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	1	4
1943/32. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/36. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/39. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	4
1943/41. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	2
1943/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	0	1
1943/49. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	1	4
1943/49. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	1	1
1943/50. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	0	1
1943/51. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/52. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	1	1
1944/1. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	2	1
1944/1. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	0	9
1944/2. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	1	9	0	2
1944/2. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	1	4

70. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései III. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1944/3. szám	<i>Délibáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/4. szám A	<i>Délibáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/4. szám B	<i>Délibáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám A	<i>Délibáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám B	<i>Délibáb</i>	1944	1	1	0	1
1944/6. szám A	<i>Délibáb</i>	1944	1	1	0	1
1944/6. szám B	<i>Délibáb</i>	1944	1	9	1	9
1944/7. szám	<i>Délibáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/8. szám A	<i>Délibáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/8. szám B	<i>Délibáb</i>	1944	2	4	1	4
1944/8. szám C	<i>Délibáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/9. szám	<i>Délibáb</i>	1944	9	4	0	4
1944/10. szám	<i>Délibáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/11. szám A	<i>Délibáb</i>	1944	1	1	0	1
1944/11. szám B	<i>Délibáb</i>	1944	1	2	0	1
1944/12. szám	<i>Délibáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/14. szám	<i>Délibáb</i>	1944	9	9	0	9
1944/16. szám címloldal	<i>Délibáb</i>	1944	9	1	2	1
1944/16. szám	<i>Délibáb</i>	1944	2	2	0	4
1941/10. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/10. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	1	4
1941/10. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1
1941/11. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	1	1
1941/11. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	4
1941/11. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	2
1941/12. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	2
1941/13. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/13. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/13. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	9	9
1941/14. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	4	0	4
1941/15. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	1	1	1
1941/15. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	4
1941/16. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/16. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	4
1941/19. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	2
1941/20. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	2
1941/21. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/21. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	2
1941/22. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	4	0	4
1941/22. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	4	1	4
1941/23. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	9	0	2
1941/25. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	2	0	2
1941/26. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/26. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	2	0	4
1941/28. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1
1941/29. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	4	1	4
1941/30. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/31. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/32. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1

71. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései IV. (Kódoló: Lips Adrián)



Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1941/32. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	9	1	4
1941/34. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	2
1941/35. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	4
1941/36. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	2
1941/37. szám	Film Színház Irodalom	1941	2	1	0	4
1941/40. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/41. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/41. szám B	Film Színház Irodalom	1941	1	2	0	4
1941/42. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	9	1	4
1941/43. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/44. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/46. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/46. szám B	Film Színház Irodalom	1941	1	1	0	1
1941/46. szám C	Film Színház Irodalom	1941	2	9	0	4
1941/46. szám D	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	1
1941/46. szám E	Film Színház Irodalom	1941	9	9	9	4
1941/47. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/48. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	9	9	4
1941/48. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1942/3. szám címloldal	Film Színház Irodalom	1942	9	1	2	1
1942/3. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	1	1
1942/4. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/15. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/27. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/32. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/33. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/45. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/46. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	1	1	1
1942/47. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	2	0	4
1942/49. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/52. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	1	1	1
1943/1. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/1. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	1
1943/1. szám C	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/1. szám D	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/1. szám E	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/4. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/5. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	1	4
1943/8. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	1
1943/8. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/38. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/40. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/49. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/51. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/51. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	4	0	1
1944/1. szám	Film Színház Irodalom	1944	9	4	1	1
1944/2. szám A	Film Színház Irodalom	1944	1	2	0	1
1944/2. szám B	Film Színház Irodalom	1944	1	2	0	1
1944/4. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1

72. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései V. (Kódoló: Lips Adrián)

Megjelenés1	Lap1	Évszám1	Diskurzus1	Médium1	Fotó1	Reprezentáció1
1944/4. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	1	1
1944/6. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/6. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	1	1
1944/7. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/7. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	1	1
1944/7. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	1	9	0	4
1944/7. szám D	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	2	0	4
1944/8. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/9. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/10. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	4	0	4
1944/10. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	9	0	4
1944/12. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	2	0	1
1944/13. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/15. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	2	0	1
1944/16. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1

73. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései VI. (Kódoló: Lips Adrián)

#### 10.3.4.2. KÓDOLÓ 2.: NAGY JÚLIA

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1936/1 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/12 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/16 szám A	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/16 szám B	<i>Színházi élet</i>	1936	1	2	1	4
1936/19 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	4
1936/21 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/22 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	4
1936/24 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	1	1	4
1936/25 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	1	1	4
1936/26 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	1	0	9
1936/28 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	0	4
1936/35 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	4	1	4
1936/37 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	1	0	1
1936/38 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	1	1	1	4
1936/39 szám A	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	4
1936/39 szám B	<i>Színházi élet</i>	1936	1	1	0	1
1936/40 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	1	1	1	4
1936/47 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	1	2	0	1
1936/50 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	9	2	1	1
1936/52 szám	<i>Színházi élet</i>	1936	2	9	1	2
1937/03 szám	<i>Színházi élet</i>	1937	1	1	1	1
1937/04 szám A	<i>Színházi élet</i>	1937	1	2	0	1
1937/04 szám B	<i>Színházi élet</i>	1937	9	1	0	1
1937/07 szám	<i>Színházi élet</i>	1937	9	1	1	1

74. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései I. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1937/08 szám	Színházi élet	1937	9	2	1	1
1937/10 szám	Színházi élet	1937	1	2	0	1
1937/14 szám	Színházi élet	1937	9	9	1	9
1937/20 szám	Színházi élet	1937	2	2	1	1
1937/26 szám	Színházi élet	1937	9	2	1	1
1937/27 szám	Színházi élet	1937	9	9	1	9
1937/28 szám A	Színházi élet	1937	9	1	1	1
1937/28 szám B	Színházi élet	1937	9	9	1	2
1937/36 szám	Színházi élet	1937	9	2	1	4
1937/37 szám	Színházi élet	1937	9	2	1	1
1937/43 szám	Színházi élet	1937	9	1	1	1
1937/49 szám	Színházi élet	1937	9	2	1	1
1938/06 szám	Színházi élet	1938	9	2	0	1
1938/07 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/09 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/11 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	4
1938/13 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/15 szám A	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/15 szám B	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/17 szám A	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/17 szám B	Színházi élet	1938	9	1	0	1
1938/18 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/19 szám A	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/19 szám B	Színházi élet	1938	1	2	1	1
1938/20 szám	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/22 szám	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/23 szám	Színházi élet	1938	9	2	1	4
1938/24 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/25 szám A	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/25 szám B	Színházi élet	1938	9	2	0	1
1938/27 szám A	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/27 szám B	Színházi élet	1938	9	1	0	1
1938/28 szám A	Színházi élet	1938	9	2	1	1
1938/28 szám B	Színházi élet	1938	9	9	1	2
1938/30 szám	Színházi élet	1938	9	1	0	1
1938/31 szám	Színházi élet	1938	1	9	0	9
1938/32 szám	Színházi élet	1938	9	9	1	2
1938/34 szám A	Színházi élet	1938	1	9	1	9
1938/34 szám B	Színházi élet	1938	1	9	0	4
1938/34 szám C	Színházi élet	1938	9	9	0	9
1938/38 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/43 szám A	Színházi élet	1938	2	2	1	1
1938/43 szám B	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/43 szám C	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/44 szám	Színházi élet	1938	9	9	1	2
1938/45 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	1
1938/46 szám	Színházi élet	1938	9	1	1	4
1938/47 szám A	Színházi élet	1938	9	9	0	9
1938/47 szám B	Színházi élet	1938	9	1	0	1

75. táblázat: Szeleczy Zita színházi sajtómegjelenései II. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1936/38. szám	<i>Déliabáb</i>	1936	9	2	1	1
1936/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1936	9	2	1	1
1936/50. szám	<i>Déliabáb</i>	1936	9	1	1	1
1937/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/4. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	1	1
1937/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	0	1
1937/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/17. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/35. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	9	1	2
1937/36. szám A	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	0	1
1937/36. szám B	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	1	1
1937/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1937/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	1	1	1
1937/49. szám	<i>Déliabáb</i>	1937	9	2	1	1
1938/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	1	1	0	1
1938/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/15. szám A	<i>Déliabáb</i>	1938	9	2	1	1
1938/15. szám B	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	2	1	1
1938/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	2	1	1
1938/32. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/33. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/39. szám A	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/39. szám B	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/42. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	1	1
1938/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/46. szám	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	0	1
1938/52. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1938	9	1	2	1
1939/1. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/1. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/6. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	2	1
1939/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	1	2	1	1
1939/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/16. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/16. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/18. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	2	9	1	2
1939/21. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/21. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	9	1	2
1939/22. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/22. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	9	1	2
1939/29. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	2
1939/33. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/34. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/34. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	9	4	1	2
1939/35. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	2	9

76. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései III. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1939/35. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	9	1	2
1939/36. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	1	2	0	1
1939/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/38. szám A	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/38. szám B	<i>Déliabáb</i>	1939	2	2	1	1
1939/42. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/49. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1939/52. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	9	2	1	1
1940/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	1
1940/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/9. szám címoldal	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	2	1
1940/9. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	2	2	1	1
1940/12. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	2	9	1	1
1940/12. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/16. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/16. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/16. szám C	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/16. szám D	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/20. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/20. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/21. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	4
1940/24. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	2	9	1	2
1940/29. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	9	1	2
1940/29. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	9	1	2
1940/32. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	1	1	4
1940/33. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	9	1	2
1940/34. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	2	2	1	1
1940/35. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/36. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	1
1940/37. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/37. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	1
1940/41. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/42. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	0	1
1940/42. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	2	2	1	1
1940/42. szám C	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/42. szám D	<i>Déliabáb</i>	1940	1	1	1	1
1940/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	9	1	9
1940/44. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/44. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	4
1940/46. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	9	0	2
1941/2. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/4. szám címoldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	2	1
1941/4. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	4
1941/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	4
1941/6. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1
1941/9. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/9. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1

77. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései IV. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1941/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	4
1941/13. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	2	1
1941/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	1	1
1941/14. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	1	2
1941/14. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	2
1941/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	2
1941/16. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	1	2
1941/16. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	2
1941/16. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	0	4
1941/16. szám D	<i>Déliabáb</i>	1941	9	3	1	1
1941/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/20. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	4
1941/20. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/21. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	4
1941/21. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	1
1941/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/24. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	9
1941/24. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	0	1
1941/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	2
1941/27. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	4
1941/27. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	0	2
1941/29. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	2	9
1941/29. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	0	2
1941/31. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	0	1
1941/40. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	4	1	1
1941/40. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	1	4
1941/41. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/44. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	1	4
1941/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/49. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/49. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	0	2
1941/51. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	9
1941/51. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	4
1941/51. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	1	1
1942/4. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	0	2
1942/10. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	0	4
1942/11. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	2
1942/11. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	2
1942/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	3	1	4
1942/16. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	1	2
1942/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	2
1942/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	2
1942/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	9
1942/26. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	4
1942/26. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	1	2
1942/26. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	0	2
1942/28. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	1	1	1
1942/29. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	1	4

78. táblázat: Szeleczy Zita színházi sajtómegjelenései V. (Kódoló: Nagy Júlia)



Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1942/29. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	1	1
1942/29. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	1	1
1942/29. szám D	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	1	2
1942/33. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	1	9
1942/33. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	0	4
1942/36. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	1	4
1942/40. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	1	4
1942/40. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	1	1
1942/40. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	1	1
1942/41. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/42. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	2	1
1942/42. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	1	1
1942/42. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	1	1
1942/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	0	4
1942/45. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	1	1
1942/51. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	4
1942/51. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	4
1942/52. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	4
1943/1. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	1	1
1943/4. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	9
1943/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	4	1	2
1943/9. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	9
1943/11. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	0	1
1943/11. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	1	1
1943/14. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	4	1	2
1943/17. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	1	1
1943/20. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	4	0	4
1943/20. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	4
1943/20. szám C	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	0	4
1943/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	1	4
1943/25. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	0	1
1943/25. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	4
1943/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	1	4
1943/30. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	1	1
1943/31. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	1	1
1943/32. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	0	1
1943/32. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	0	4
1943/33. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	1	4
1943/34. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/35. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	0	4
1943/39. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	1	1
1943/42. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	4	1	4
1943/42. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/45. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/47. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	4

79. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései VI. (Kódoló: Nagy Júlia)



Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1943/47. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/49. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	2	2	0	4
1943/52. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	2	9
1943/52. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1944/1. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	1	2	0	4
1944/1. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	0	1
1944/2. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	9	0	2
1944/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	2	0	1
1944/4. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/4. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	1	1
1944/6. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/6. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	4
1944/6. szám C	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	0	2
1944/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	9	0	9
1944/9. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	2	1
1944/9. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	0	1
1944/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	0	1
1944/12. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/12. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	2	9	1	4
1944/14. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/16. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	1	1	0	1
1944/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/24. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/30. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/35. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	1	4
1944/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	0	9
1944/39. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/40. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	1	4
1941/12. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	1	1
1941/12. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	1	1
1941/12. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/14. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	2
1941/20. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	2	0	4
1941/20. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	2	1	1
1941/20. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	3	0	1
1941/21. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/21. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/21. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	9	0	4
1941/21. szám D	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	4	1	4
1941/22. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/22. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	1	2
1941/22. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/24. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/24. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	9
1941/25. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	2	0	4
1941/25. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/26. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	2
1941/26. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1

80. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései VII. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1941/26. szám C	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	9
1941/27. szám A	Film Színház Irodalom	1941	2	9	1	2
1941/27. szám B	Film Színház Irodalom	1941	2	2	0	4
1941/29. szám A	Film Színház Irodalom	1941	2	2	0	4
1941/29. szám B	Film Színház Irodalom	1941	2	9	1	2
1941/30. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	9
1941/34. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	4
1941/34. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1941/34. szám C	Film Színház Irodalom	1941	9	9	1	2
1941/34. szám D	Film Színház Irodalom	1941	1	9	0	2
1941/35. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1941/37. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	1
1941/38. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	0	4
1941/39. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	1
1941/39. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1941/40. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	1	1
1941/41. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/41. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	9
1941/41. szám C	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	4
1941/42. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	2
1941/43. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/43. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	4
1941/44. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	0	4
1941/45. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	2	0	1
1941/46. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	1	1	4
1941/47. szám A	Film Színház Irodalom	1941	2	1	1	2
1941/47. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	1	2	1
1941/50. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	2
1942/3. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	9	1	2
1942/7. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	4
1942/10. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	9	1	4
1942/11. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	4	1	4
1942/12. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/19. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	1
1942/20. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	4	1	4
1942/21. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/23. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	1
1942/26. szám A	Film Színház Irodalom	1942	1	9	1	4
1942/26. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	9	0	4
1942/28. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/29. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	9
1942/30. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	4
1942/31. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	1	1	4
1942/33. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	2	1	9
1942/33. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	1	0	4
1942/34. szám A	Film Színház Irodalom	1942	2	2	0	4
1942/34. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	2	0	1
1942/34. szám C	Film Színház Irodalom	1942	9	9	1	4
1942/35. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	4

81. táblázat: Szelezky Zita színházi sajtómegjelenései VIII. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1942/36. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	4	1	4
1942/37. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	2	1	4
1942/39. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/40. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	2	0	1
1942/42. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	2	0	4
1942/42. szám B	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	9
1942/43. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	2
1942/45. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	2	2	1
1942/45. szám B	Film Színház Irodalom	1942	2	4	1	4
1942/45. szám C	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/47. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/50. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	9	0	2
1942/51. szám A	Film Színház Irodalom	1942	2	9	1	4
1942/51. szám B	Film Színház Irodalom	1942	2	1	1	2
1942/52. szám A	Film Színház Irodalom	1942	9	9	1	1
1942/52. szám B	Film Színház Irodalom	1942	1	1	1	1
1943/1. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	1
1943/2. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/2. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	2	1	1
1943/2. szám C	Film Színház Irodalom	1943	1	9	0	2
1943/6. szám	Film Színház Irodalom	1943	2	4	1	4
1943/7. szám	Film Színház Irodalom	1943	2	2	0	1
1943/8. szám	Film Színház Irodalom	1943	2	9	0	4
1943/20. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	1	0	4
1943/21. szám A	Film Színház Irodalom	1943	1	1	0	1
1943/21. szám B	Film Színház Irodalom	1943	1	1	0	1
1943/ 24. szám A	Film Színház Irodalom	1943	2	9	0	4
1943/24. szám B	Film Színház Irodalom	1943	1	1	1	9
1943/26. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	1	9
1943/27. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	2
1943/27. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/28. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	1	2
1943/29. szám A	Film Színház Irodalom	1943	2	4	1	4
1943/29. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/32. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	4
1943/33. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	9	1	2
1943/33. szám B	Film Színház Irodalom	1943	2	9	1	2
1943/33. szám C	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/34. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	3	0	1
1943/36. szám A	Film Színház Irodalom	1943	2	4	1	4
1943/36. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/37. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/40. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	4
1943/40. szám B	Film Színház Irodalom	1943	2	2	1	4
1943/41. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	1	4
1943/42. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/43. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	9
1943/45. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	0	2
1943/46. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	9	2	9

82. táblázat: Szelezcky Zita színházi sajtómegjelenései IX. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1943/46. szám B	Film Színház Irodalom	1943	1	1	1	4
1943/47. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	3	0	4
1943/49. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	0	2
1943/50. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	2
1943/51. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	4
1943/51. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	4	0	1
1943/51. szám C	Film Színház Irodalom	1943	2	4	1	4
1943/51. szám D	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/51. szám E	Film Színház Irodalom	1943	1	9	1	9
1944/1. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1944/2. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/2. szám B	Film Színház Irodalom	1944	1	4	1	4
1944/3. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/3. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	2	1	1
1944/3. szám C	Film Színház Irodalom	1944	1	9	0	2
1944/4. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/4. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/4. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/4. szám D	Film Színház Irodalom	1944	1	2	0	1
1944/5. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/5. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/6. szám A	Film Színház Irodalom	1944	2	2	1	4
1944/6. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944/6. szám C	Film Színház Irodalom	1944	1	3	0	4
1944/7. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	1	1
1944/7. szám B	Film Színház Irodalom	1944	1	9	0	4
1944/8. szám	Film Színház Irodalom	1944	2	9	0	2
1944-02-24 9. szám	Film Színház Irodalom	1944	2	2	0	4
1944-03-02 10. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	1
1944-03-02 10. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	4	0	4
1944/10. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	4
1944/10. szám D	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944/11. szám	Film Színház Irodalom	1944	9	9	1	4
1944-03-16 12. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	2
1944-03-16 12. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	2	1	4
1944/12. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944/12. szám D	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944-03-23 13. szám	Film Színház Irodalom	1944	9	2	0	2
1944/15. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2
1944/15. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/15. szám C	Film Színház Irodalom	1944	9	2	1	1
1944/16. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1
1944/16. szám B	Film Színház Irodalom	1944	9	9	0	2

83. táblázat: Szeleczy Zita színházi sajtómegjelenései X. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1938/23. szám	<i>Színházi élet</i>	1938	1	9	1	4
1938/41. szám	<i>Színházi élet</i>	1938	9	2	0	1
1939/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1939	1	2	1	1
1940/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	4	1	1
1940/10. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1940	9	9	2	9
1940/13. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/13. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	1
1940/21. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	0	1
1940/24. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	4
1940/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	4
1940/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	4
1940/29. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	4
1940/30. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	1
1940/35. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	2	2	1	4
1940/35. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	1	9	1	4
1940/36. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	1	1
1940/36. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	1	1
1940/42. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	2	1	1
1940/43. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	9	4	1	4
1940/44. szám A	<i>Déliabáb</i>	1940	9	2	0	4
1940/44. szám B	<i>Déliabáb</i>	1940	9	1	0	1
1940/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1940	1	9	1	9
1941/2. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	4
1941/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1
1941/6. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1
1941/6. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/7. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	2	1
1941/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	4
1941/8. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1
1941/8. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	1	1
1941/9. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/13. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	4
1941/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	1	1
1941/16. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	2
1941/16. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	0	2
1941/16. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	2	9	0	4
1941/16. szám D	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	1
1941/20. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/21. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	2	0	1
1941/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	1	1
1941/24. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	2
1941/24. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	0	4
1941/24. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	1	4
1941/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	1	0	4
1941/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	2	2	0	4
1941/27. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	0	4
1941/32. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	2	9
1941/32. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	1

84. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései I. (Kódoló: Nagy Júlia)



Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1941/32. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/34. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	1	4	1	4
1941/45. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	1	1
1941/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	3	1	9
1941/49. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	0	2
1941/49. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	1
1941/50. szám	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/51. szám A	<i>Déliabáb</i>	1941	1	9	1	9
1941/51. szám B	<i>Déliabáb</i>	1941	9	9	1	2
1941/51. szám C	<i>Déliabáb</i>	1941	9	1	0	1
1941/51. szám D	<i>Déliabáb</i>	1941	1	2	0	1
1942/1. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	2
1942/2. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	2	9
1942/3. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	1	4
1942/3. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	1	1
1942/4. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	0	9
1942/4. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	1
1942/4. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	9
1942/7. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	1	9
1942/7. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	0	9
1942/8. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	2	0	1
1942/8. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	2
1942/9. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	1	4
1942/9. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	4
1942/10. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	9
1942/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	2
1942/18. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/19. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	0	1
1942/20. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	1	1
1942/22. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	4
1942/27. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	9
1942/36. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	4
1942/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/38. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	2	1
1942/38. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/39. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	1	1	1
1942/40. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	1	4
1942/42. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	0	1
1942/43. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	2	9	1	4
1942/43. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	2	1	0	4
1942/43. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	1	2	0	4
1942/43. szám D	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	0	1
1942/44. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	2	0	4
1942/45. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	2	1	0	1
1942/47. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	3	0	4
1942/47. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	2	4	0	4
1942/49. szám	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	2

85. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései II. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1942/50. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	9	9	0	2
1942/50. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	1	1	1
1942/52. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1942	9	1	2	1
1942/52. szám A	<i>Déliabáb</i>	1942	1	9	0	9
1942/52. szám B	<i>Déliabáb</i>	1942	1	3	0	4
1942/52. szám C	<i>Déliabáb</i>	1942	9	3	1	4
1943/2. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	4	1	4
1943/2. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	4	0	4
1943/2. szám C	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/5. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	0	4
1943/6. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/6. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	1	4
1943/7. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	0	4
1943/7. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	1	4
1943/7. szám C	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	1	4
1943/8. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	4	1	4
1943/9. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/9. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/10. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/11. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/14. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	0	9
1943/14. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/15. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/18. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/18. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	4
1943/18. szám C	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/18. szám D	<i>Déliabáb</i>	1943	1	9	0	9
1943/20. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	4
1943/20. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	4	0	4
1943/21. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	1	1
1943/23. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	3	1	4
1943/25. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	2	9	1	4
1943/26. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	0	2
1943/32. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	1	4
1943/32. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	1	1	0	1
1943/36. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/37. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/39. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	1	4
1943/41. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	9	1	4
1943/47. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	0	1
1943/49. szám A	<i>Déliabáb</i>	1943	9	2	1	4
1943/49. szám B	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	1	1
1943/50. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	0	1
1943/51. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	9	1	0	1
1943/52. szám	<i>Déliabáb</i>	1943	1	2	1	1
1944/1. szám címloldal	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	2	1
1944/1. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	0	1
1944/2. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	1	9	0	2
1944/2. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	4

86. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései III. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1944/3. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/4. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/4. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/6. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	1	1	0	1
1944/6. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	1	9	1	9
1944/7. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/8. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	9	2	1	1
1944/8. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	2	4	1	4
1944/8. szám C	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/9. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	4	0	4
1944/10. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	3	1	4
1944/11. szám A	<i>Déliabáb</i>	1944	1	1	0	1
1944/11. szám B	<i>Déliabáb</i>	1944	1	2	0	1
1944/12. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	0	1
1944/14. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	9	9	0	9
1944/16. szám címlap	<i>Déliabáb</i>	1944	9	1	2	1
1944/16. szám	<i>Déliabáb</i>	1944	2	2	0	4
1941/10. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/10. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	1	4
1941/10. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1
1941/11. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	1	1
1941/11. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	4
1941/11. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	2
1941/12. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	2
1941/13. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/13. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/13. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	9
1941/14. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/15. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	1	1	1
1941/15. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	4
1941/16. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/16. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	1
1941/19. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	2
1941/20. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	1	9	0	2
1941/21. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/21. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	9
1941/22. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	2	0	4
1941/22. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	4	1	4
1941/23. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	9	0	4
1941/25. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	2	0	4
1941/26. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/26. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	9	0	4
1941/28. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	9	0	9
1941/29. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	2	4	1	4
1941/30. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	4
1941/31. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1
1941/32. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1941	9	1	0	1

87. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései IV. (Kódoló: Nagy Júlia)



Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1941/32. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	9	1	4
1941/34. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	9
1941/35. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	4
1941/36. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	2
1941/37. szám	Film Színház Irodalom	1941	2	1	0	4
1941/40. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/41. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/41. szám B	Film Színház Irodalom	1941	1	2	0	4
1941/42. szám	Film Színház Irodalom	1941	1	9	1	4
1941/43. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/44. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/46. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/46. szám B	Film Színház Irodalom	1941	1	1	0	1
1941/46. szám C	Film Színház Irodalom	1941	2	9	0	4
1941/46. szám D	Film Színház Irodalom	1941	9	1	1	1
1941/46. szám E	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	4
1941/47. szám	Film Színház Irodalom	1941	9	1	0	1
1941/48. szám A	Film Színház Irodalom	1941	9	9	0	4
1941/48. szám B	Film Színház Irodalom	1941	9	2	0	1
1942/3. szám címloldal	Film Színház Irodalom	1942	9	1	2	1
1942/3. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	1	1
1942/4. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	9
1942/15. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/27. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	9
1942/32. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/33. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/45. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	9	0	4
1942/46. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	1	1	1
1942/47. szám	Film Színház Irodalom	1942	2	2	0	4
1942/49. szám	Film Színház Irodalom	1942	9	1	0	1
1942/52. szám	Film Színház Irodalom	1942	1	1	1	1
1943/1. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/1. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	1
1943/1. szám C	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/1. szám D	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/1. szám E	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/4. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	1	0	1
1943/5. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	9	1	4
1943/8. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	1	1	1
1943/8. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/38. szám	Film Színház Irodalom	1943	1	1	0	1
1943/40. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/49. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	2	0	1
1943/51. szám A	Film Színház Irodalom	1943	9	9	0	4
1943/51. szám B	Film Színház Irodalom	1943	9	4	0	1
1944/1. szám	Film Színház Irodalom	1943	9	4	1	1
1944/2. szám A	Film Színház Irodalom	1944	1	2	0	1
1944/2. szám B	Film Színház Irodalom	1944	1	2	0	1
1944/4. szám A	Film Színház Irodalom	1944	9	1	0	1

88. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései V. (Kódoló: Nagy Júlia)

Megjelenés2	Lap2	Évszám2	Diskurzus2	Médium2	Fotó2	Reprezentáció2
1944/4. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/5. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	1	1
1944/6. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/6. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	1	1
1944/7. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/7. szám B	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	1	1
1944/7. szám C	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	1	9	0	4
1944/7. szám D	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	2	0	4
1944/8. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/9. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/10. szám A	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	4	0	4
1944/10. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	9	0	4
1944/12. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	2	0	1
1944/13. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1
1944/15. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	2	0	1
1944/16. szám	<i>Film Színház Irodalom</i>	1944	9	1	0	1

89. táblázat: Karády Katalin színházi sajtómegjelenései VI. (Kódoló: Nagy Júlia)

## 10.4. A DISSZERTÁCIÓKUTATÁSBAN FELHASZNÁLT MAGÁNLEVELEZÉSEK

### 10.4.1. ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

Dátum	Feladó	Címzett	Nyelv
1946 (dátum nélkül)	Szeleczky Zita	S. C.	olasz
1947.05.18.	Enrico Fazzini	Szeleczky Zita (Edith von Wegmet)	olasz
1947.07.08.	Vaszary Piri	Szeleczky Zita	magyar
1947.07.10.	Páger Antal	Szeleczky Zita	magyar
1947.07.22.	Vaszary János	Szeleczky Zita	magyar
1947.07.29.	Vaszary Piri	Szeleczky Zita	magyar
1947.08.21.	Páger Antal	Szeleczky Zita	magyar
1947.08.26.	Szilassy László	Szeleczky Zita	magyar
1947.11.26.	Muráti Lili és Vaszary János	Szeleczky Zita	magyar
1948 (dátum nélkül)	Vaszary Piri	Szeleczky Zita	magyar
1948.02.04.	Szilassy Erzsébet	Szeleczky Zita	magyar
1948.02.29.	Szilassy Erzsébet	Szeleczky Zita	magyar
1948.04.20.	Eszenyi Olga	Szeleczky Zita	magyar
1948.08.24.	Szeleczky Zita	María Eve Duarte de Perón	spanyol
1948.08.28.	Szilassy Erzsébet	Szeleczky Zita és Olga	magyar

90. táblázat: Szeleczky Zita vizsgált magánlevelezése I.

Dátum	Feladó	Címzett	Nyelv
1945.05.20	Fényes Szabolcs	Karády Katalin	magyar
1945.07.31	Fényes Szabolcs	Karády Katalin	magyar
1945.07.31.	Karády Katalin	Fényes Szabolcs	magyar
1946.03.20	Durium Hanglemezkereskedelmi Kft.	Karády Katalin	magyar
1946.10.02	Chiarini Guelfo	Karády Katalin	olasz
1951.05.20	Karády Katalin	Hegyi Mária	magyar

91. táblázat: Karády Katalin vizsgált magánlevelezése

### 10.4.2. KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM

Dátum	Feladó	Címzett	Nyelv
1949.01.19	Muráti Lili	Szeleczky Zita	magyar
1949.08.08.	Szilassy László	Szeleczky Zita	magyar
1950 (dátum nélkül)	Mikó István	Szeleczky Zita	magyar
1950.03.21.	Szeleczky Zita	Mikó István	magyar
1950.08.09.	Mikó István	Szeleczky Zita	magyar
1951.12.08.	Gábor	Szeleczky Zita	magyar

92. táblázat: Szeleczky Zita vizsgált magánlevelezése II.

## 10.5. ADATBÁZISOK

Arcanum Digitális Tudománytár:

Múltunk legfontosabb nyomtatott forrásait tartalmazza. Újságok, tudományos folyóiratok, lexikonok, könyvek. Hozzáférhetően, kereshetően: <https://adtplus.arcanum.hu/hu/>. Letöltve 2021. szeptember 15-én.

Hangosfilm.hu:

Szerkesztők: Kurutz Márton, Balogh Gyöngyi, Hoczáné Kis Judit, Deák Tamás, Mudrák József. Hozzáférés: <https://www.hangosfilm.hu/>. Letöltve: 2021. szeptember 15-én.

## 10.6. SZOFTVEREK

IBM SPSS Software:

Hozzáférés: <https://www.ibm.com/analytics/spss-statistics-software>. Letöltve: 2021. szeptember 15-én.

WordClouds.com:

Hozzáférés: <https://www.wordclouds.com/>. Letöltve: 2021. szeptember 15-én.

## 11. ÁBRAJEGYZÉK

1. ÁBRA: BARNLUND TRANZAKCIÓS MODELLJE (BARNLUND, [1970] 2003) .....	16
2. ÁBRA: KIRÁLY JENŐ MODELLJE A FOLKLÓR-KOMMUNIKÁCIÓRÓL (KIRÁLY, 1983: 97.) .....	18
3. ÁBRA: KIRÁLY JENŐ MÓDOSÍTOTT MODELLJE I. ....	19
4. ÁBRA: KIRÁLY JENŐ MÓDOSÍTOTT MODELLJE II. ....	20
5. ÁBRA: „LÉLEKZSÁK” (KIRÁLY, 2010: 339.).....	21
6. ÁBRA: IDENTITÁSKONSTRUKCIÓS MODELL (LIPS, 2021) .....	23
7. ÁBRA: SZELECZKY ZITA ÉS SZILASSY LÁSZLÓ A <i>BERCSÉNYI HUSZÁROK</i> FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJÉBEN .....	61
8. ÁBRA: KARÁDY KATALIN ÉS JÁVOR PÁL A <i>HALÁLOS TAVASZ</i> ELSŐ FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJÉBEN .....	61
9. ÁBRA: KARÁDY KATALIN ÉS JÁVOR PÁL A <i>HALÁLOS TAVASZ</i> MÁSODIK FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJÉBEN .....	62
10. ÁBRA: SZAVAK GYAKORISÁGA A SZELECZKY-FILMEK FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJEIBEN II. ....	231
11. ÁBRA: SZAVAK GYAKORISÁGA A KARÁDY-FILMEK FŐSZEREPLŐI DALBETJEIBEN II. ....	233
12. ÁBRA: IDENTITÁSKONSTRUKCIÓS MODELL (LIPS, 2021) .....	283
13. ÁBRA: A DISSZERTÁCIÓKUTATÁS ÉRZÉKENYÍTŐ SZEMPONTJAI.....	286

## 12. TÁBLÁZATJEGYZÉK

1. TÁBLÁZAT: A HOLLYWOODI MINTA KÖZÉP-KELET-EURÓPAI, MAGYAR VÁLTOZATAI AZ 1930-AS, 1940-ES ÉVEKBEN .....	42
2. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ÉS KARÁDY IDENTITÁSKONSTRUKCIÓNAK INDIVIDUALISTA ÉS KOLLEKTIVISTA OLVASATAI .....	45
3. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI I. ....	77
4. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI II. ....	84
5. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI III. ....	96
6. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI IV. ....	108
7. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI V. ....	122
8. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI VI. ....	136
9. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI VII. ....	143
10. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE A SZELECZKY-FILMEKBEN .....	148
11. TÁBLÁZAT: A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI I. ....	160
12. TÁBLÁZAT: A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI II. ....	169
13. TÁBLÁZAT: A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI III. ....	183
14. TÁBLÁZAT: A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI IV. ....	197
15. TÁBLÁZAT: A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI V. ....	210
16. TÁBLÁZAT: A KARÁDY-FILMEK IDENTITÁSKONSTRUÁLÓ ELEMEI VI. ....	219
17. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE A KARÁDY-FILMEKBEN .....	224
18. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY- ÉS KARÁDY-FILMEK ÖSSZEVETÉSE I. ....	226
19. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY- ÉS KARÁDY-FILMEK ÖSSZEVETÉSE II. ....	227
20. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY- ÉS KARÁDY-FILMEK FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJEINEK ÖSSZEVETÉSE .....	229
21. TÁBLÁZAT: SZAVAK GYAKORISÁGA A SZELECZKY-FILMEK FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJEIBEN I. ....	230
22. TÁBLÁZAT: SZAVAK GYAKORISÁGA A KARÁDY-FILMEK FŐSZEREPLŐI DALBETÉTJEIBEN I. ....	232
23. TÁBLÁZAT: A SZÍNHÁZI SAJTÓELEMZÉS KÓDTÁBLÁJA. ....	236
24. TÁBLÁZAT: A SZÍNHÁZI SAJTÓELEMZÉS ÖSSZESÍTÉSE A MINTAVÉTEL SZEMPONTJÁBÓL .....	236
25. TÁBLÁZAT: A DISKURZUS1 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA .....	237
26. TÁBLÁZAT: A DISKURZUS2 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA .....	237
27. TÁBLÁZAT: COHEN-KAPPA EGYÜTTHATÓ DISKURZUS1 ÉS DISKURZUS2 VONATKOZÁSÁBAN .....	237
28. TÁBLÁZAT: A MÉDIUM1 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA. ....	238
29. TÁBLÁZAT: A MÉDIUM2 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA. ....	238
30. TÁBLÁZAT: COHEN-KAPPA EGYÜTTHATÓ MÉDIUM1 ÉS MÉDIUM2 VONATKOZÁSÁBAN. ....	239
31. TÁBLÁZAT: A FOTÓ1 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA. ....	239
32. TÁBLÁZAT: A FOTÓ2 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA. ....	239
33. TÁBLÁZAT: COHEN-KAPPA EGYÜTTHATÓ FOTÓ1 ÉS FOTÓ2 VONATKOZÁSÁBAN .....	240
34. TÁBLÁZAT: A REPREZENTÁCIÓ 1 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA .....	240
35. TÁBLÁZAT: A REPREZENTÁCIÓ2 VÁLTOZÓ GYAKORISÁGA. ....	240
36. TÁBLÁZAT: COHEN-KAPPA EGYÜTTHATÓ REPREZENTÁCIÓ1 ÉS REPREZENTÁCIÓ2 VONATKOZÁSÁBAN .....	241
37. TÁBLÁZAT: KHI NÉGYZET PRÓBA SZÍNÉSZNŐ1*DISKURZUS1 .....	242
38. TÁBLÁZAT: KHI NÉGYZET PRÓBA SZÍNÉSZNŐ2*DISKURZUS2 .....	243
39. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE SZÍNHÁZI SAJTÓTERMÉKENKÉNT SZELECZKY ESETÉBEN I. ....	243
40. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE SZÍNHÁZI SAJTÓTERMÉKENKÉNT SZELECZKY ESETÉBEN II. ....	244
41. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE SZÍNHÁZI SAJTÓTERMÉKENKÉNT KARÁDY ESETÉBEN I. ....	245
42. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE SZÍNHÁZI SAJTÓTERMÉKENKÉNT KARÁDY ESETÉBEN II. ....	245
43. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE ÉVENKÉNT SZELECZKY ESETÉBEN I. ....	246
44. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE ÉVENKÉNT SZELECZKY ESETÉBEN II. ....	246
45. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE ÉVENKÉNT KARÁDY ESETÉBEN I. ....	247
46. TÁBLÁZAT: DISKURZUSOK MEGJELENÉSE ÉVENKÉNT KARÁDY ESETÉBEN II. ....	247
47. TÁBLÁZAT: A DIVAT MEGJELENÉSE SZELECZKY ESETÉBEN .....	248
48. TÁBLÁZAT: A DIVAT MEGJELENÉSE KARÁDY ESETÉBEN .....	249

49. TÁBLÁZAT: A MEGHURCOLTATÁS MEGJELENÉSE SZELECZKY ESETÉBEN .....	250
50. TÁBLÁZAT: A MEGHURCOLTATÁS MEGJELENÉSE KARÁDY ESETÉBEN.....	253
51. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ÉS KARÁDY MAGÁNLEVELEZÉSEI .....	264
52. TÁBLÁZAT: AZ EMBLEMATIKUS DIETRICH-FILM: <i>A KÉK ANGYAL</i> LEHETSÉGES OLVASATAI EGYKOR ÉS MA .....	287
53. TÁBLÁZAT: AZ EMBLEMATIKUS GARBO-FILM: <i>AZ ANNA CHRISTIE</i> LEHETSÉGES OLVASATAI EGYKOR ÉS MA .....	288
54. TÁBLÁZAT: AZ EMBLEMATIKUS SZELECZKY-FILM: <i>A BERCSENYI HUSZÁROK</i> LEHETSÉGES OLVASATAI EGYKOR ÉS MA.....	289
55. TÁBLÁZAT: AZ EMBLEMATIKUS KARÁDY-FILM: <i>A HALÁLOS TAVASZ</i> LEHETSÉGES OLVASATAI EGYKOR ÉS MA.....	290
56. TÁBLÁZAT: A SZELECZKY-FILMEKBEN ELHANGZÓ FŐSZEREPLŐI DALBETÉTEK.....	314
57. TÁBLÁZAT: A KARÁDY-FILMEKBEN ELHANGZÓ FŐSZEREPLŐI DALBETÉTEK .....	316
58. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI I. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	323
59. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI II. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	324
60. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI III. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	325
61. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI IV. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	326
62. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI V. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	327
63. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VI. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	328
64. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VII. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	329
65. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VIII. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	330
66. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI IX. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	331
67. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI X. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	332
68. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI I. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	333
69. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI II. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	334
70. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI III. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	335
71. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI IV. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	336
72. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI V. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN).....	337
73. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VI. (KÓDOLÓ: LIPS ADRIÁN) .....	338
74. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI I. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA).....	339
75. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI II. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	340
76. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI III. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA).....	341
77. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI IV. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA).....	342
78. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI V. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	343
79. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VI. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA).....	344
80. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VII. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	345
81. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VIII. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	346
82. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI IX. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA).....	347
83. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI X. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	348
84. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI I. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	349
85. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI II. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA).....	350
86. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI III. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	351
87. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI IV. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	352
88. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI V. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA).....	353
89. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN SZÍNHÁZI SAJTÓMEGJELENÉSEI VI. (KÓDOLÓ: NAGY JÚLIA) .....	354
90. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA VIZSGÁLT MAGÁNLEVELEZÉSE I.....	355
91. TÁBLÁZAT: KARÁDY KATALIN VIZSGÁLT MAGÁNLEVELEZÉSE .....	355
92. TÁBLÁZAT: SZELECZKY ZITA VIZSGÁLT MAGÁNLEVELEZÉSE II. ....	355