

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Vajdovich Györgyi

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

A magyar film társadalomtörténete 1.

- 7 *Vajdovich Györgyi – Varga Balázs: Bevezető a „A magyar film társadalomtörténete 1.” összeállításhoz*
- 10 *Lakatos Gabriella: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni” Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között*
- 24 *Vajdovich Györgyi: Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók Az elítélhető férfi hősök az 1931–44 közötti magyar játékfilmekben*
- 42 *Pápai Zsolt: Borderline-fixációk Megjegyzések a Horthy-korszak filmjének politikatörténeti és társadalom-lélektani kontextusáról*
- 60 *Gelencsér Gábor: A távlat hiánya Az erkölcsi leépülés karakterei az 1970–1992 közötti magyar filmben*
- 75 *Szerzőink*

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Macsári Viktória

Borítóterv:
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6–8.), az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

A címlapon az Őszi almanach, a hátsó borítón az András egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

ANDRÁS, CIFRA NYOMORÚSÁG, EGY FIÚNAK A FELE, A MINISZTER BARÁTJA, ZENÉLŐ MALOM:

© MAGYAR NEMZETI FILMALAP

ŐSZI ALMANACH: © B. MÜLLER MAGDA

KITÖRÉS: © ENDRÉNYI EGON

A KÉPEK FORRÁSA: ŐSZI ALMANACH, KITÖRÉS: ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR FÉNYKÉPTÁR

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2007 no. 1.	Bollywood
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 3.	A thriller
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2008 no. 1.	Film és tér
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 2.	Film és építészet
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 3.	A filmmusical
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 2.	Science fiction	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 3.	Film/test/film
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 3.	Gaal István	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2006 no. 1.	A horrorfilm	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2006 no. 2.	Lars von Trier	2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
		2018 no. 2.	Trauma és narratív film

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[A magyar film társadalomtörténete 1.]

Vajdovich Györgyi – Varga Balázs

Bevezető a „A magyar film társadalomtörténete 1.” összeállításához¹

A *Metropolis* legelső, több mint húsz évvel ezelőtt megjelent lapszáma a filmtörténet elméletével foglalkozott. A filmtörténetírás különböző problémái egyfelől, a magyar filmtörténet különböző korszakai másfelől folyóiratunknak mindig is kiemelten fontosak voltak. Mostani lapszámunk a magyar filmtörténetnek nem egy kitüntetett korszakával vagy évtizedével, hanem a teljes magyar hangosfilmtörténettel foglalkozik – egy kitüntetett perspektívából, ez pedig a társadalomtörténet.

A társadalomtörténet, a filmek mögött ott álló, a filmeket alakító, azonban megjelenő, és a filmek által is alakuló, a hatásösszefüggések bonyolult hálózatában olyannyira fontos társadalmi kontextus a filmtörténetírás különböző irányzataiban és korszakaiban szinte mindig jelen van, de eltérő módon és hangsúlyokkal. A hagyományos filmtörténetírás két fő iránya a filmforma változásainak leírása, illetve a filmnek mint a társadalmi jelenségek és a változások megjelenítésének a leírása volt. Az első általában erős esztétikai kánonra épített, és privilegizált bizonyos filmeket (gyakran hangsúlyozva, hogy ezek a kivételes filmek meghaladják saját korukat, túllépnek a történeti kontextuson). Itt fő vitakérdésként az merült fel, hogy mennyiben reprezentatívak a remekművek a filmkultúra egésze szempontjából,

és hol a helyük a populáris filmkultúra alkotásainak. A másik, a társadalomképet vizsgáló iránnyal kapcsolatos hagyományos kritika pedig az volt, hogy túlságosan leegyszerűsítő a társadalmi jelenségek „visszaolvasása” a filmekben. Erre született egyfajta kritikai revízióként és válaszként a kritikai kultúrakutatás által meghatározott reprezentáció politikája. Mindezekben túl persze a filmtörténetírás minden korszakában születtek klasszikus gyártási és intézménytörténeti elemzések is, amelyek erősségét az empirikus vizsgálatok jelentették. Ezekből azonban gyakran a filmelemzés (interpretáció) hiányzott. Az erős leegyszerűsítéssel a textus/kontextus, teória/empíria, esztétikai interpretáció/történeti magyarázat sarokpontjaira kifeszített vitáknak², a filmtudomány klasszikus, nagy szakadásának egyik látványos színtere a két, egyaránt ikonikus folyóirat, a *Screen* és a *Historical Journal of Film, Radio and Television* rivalizálása volt. Az 1980-as évek közepétől kezdve azonban a „nagy elméleteken” való túllépés, illetve a filmtörténetírás módszertani fordulata vagy revíziója (1985-ben jelent meg két kulcsmű, Allen és Gomery *Film History: Theory and Practice* című kötete, illetve a Bordwell–Staiger–Thompson szerzőhármás monumentális munkája a klasszikus hollywoodi filmről)³ egyre nagyobb lépésekkel oldotta a szembenállást.

1 Jelen lapszámunk szövegei az NKFI „A magyar film társadalomtörténete” című, 116708 számú projektjének keretében készültek.

2 Ez a probléma természetesen nem a filmtudomány sajátossága. A textus-kontextus vita „kontextusaként” talán elég megemlíteni Lawrence Grossberg sokat idézet tézisét: „a kritikai kultúrakutatás számára a kontextus minden, és minden kontextuális.” Illetve, még távolabbról, Bruno Latour három tömör mondatát: „Csak a rossz leírásokat kell magyarázni.” „A kontextus rendszerint bűdös. Egyszerűen annak egy módja, hogy leállj a leírással, amikor túl fáradt vagy lusta vagy, hogy folytasd.” Grossberg, Lawrence: *Cultural Studies: What's in a Name?* In: Grossberg: *Bringing it All Back Home: Essays on Cultural Studies*. Durham–London: Duke University Press, 1997. p. 255. Latour, Bruno: On using ANT for studying information systems: a (somewhat) Socratic dialogue. In: Avgerou, Chri-santhi – Ciborra, Claudio – Land, Frank (eds.): *The Social Study of Information and Communication Technology. Innovation, Actors, and Contexts*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 67, 68.

3 Allen, Robert C. – Gomery, Douglas: *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985. Bordwell, David – Staiger,

A magyar filmtörténetírás korábban megjelent művei jórészt egyik vagy másik irányzatot követték és ritkán törekedtek a kétféle törekvés egyidejű érvényesítésére. Összeállításunk a magyar filmtörténet társadalomtörténeti értelmezési lehetőségeit egy jelenleg is zajló csoportos kutatás bemutatásával kívánja példázni. Ebben a kutatásban lapunk szerkesztői és szerkesztőbizottsági tagjai közül többen is részt vesznek. A kutatás, amely az Eötvös Loránd Tudományegyetem Filmtudomány tanszékén immár negyedik éve folyik, *A magyar film társadalomtörténete* címet viseli, és célja a magyar hangosfilmtörténet eddigiektől eltérő alapokon nyugvó, átfogó feldolgozása. A kutatás kiindulópontjaként megszületett egy adatbázis a vizsgálat tárgyát képező filmekről, mely a filmek egyes gyártási adatai mellett rögzítette olyan jellemzőiket, mint a cselekmény helyszíne, ideje, műfaja, a benne megjelenő konfliktusok jellege, a szereplők élettere, közege, valamint a szereplők számos olyan jellemzőjét, mint nem, kor, foglalkozás, társadalmi vagy vagyoni pozíció, illetve a filmben megjelenő társadalmi vagy vagyoni mobilitás jellegét. A kutatás kiinduló korpuszát az 1931 és 2015 közötti magyar játékfilmek adják (tehát a vizsgálat hatókörébe nem tartoznak bele a dokumentumfilmek, az animációs- és rövidfilmek, illetve a némafilmkorszak – többségükben sajnos elveszett – magyar játékfilmjei, illetve magyar alkotók külföldi produkcióban készült játékfilmjei). Ezek számos különböző irányú, adat alapú elemzésre adnak lehetőséget.

A kutatás módszertanából következik több, a magyar filmtörténetírás hagyományait és trendjeit érintő fontos újdonsága vagy sajátossága. Egyrészt az, hogy ez a több mint nyolcvan évet átfogó és több mint másfél ezer filmből álló korpusz egy bizonyos szempontból teljes (az összes 1931 és 2015 között készült magyar hangos játékfilmet tartalmazza), mennyiségét tekintve pedig gigantikus. Másrészt, hogy ez egy kollektív munka, egy kutatócsoport közös projektje, így az az összes munkafázist a kategóriák meghatározásától, a kódolástól, az adatbeviteltől kezdve az elemzési irányok és fő kérdések meghatározásáig a résztvevők közösen végzik. A kutatás kapcsán a magyar filmtörténetírás szempontjából legalább három újdonságról beszélhetünk. A kutatás célja kiterjedt hosszmetri

elemzés, mely a teljes magyar hangos játékfilmtörténet egyes aspektusait vizsgálja (az önálló kutatáson alapuló, azaz nem szintetizáló magyar filmtörténetek jellemzően egy-egy korszakra koncentráltak). Másik újdonsága az egységes kategóriákon alapuló, adatbázisos feldolgozás (kvantitatív, szociológiai alapú magyar filmes vizsgálatok már évtizedekkel ezelőtt is voltak, de azok érthetően nem építettek, építhettek adatbázisokat). A harmadik pedig a kollektív munka, mivel a végső cél egy egységes alapokon nyugvó közös feldolgozás, nem pedig több szerző által párhuzamosan megírt fejezetek kötetbe szerkesztése. Az adat alapú kutatás, az adatbázisos rögzítés ráadásul olyan értelemben értéksemleges, hogy ugyanakkora terjedelmet és figyelmet kapnak a legismertebb filmek és a kevesek által emlegetett, mindenféle kánonon kívüli alkotások. Populáris film, szerzői film, kanonikus műalkotás és már a saját korában sem sokakat megmozgató játékfilm egyenrangú az adatfeldolgozás menetében. A szelektivitás és az elitizmus ennyiben tehát kikerülhetőnek tűnik – ez az alapkutatás nem kiemelkedő mesterek és mesterművek sorozatára (mesternarratívájára) fókuszál.

A magyar film társadalomtörténete tehát adat alapú kutatás, a magyar hangos játékfilmek kódolásán alapuló adatbázis azonban csak a kutatás egyik pillére. Az adatbázis arra szolgál, hogy a lehető legváltozatosabb lekérdezéseket lehessen elvégezni (pl. a női főhőssel dolgozó magyar játékfilmek száma és számaránya a filmtörténetben – kombinálva egyéb szempontokkal, mint műfaj, konfliktus, társadalmi státusz vagy épp az, hogy az adott film társadalmi felemelkedés vagy lecsúszástörténetet mesél el). Adatsorokat a legkülönbözőbb kombinációkban lehet lekérdezni, de nyilván nem mindegyik adatsor lesz érdekes. Ezért a kutatás egyik célja olyan lekérdezések és kérdéssorok megfogalmazása, melyek valamilyen izgalmas, megválaszolásra, értelmezésre felhívó eredményt mutatnak.

A kutatás következő, alapvető lépése az adatbázis elemzése során megjelenő mintázatok, azaz az adatsorok által felvetett problémák értelmezése és magyarázata. Veszünk egy adatsort egy bizonyos elem vagy több elem kombinációjának időbeli megoszlásáról, és ebből következik a kérdés: mivel magyarázható az időbeli változás? Társadalmi, történelmi vagy politikai okokkal?

Műfaji, esetleg lokális filmes hagyományok hatása mindez? Nemzetközi filmes trendekkel mozognak együtt a mintázatok? Netán más kulturális vagy művészeti területek hatása játszik közre?

Jogosan vetődik fel a kérdés, hogy a hagyományos film-történetírásban kiemelt figyelemben részesülő faktorok, mint a filmes stílus, a látványosság, a színészválasztás, a sztárrendszer, a közönség- és fesztiválsiker stb. a vizsgálatban milyen szerephez juthatnak. Amikor azonban az időbeli változások feltételezhető magyarázatairól beszélünk, épp ezek, az adatbázisban nem, vagy csak részlegesen kódolt faktorok és jellemzők nyerhetik el a fontosságukat és kaphatnak magyarázó erőt. A Jancsó-stílus vagy Tarr-stílus éppúgy a lokális filmkultúra hagyománya, mint a Koltai Róbert alakította kisember-figurákkal dolgozó filmek sorozata vagy a harmincas évek vigjátéki szériája. A hosszú beállításokra épülő filmes kompozíció nincsen kódolva az adatbázisban – de „kódolva van” a magyar film-történetben, vagy ha úgy tetszik, a magyar film-történetről alkotott képünkben. Ez az a pont, ahol a magyar film-történeti és kritikai szakirodalomban felhalmozódott tudás (értelmezések, stílusiskolák és trendek leírásai) megtalálja a helyét a rendszerben, itt lesz érdekes, hogy egy-egy mintázatot mely filmek alkotnak. Ekkor kapnak különösen fontos szerepet az esettanulmányok és az interpretációk, illetve a magyarázatok.

A jelen számunkban közölt szövegek a kutatómunka során keletkezett esettanulmányok, melyek célja a lehetséges vizsgálati irányok feltérképezése, tesztelése és a megfelelő módszertan kidolgozása. Ilyen értelemben munkanyagok, melyek a munka egy közbülső fázisát tükrözik. Olyan esettanulmányok, melyek még a korpusz egy szűkebb szeletére alkalmazva vetnek fel egyes kérdéseket, melyeket a későbbiekben a kutatócsoport a magyar hangos játékfilmek teljes spektrumára vetítve alkalmazhat hosszútávon. Egyben módszertani kísérletek is arra, hogyan kombinálható egymással az egyes lekérdezéseken alapuló adatbázis-elemzés és a vizsgálat tárgyát képező filmek részletes esetelemzése, illetve lehetséges magyarázatok kidolgozása bizonyos társadalmi, történelmi, gyártástörténeti és egyéb faktorok bevonásával.

A *Metropolis* szándéka publikációival nyomon követni a kutatást és több számon keresztül közölni a vizsgálat során keletkező tanulmányokból. Az első szám négy szöveget tartalmaz, melyből három az 1931 és 1944 közötti magyar

filmgyártás különböző vetületeit tárgyalja. Lakatos Gabriella írása azt vizsgálja, hogyan jelenik meg a társadalmi mobilitás kérdése a kor filmjeiben, a középosztálybeli hősök sikertörténetei mennyire ábrázolják áthághatóknak a társadalmi korlátokat és ezek milyen dramaturgiai sémákhoz kapcsolódnak. Vajdovich Györgyi tanulmánya a felső osztálybeli férfi hősök lecsúszásának ábrázolását elemzi abból a szempontból, mennyire mutatnak reális képet, illetve hogyan idealizálják a felsőbb rétegek megjelenítését a kor filmjei a jellegzetes dramaturgiai mintákon, a történetek lezárásán és a vizuális toposzokon keresztül. Mindkét írás azt a kérdést helyezi a középpontba, hogy mennyire volt lehetséges a társadalomkritika megjelenítése az 1931–44 közötti korszakban, és ez milyen elemeken keresztül nyilvánult meg. Pápai Zsolt szövege azt vizsgálja, hogyan hatott a trianoni trauma a korszak filmgyártására, milyen motívumokban, történet-sémákban jelenik meg direkt vagy indirekt módon az egyes művekben. Ezen belül különös hangsúlyt fektet a véletlen és a döntésképtelenség motívumának vizsgálatára, és azt mutatja meg, hogy a társadalmi probléma indirekten hogyan hatott a műfajiságra. Gelencsér Gábor szövege a társadalomtörténeti vizsgálat egy negyedik aspektusát veszi górcső alá, az erkölcsi leépülés motívumát vizsgálja az 1970–1992 között készült magyar játékfilmekben, és azt szemlélteti, hogy az erkölcsi lecsúszás történetei hogyan kapcsolódtak a kor társadalmi viszonyaihoz és problémáihoz.

A négy szöveg négy lehetséges vizsgálati irányt vázol fel, és a szövegek abban is különböznek egymástól, hogy módszertanilag különböző háttérismereteket mozgósítanak a társadalomtörténettől a politikatörténeten át a gyártás- és műfajtörténetig. Reményeink szerint későbbi számainkban további lehetséges kutatási irányokat és témákat tudunk majd bemutatni.

Lakatos Gabriella

„Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni” Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között¹

Bevezetés

A harmincas-negyvenes évek magyar filmjeiben központi téma a hős társadalmi vagy anyagi helyzetének megváltozása. Míg az általam összefoglaló terminussal *sikernarratívának*² nevezett társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás a korszak filmjeinek jelentős részében tematizálódik, a társadalmi lecsúszás vagy elszegényedés már sokkal ritkábban. A sikernarratívák erős túlsúlya látszólag megfelel annak a szocialista évtizedekben kialakult szakirodalmi konszenzusnak, mely szerint a harmincas-negyvenes évek filmkultúrája komolyabb társadalmi mondanivalót mellőző, a korabeli társadalmi realitástól szinte teljesen elrugaskodott eszképpista filmek futószalagon történő gyártásaként jellemezhető.

Ezzel a megközelítésmóddal szembehelyezkedve a következő kérdésre keresem a választ: valóban igaz-e, hogy a harmincas-negyvenes évek magyar filmjeitől idegen a társadalomkritikai attitűd, és csupán kevés, elszigetelt példát találni a társadalombíráló mondanivalóra? A sikernarratívák részletesebb, elemző vizsgálata segítségével igyekszem cáfolni azt az érvelést, mely szerint a meggazdagodás és társadalmi felemelkedés túlsúlya, valamint a társadalmi lecsúszás és az elszegényedés szórványos tematizálása az 1931–1944 közötti magyar hangosfilmkultúra

társadalomkritikai deficitjét jelentené. Céloom a vizsgálat során rávilágítani arra, hogy a tárgyalt sikernarratívák ellentmondásos képet mutatnak, mivel kevés olyan történetet találni, ahol a siker kemény munka, kitartás, szorgalom vagy szakértelem eredménye. Ehelyett a társadalmi érvényesülés és pénzügyi siker olyan, az egyén kompetenciáin kívül eső megvalósulási módjait ismétlik újra és újra, melyek érvelésem szerint a sikernarratívák álcája mögött társadalomkritikai mondanivalót rejtjenek.

Szakirodalmi áttekintés

A szocialista évtizedekben az 1945 előtti hangosfilmkultúrával kapcsolatos kritikai attitűd szemléltetésére Nemeskürty István és Szalay Károly témába vágó gondolatait idézem röviden. Nemeskürty István (*A meseautó utasai*; *A képpé varázsolt idő*³) néhány film kivételével (például Szóts István: *Emberek a havason*, 1941; Cserépy László: *A harmincadik*, 1942) alapvetően értéktelen, szórakoztató céllal készült árucikknek tekinti a harmincas-negyvenes évek filmjeit. Elmarasztaló, helyenként kifejezetten cini-

1 A tanulmány az NKFI által támogatott, 116708 sz. „A magyar film társadalomtörténete” című OTKA-kutatás keretében készült. (Az idézet Cserépy László *Cserebere* [1940] című filmjéből származik.)

2 A siker fogalma természetesen közel sem merül ki a társadalmi felemelkedés, illetve az anyagi gyarapodás tényében: beszélhetünk magánéleti, politikai, szakmai stb. sikerről is. Mivel azonban a tárgyalt korszakban az anyagi és a társadalmi siker tárgyalása a filmkészítők kitüntetett figyelmét élvezte jelen tanulmány szempontjából ez az értelmezés lesz releváns.

3 Nemeskürty István: *A meseautó utasai. A magyar filmesztétika története 1930–1948*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1965., valamint Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983.

kus és lekezelő attitűdjéről olyan kijelentései tanúskodnak, mint amikor a korszak filmgyártását megalkuvónak, üresnek és felszínesnek nevezi,⁴ a vígjátékokat „sivár és üres vice-sivatagoknak,”⁵ a negyvenes évekről pedig azt írja, hogy „filmművészetünk lényegében azt a primitív kabarejjellegű szórakoztatóipart űzte továbbra is, mint a háború előtti években”.⁶

Nemeskürty munkái az elemzett filmek és a korszak gyártástörténeti viszonyainak alapos ismeretéről tanúskodnak, ugyanakkor a harmincas-negyvenes évek magyar filmgyártásával foglalkozó Kádár-kori elemzéseket jellemző negatív attitűd tökéletes példái. Értem ez alatt az elemzett korszakhoz és filmekhez való politika- és ideológiavezérelt hozzáállást,⁷ a szórakoztató műfajfilmeknek, ezen filmek készítőinek⁸ és közönségének⁹ maximális lenézését – mely viselkedés véleményem szerint kritikushoz és kutatóhoz egyaránt méltatlan –, valamint az adatokkal alá nem támasztott kijelentések tényként kezelését,¹⁰ mely kérdésessé teszi a szóban forgó szövegek tudományosságát.

A *geg nyomában* című könyvében az 1931 és 1938 közé eső korszak vígjátékainak vizsgálatakor Nemeskürtyhöz hasonlóan Szalay Károly is nyugtázza a filmek társadalomkritikai deficitjét: „Egy-egy filmen belül a giccs és az érzelgősség, a hamis szociális demagógia érvényesült csak legfőljebb, és nem párosult semminemű realizmusra vagy társadalomkritikára való törekvéssel.”¹¹ Pár oldallal később mégis úgy fogalmaz, hogy a legtöbb vígjátékban szórványosan találni társadalomkritikai elemeket. Példaként említi az *Új rokon* (Gaál Béla, 1934), a *Lovagias ügy* (Szekely István: 1937), az *én lányom nem olyan* (Vajda László, 1937) és a *Barátságos arcot kérek* (Kardos László, 1935) című filmeket: „Tétova és ritka próbálkozások ezek a magyar filmvígjátékban, de az alaphelyzeteket mindig jellemzi valamilyen társadalmi probléma, realitás, ami a cselekmény során, de néha csak a végkifejlődésben torzul, halványul, kenődik el.”¹² Ezenkívül kiemeli, hogy a munkanélküliség ábrázolása a filmkészítők társadalmi érzékenységét mutatja (Rodriguez Endre: *Heten, mint a gonoszok*, 1942; Martonffy Emil:

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

5 *ibid.* p. 13.

6 *ibid.* p. 164.

7 Lásd például *A harmincadik* című film elemzését. Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. pp. 585–587.

8 „Az idéltlen vígjátékok, szerelmi históriák sokat kereső rendezője mosolygva ült a suton és a pénzt számolta.” In: Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő* p. 587.; „[...] a vállalkozók pedig, ezek a rulettező és kártyások szerencsevadászatára jellemző módon sikerre spekuláló, hozánemértő (sic!), kispénzü emberek majdmindig (sic!) valamelyik kölcsönzővállalat köré csoportosulva és annak vezetésével »teszik meg« a remélt befutót.” Nemeskürty: *A meseautó utasai*. p. 12.;

9 „S ne higgyük, hogy mindez (csupán) az írók bűne, akik a mesét szőtték, a rendezőké, akik az élőképet mozgóképpé varázsolták, vagy a gyártóé, aki az uralkodó osztállyal bűnös szövetségben csöbögtette a mákonyt a magyar lelkekbe: a mozinéző akarta ezt így látni, ő rendelte meg a jegyekért fizetett ötven fillérjeivel és egy pengővel újra meg újra ezt a karriertörténetet, [...]” Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 391.; „Újra hangsúlyozzuk tehát, hogy a rendezők és a vállalkozók a maguk módján próbálkoztak: kirakták az árukészletet. S a vevő mit választott? Félrelökte a tragédiát, a társadalombíráló drámát, félre az igényes szatírárt, s mohón nyúlt a sárga pitykés katonafilmek, az idéltlen karriertörténetek, a hajnalig mulató félnótás földbirtokosok aranykalászos rónaságai felé. Kellott a *Meseautó*, a *Rákóczi induló*, a *Köszönöm*, hogy elgázolt, nem kellett a Tavaszi zápor. Ezt a primitív ízlést persze irányította az uralkodó osztály is.” *ibid.* p. 17. Nemeskürty láthatóan önellentmondásba is keveredik: míg a 8-as lábjegyzet tanúsága szerint a rendezőket és a producereket teszi meg fő bűnbaknak, itt már őket mentve a közönség ízléséről ír elmarasztalóan.

10 Jó példa erre *A képpé varázsolt idő*ben Nemeskürty azon gondolatmenete, melyben a hivatalos szervek és a kormánysajtó támogatása, a filmek nézőszáma, társadalomkritikai attitűdje és művészi értéke alapján csoportosítja az 1939 és 1941 között készült filmeket, ám ezek alátámasztására nem jelöl semmilyen forrást. (p. 521.) A hivatalos szervek és a kormánysajtó vélt támogatása esetén cenzúraengedélyek, illetve az egykorú sajtóorgánumok idézésével alátámaszthatóak lennének a kijelentései, a filmek sikerességének megítélése azonban merőben problémás, hiszen a harmincas-negyvenes évek magyar filmtörténetének jelenlegi feldolgozottsága fényében nem állnak rendelkezésre a nézőszámokkal és vetítési adatokkal kapcsolatos átfogó kimutatások.

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

12 *ibid.* p. 204.

Hölgyek előnyben, 1939; Martonffy Emil: *Egér a palotában*, 1942; Balogh Béla: *Garzonlakás kiadó*, 1939; Ráthonyi Ákos: *A szerelem nem szégyen*, 1940; Ráthonyi Ákos: *A hölgy egy kissé bogaras*, 1938).¹³

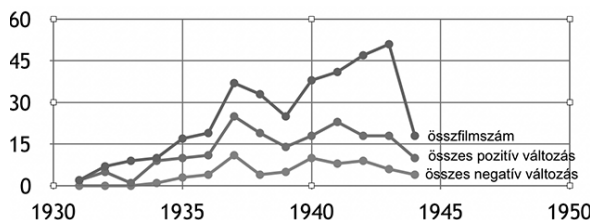
A sikernarratívák aránya, időbeli eloszlása és típusai

Az 1931 és 1944 között készült 354 játékfilm közül összesen 121 filmben 153 karaktert érint a *társadalmi felemelkedés, társadalmi lecsúszás* pedig összesen 30 filmben 34 karakter esetében tematizálódik. *Anyagi siker, gazdagodás* 160 filmben jelenik meg, összesen 255 karaktert érint, *elszegényedés* pedig 47 filmben 73 karaktert. Míg tehát sikernarratíva (vagyis a társadalmi vagy anyagi helyzet pozitív változása) 183 filmben, tehát a filmek felében (52%) tematizálódik, addig ezen karakterváltozások negatív verziója csupán 65 esetben, vagyis kevesebb, mint a filmek egyötödében (18%) található meg.

A harmincas években (1931 és 1939 között) a filmek 60%-ában, a negyvenes években (1940–1944 között) pedig a filmek 44,6%-ában ábrázolódik társadalmi felemelkedés vagy anyagi siker, gazdagodás. A sikernarratívák aránya a harmincas években az 1933-as évet leszámítva minden évben meghaladja az 50%-ot (1934-ben például 10 filmből 9 tartalmaz sikernarratívát), majd a negyvenes években sem csökken ez az arány 35% alá, tehát a korszak egészére nézve meghatározó tematikáról beszélhetünk (1–2. ábra).

12

1. ábra



évszám	összfilmszám	sikernarratíva	arány
1931	2	2	100%
1932	7	5	71,4%
1933	9	1	11,1%
1934	10	9	90%
1935	17	10	58,8%
1936	19	11	57,8%
1937	37	25	67,5%
1938	33	19	57,5%
1939	25	14	56%
1940	38	18	47,3%
1941	41	23	56%
1942	47	18	38,2%
1943	51	18	35,2%
1944	18	10	55,5%

2. ábra

Mivel tanulmányom kereteit meghaladja a tárgyalt időszakban készült összes sikertörténet vizsgálata (ez a korszak filmtermésének több mint a felét, 183 filmet és 306 karaktert jelentene), ezért a vizsgálati korpuszt 1) a főszereplőkhöz kötődő sikernarratívákra, és 2) a téma vígjátéki reprezentációjára szűkítettem (ami 109 filmet és 145 karaktert jelent).

Első lépésként megvizsgáltam, hogy milyen dramaturgiai sémák idézik elő az egyén társadalmi felemelkedését vagy anyagi gyarapodását. A filmelemzések tanulsága szerint az egyén sikerének 7 jellemző oka ismétlődik a korszakban készült vígjátékokban:

1. házasság
2. álidentitás/szerepjáték
3. trükk, szerencse
4. egyéni kompetenciák ÉS egyéb járulékos, pozitív tényezők
5. örökség
6. rokon kapcsolat
7. egyéni kompetenciák

A kutatás jelenlegi állása, vagyis a vígjátékok főszereplőihöz kötődő sikernarratívák 90%-os feldolgozottsága mellett az egyes típusok aránya a következő:

¹³ ibid. p. 209.



3. ábra

A sikernarratívák leggyakoribb előmozdítója a házasság: a vizsgált filmek felében (52%), 67 esetben a főhős egy szerencsésen megválasztott házastárs segítségével nyer bebocsátást egy magasabb társadalmi osztályba, vagy kerül korábbi anyagi helyzetéhez képest jobb módú státuszba. Az esetek 69%-ában a házasság folytán nő kerül magasabb társadalmi pozícióba vagy jobb anyagi helyzetbe, de szép számmal találunk olyan példákat is, amelyben ez férfivel történik meg (Martonffy Emil: *Márciusi mese*, 1934; Székely István: *A Noszty-fiú esete Tóth Marival*, 1937; Gaál Béla: *Pesti mese*, 1937).

Gyakoriság szempontjából ezt követi az álidentitás-vagy szerepjáték-motívum, mely a sikernarratívák 17%-ának az alapja (22 főszereplő). Bizonyos esetekben a főhős a saját érvényesülése érdekében vesz fel új identitást (Csepreghy Jenő: *Családi pótlék*, 1937; Székely István: *Egy lány elindul*, 1937; Bánky Viktor: *Kölcsönként férjek*, 1941), vagy a környezete másvalakinek hiszi, mint aki valójában, és a szerencsés félreértés folyamánként valósul meg a társadalmi felemelkedés vagy anyagi gyarapodás (*A hölgy egy küssé bogaras*; Ráthonyi Ákos: *Kádár kontra Kezrekes*, 1941).

3 esetben a főhős valamilyen trükk folyamánként, vagy a vakszerencsének köszönhetően kerül magasabb társadalmi státuszba vagy jobb anyagi helyzetbe a film végére, ez a vizsgált esetek 2%-át jelenti (Lázár Lajos: *A két bálvány*, 1931; Vajda László: *Péntek Rézi*, 1938).

17 esetben, vagyis a sikernarratívák 13%-ában a történet során hangsúlyt kap az a tény, hogy a hős a saját kompetenciái (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem) révén is kiérdemelné a sikert, ám döntően mégsem emiatt, hanem olyan járulékos, az egyén kompetenciáin

kívül eső tényezők miatt éri el, mint trükk, szerencse, nexus, házasság vagy az identitással való ügyeskedés (Marton Endre: *Elnökkisasszony*, 1935; Bánky Viktor: *A miniszter barátja*, 1939; Podmaniczky Félix: *A kegyelmes úr rokona*, 1941).

6 esetben (a vizsgált filmek 5%-ában) a társadalmi vagy anyagi siker örökség formájában realizálódik (*Pesti mese*; Székely István: *Segítség, örököltém!*, 1937), és 2 esetben (a filmek 2%-ában) a karakter az elért siker tekintetében teljesen passzív marad, csupán azért válik részesévé, mert egy felfelé mobilizálódó karakterhez rokon kapcsolat fűzi (Balogh Béla: *Garzonlakás kiadó*, 1939; Martonffy Emil: *Egy bolond százat csinál*, 1942). Végezetül az eddig megvizsgált 130 karakter között csupán 11 olyan hőst találunk (ez a vizsgált filmek 8%-át jelenti), aki elsősorban és hangsúlyosan a saját kompetenciáinak (kemény munka, kitartás, szorgalom, szakértelem) köszönheti az elért társadalmi vagy anyagi sikert (Gaál Béla: *Helyet az öregeknek*, 1934; Ráthonyi Ákos: *Fűszer és csemege*, 1940; Martonffy Emil: *Pepita kabát*, 1940). (2. ábra)

Mivel véleményem szerint a harmadik típus különösen alkalmas társadalomkritika megfogalmazására, ezért a továbbiakban ezzel foglalkozom részletesebben: a sikernarratívák azon fajtájával tehát, amikor a siker kulcsmomentuma valamilyen külső, a főhős kompetenciáitól független, járulékos tényező (trükk, szerencse, nexus, házasság vagy az identitással történő ügyeskedés), noha a történet során végig hangsúlyos az a tény, hogy a főhős az egyéni kvalitásai okán is kiérdemelné a sikert. A következő táblázat a filmek címét, a karakterek nevét, társadalmi osztályát, vagyoni helyzetét és foglalkozását tartalmazza.

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

A sikernarratívák ezen típusának az alanya egy kivételtől eltekintve minden esetben férfi (94%), társadalmi státusz tekintetében a közép- (94%) vagy a felsőközéposztályhoz tartozik (6%), és anyagi helyzetét tekintve az esetek 76%-ában szegény. Mivel a tárgyalt filmek jelentős része a diplomás munkanélküliség problémájával foglalkozik, ezért a részletesebb elemzéseket megelőzően érdemes röviden ismertetni a korszak társadalom- és gazdaságtörténeti viszonyait, ezen belül is a diplomás munkanélküliség jelenségét.

Társadalom- és gazdaságtörténeti kontextus

Az 1931 és 1944 között készült 354 játékfilm 79%-a (278 film) szinkronidejű, tehát a Horthy-korszak évtizedeiben játszódik. Ezzel arányosan a vígjátéki sikernarratívák derékháda is szinkronidejű (93 film, vagyis az összes vígjátéki sikernarratíva 85%-a). Felmerül tehát a kérdés, hogy

a sikernarratívák milyen mértékben reflektálnak a Horthy-korszak gazdasági és társadalmi viszonyaira, ezen belül is a társadalmi mobilitás kérdésére.

Az első világháborút követően Magyarország vesztes félként a proletárdiktatúra és az azt követő megkorlátozások, valamint a trianoni békeszerződés traumájával a háta mögött próbált ismét talpra állni. A legsúlyosabb problémák az Osztrák–Magyar Monarchia széteséséből és a trianoni békeszerződés által kijelölt új határokból adódtak, melyek következtében a gazdaság szerkezete jelentősen eltorzult.¹⁴ A bethleni konszolidáció eredményeképpen a húszas évek közepétől szerény, de érzékelhető gazdasági növekedés vette kezdetét: a folyamat eredményeképpen szinte teljesen megszűnt a munkanélküliség, és emelkedett az általános életnivó.¹⁵ Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter programjának köszönhetően jelentős fejlődés ment végbe az oktatás területén (az elemi iskolai, a középfokú és az egyetemi oktatás fejlesztése; az analfabétizmus visszaszorítása), emellett a húszas évek második felében jelentős szociálpolitikai reformok indultak (a kötelező be-

14 Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században I.: Politika és társadalom, hadtörténet, jogalkotás*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996. p. 56.

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

tegbiztosítás jogosultsági körének, időtartamának és összegének kiterjesztése; kötelező balesetbiztosítás; öregségi, rokkantsági, özvegyi és árvasági biztosítás). A számottevő oktatási és szociálpolitikai reformok ellenére, részben a gazdasági pangás, részben a feudális kötöttségek miatt a társadalom mobilitása¹⁶ továbbra is minimális maradt.¹⁷ Az évtized végére a gazdaság összteljesítménye meghaladta az utolsó békeév eredményeit – bár a fejlődés ezzel együtt is lényegesen elmaradt az európai növekedési átlagtól.¹⁸

A pozitív tendenciákat az évtized végén kirobbanó gazdasági válság akasztotta meg, mely a gazdasági élet felborulásával és tömeges elszegényedéssel járt együtt.¹⁹ A miniszterelnöki székben Bethlent 1931 augusztusában váltó Károlyi Gyula válságkezelő lépéseinek hatására – az államháztartás pénzügyi egyensúlyának helyreállítása érdekében adóemelést, nyugdíj-, létszám- és bércsökkenést foganatosítottak – általános életszínvonal-csökkenés következett be, és a munkanélküliség ismét hatalmas méreteket öltött. „Az általános életszínvonal-csökkenés, a munkanélküliség ugrásszerű megnövekedése nemcsak az alsóbb – munkás és szegényparaszti – rétegeket fordította szembe a kormánnyal. A középosztály mértékadó, tisztviselői részét jövedelmei esésén túl különösen az aggasztotta, hogy gyermekeik állászerzési esélyei az iskolák befejezése után minimálisra zsugorodtak. Az értelmiségi munkanélküliség tömegessé válása sokakban újra felidézte az 1920-as évek elejének nyomorúságos körülményeit. Az egzisztenciális gondokon túl erős volt

a félelem attól, hogy az 1918-at idéző összeomlás következik be” – hangzik Püski Levente jellemzése a harmincas évek első felének közhangulatáról.²⁰

1934-től, a válság világméretű visszahúzódásától kezdődően 1938-ig ismét szerény gazdasági növekedés ment végbe, majd a második világháború kitörését követően a hadseregfejlesztési program és a háborús konjunktúra hozott nagyobb volumenű gazdasági fellendülést.²¹ Megszűnt a mezőgazdasági és az ipari munkanélküliség, sikerült alacsony szinten tartani az inflációt.²² A második Teleki-kormány programjának központi elemét képezte a korábban megkezdett oktatási reformok továbbfejlesztése: az iskolázottság emelése (a nyolcosztályos népiskola kötelezővé tételével), valamint a népi származású hallgatók továbbtanulási lehetőségeinek bővítése (a főiskolai és egyetemi hallgatók közti arányuk 1939-ben megközelítette a 20%-ot).²³ 1941 nyara, vagyis Magyarországnak a háborúba történő belépése még nem hozott döntő változást a lakosság életkörülményeiben: a háború csupán a lassan fokozódó megélhetési nehézségekben, a növekvő árakban és az áruhiányban öltött testet.²⁴

A Horthy-korszak egészéről elmondható, hogy merev társadalmi struktúrák és ebből következően alacsony feléle irányuló mobilitás jellemezte: „[...] a nagyobb rétegek – szellemi foglalkozásúak, munkásság, parasztság – közötti mozgás viszonylag kicsi volt. Így például a szellemi foglalkozású férfiak között mindössze 7% volt a munkás- és 14%

16 Harcsa István definíciója szerint „társadalmi mobilitásnak nevezzük az egyén, illetve a család társadalmi helyzetének megváltozását. A társadalmi helyzet oly módon változhat meg, hogy az egyén, elhagyva a korábbi társadalmi réteget, belép egy másik rétegbe; pl. a parasztságból a munkásságba kerül, vagy szakmunkásból önálló iparos, vállalkozó lesz. A réteg- vagy társadalmicsoport-váltás többet jelent, mint a foglalkozási pozícióban bekövetkezett változás, hiszen a réteget váltó egyénnek, családnak mielőbb alkalmazkodnia kell az új rétegben honos értékekhez, kultúrához, életmódhoz. Ez az alkalmazkodás több-kevesebb időt vesz igénybe, ebből adódóan egy adott réteg »törzsökös«, tehát többgenerációs tagjai, valamint az újonnan bekerülők társadalmi arculata hosszú ideig jelentősen eltér.” Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században II.: Természeti környezet, népesség és társadalom, egyházak és felekezetek, gazdaság*. Szekszárd: Babits Kiadó, 1996. p. 228.

17 Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914–1945)*. pp. 115–116.; Kollega Tarsoly István (ed.): *Magyarország a XX. században II.* p. 229.

18 Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I.* p. 57.

19 Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914–1945)*. p. 130.

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

21 Ormos: *Magyarország a két világháború korában (1914–1945)*. p. 202.

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

23 *ibid.* p. 116.

24 *ibid.* p. 129.

*a parasztszármazású. A munkásság egyharmada a paraszti rétegből került ki, és a gazdasági válság egzisztenciális bizonytalanságait tükrözi az a tény, hogy körükben az önálló iparos és kereskedő apától származók aránya közel egynegyedét tett ki. Mindez arra utal, hogy jelentős volt a mozgás a kispolgárságból a munkásság rétegébe. A fordított, tehát a munkásságból az önálló iparosok és kereskedők rétegébe irányuló mozgás már jóval kisebb volt.*²⁵

Diplomás munkanélküliség a Horthy-korban

Nagyobb arányú munkanélküliség a múlt század folyamán kétszer sújtotta az országot: a harmincas, illetve a kilencvenes években. A harmincas évek elejére Magyarországra is begyűrűző gazdasági válság következtében ugrászerűen megnövekedett a munkanélküliek száma, többek között az értelmiségi, diplomás réteg köreiből is.²⁶

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

a harmincas évek közepéig hogyan alakult a diplomás munkanélküliek helyzete.²⁷

Szabolcs érvelése szerint a harmincas években tetőző diplomás munkanélküliség egyik kiváltó oka a Magyarországon a köztisztviselőknek már a trianoni döntést megelőzően is a szükségesnél jóval magasabb száma volt. Trianont követően Magyarország területének, illetve lélekszámának csökkenése nem járt együtt arányosan az állami alkalmazottak és azon belül a köztisztviselők létszámának a csökkenésével: míg 1914-ben a 18 millió főt számláló országban 65 049 volt a tisztviselők száma, addig 1925-ben a 8 millióra zsugorodott népesség dacára számuk 77 765-re nőtt.²⁸

A 18. század második felétől a dzsentri rétegek tipikus elhelyezkedési céljává a közigazgatás tisztviselői posztjai váltak. „Mivel a köztisztviselői pálya a magyar dzsentriréteg »tradíciójává« – minden dzsentri-fiatal életpályájává – vált, a köztisztviselők számának növelését gyakran nem a közigazgatás valóságos szükségletei, hanem az elhelyezkedésre törekvő dzsentrik száma határozta meg. Ezzel magyarázható, hogy a köztisztviselők létszáma már az első világháború előtt messze felülmúlta a valóságos szükségletet. Az ország akkor még valahogyan el tudta viselni ezt a terhet. A háború után azonban – amikor a köztisztviselők száma az ország lakosságához mérten közel megháromszorozódott – a helyzet tarthatatlanná vált. Míg 1914-ben minden 377-ik lakosra, addig 1921-ben minden 134-ik lakosra jutott egy állami tisztviselő.”²⁹

A trianoni békeszerződést követően tisztviselők tömegei telepedtek át az anyaországba: a 99 125 kereső között 44 153 közalkalmazott szerepelt, akik majdnem kivétel nélkül mind köztisztviselők voltak.³⁰ Bár a kormány kísérletet tett a munka nélkül maradt hivatalnokok átképzésére, illetve más területen történő – legalább ideigle-

25 Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században II.* pp. 229–230.

26 *ibid.* p. 164.

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

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

29 *ibid.* pp. 17–19.

30 Jelentés az Országos Menekültügyi Hivatal négyévi működéséről (önálló kiadvány) 38. old. Lásd még OL PM Genfi anyag, X. köt. Idézi: Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919–1944.* p. 19.

nes – alkalmazására, ez nem hozott érdemi változást.³¹ Ráadásul ezzel egyidőben, 1922 és 1925 között zajlott az erősen túlméretezett államapparátus több hullámban történő leépítése is.³²

Szabolcs szerint ebben a kilátástalan helyzetben a köztisztviselői rétegek gyermekei a szülői hivatás folytatásáról lemondva kétféle irányba próbáltak orientálódni: vagy a gazdasági és kereskedelmi élet középső pozícióit foglalták el, vagy még gyakrabban valamilyen értelmiségi (mérnöki, orvosi, ügyvédi) foglalkozást választottak.³³

A köztisztviselői munkanélküliség 1928-ra szinte teljesen megszűnt, ezzel szemben a húszas évek végére folyamatosan nőtt az iskolájuk befejezése óta állástalan értelmiségiek száma, majd a gazdasági válság kitörésével az értelmiségi állástalanság az általános munkanélküliség részévé vált.³⁴ „A harmincas évek elejére az állás nélküli értelmiségiek száma hatalmasra duzzadt. Különösen az értelmiségi fiatalság körében volt nagy a munkanélküliség; ez a nagy gazdasági válság elmúltával sem csökkent, sőt tovább növekedett.”³⁵

Dr. Molnár Olga az értelmiségi munkanélküliség okán készített 1935-ös fővárosi statisztikai felmérés eredményeit a következőképpen értékeli: „Ma, 1935. év december 20-án megejtett felvétel eredményeképpen, ez az arány [ti. az állás nélküliek aránya a szellemi munkások között – Szerző.] a férfiaknál 31,4, a nőknél 46,9%-ra emelkedett. Nem meglepő, hogy az itt talált tömegek 50,9 (férfi), illetőleg 49,4 (nő) %-a 20–25 éves egynéből toborzódik, akik tanulmányaik befejezése után még semmiféle állást sem tudtak elnyerni, holott a férfiak 83,4

és a nők 32,1%-a középiskolai érettségi bizonyítvánnyal vagy főiskolai végzettséggel rendelkezik. Megdöbbentő adatok ezek, melyek a kérdés teljes kifejtése után fognak csak jelentőségük egész nagyságában az olvasó előtt állni.”³⁶

A harmincas évek első felében több alulról szerveződő, az állástalan diplomások elhelyezkedési problémáinak intézményes keretek között történő megoldását célul kitűző szervezet alakult meg (az Állástalan Diplomások Országos Szövetsége [ÁDOB] 1931-ben, a Diplomások Önszolgáltató Szervezete [DÖSZ] 1934-ben), de működésüknek nem volt számottevő hatása.³⁷ Emellett a válságos évek bevett gyakorlata volt az úgynevezett *szellemi ínségmunka*: ily módon állami hivatalokban rövid időre, napi 2 pengő fizetésért jutott munkához az állástalan diplomások ugyancsak elenyésző része.³⁸ Ennek speciális megvalósulási formája volt az az 1000 kiegészítő, ideiglenes diplomást havi 80 pengő fizetésért foglalkoztató akció, melyet Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi miniszter irányítása alatt bonyolítottak le (ők a köznyelvben a *Hóman-boyok* nevet kapták).³⁹

Az állástalan diplomások tömeges munkanélkülisége az 1940-es évekre szűnt meg: a háborús konjunktúra, a hadiipari megrendelések elősegítették a mérnökök elhelyezkedését, de a katonának bevonult értelmiségiek munkahelyei is felszabadultak ideiglenesen, lehetőséget teremtve az elhelyezkedésre mások számára, valamint a zsidótörvények következtében is jelentős számú értelmiségi munkahely szabadult fel.⁴⁰

31 ibid. p. 35.

32 ibid. pp. 40–44.

33 ibid. p. 45. Szabolcs állítását alátámasztani látszanak a Király Sándor által idézett adatok: eszerint a harmincas évek folyamán (az 1929/1930-as, az 1934/1935-ös és az 1936/1937-es tanév kimutatásai alapján) a valamilyen köztisztviselői állásban dolgozó vagy tisztviselői múlttal rendelkező szülők gyermekeinek aránya jóval meghaladta a 40%-ot az egyetemeken (20% felett volt a köztisztviselő, 10% körül a nyugdíjas köztisztviselő és 12-13% körül a magántisztviselők gyermekeinek az aránya). In: Király Sándor: *A társadalmi mobilitás lehetőségei a Horthy-korszak felsőoktatási rendszerében*. http://gerundium.lib.unideb.hu/file/7/5774d9058ee04/szerzo/A_tarsadalmi_mobilitas_lehetosegei_a_Horthy-korszak_felsooktatasi_rendszerében.pdf p. 55. (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 04. 15.)

34 Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919–1944*. p. 58.; p. 64.

35 ibid. p. 80.

36 Dr. Molnár Olga: *Munkanélküliség a szellemi pályákon alkalmazott nők körében*. Statisztikai Közlemények, 1935. pp. 15–16. Idézi: Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919–1944*. p. 80.

37 ibid. pp. 81–87.

38 ibid. pp. 68–79.

39 ibid. pp. 92–93.

40 ibid. pp. 137–138.

Ambivalens sikernarratívák

1935 januárjában a Diplomások Önszolgáltató Szövetkezetének (DÖSZ) Tanítói Szakosztálya a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez fordult egy tervezettel, amely a munka nélküli pedagógusok álláshoz jutását volt hivatott elősegíteni. Ajánlásaik között szerepelt az iskolai osztályok létszámának csökkentése, az állás-, illetve jövedelemhalmozás megszüntetése, napközi otthonok felállítása, analfabéta-tanfolyamok szervezése, gyakornoki program indítása, valamint munkaalkalmak esetén a jelöltek rászorultsága alapján való döntési mechanizmus kialakítása és bevezetése: „Végül tisztelettel kérjük Nagyméltóságodat, hogy minden új kereseti lehetőséget a sorainkban legjobban rászorulóknak számára méltóztatassék biztosítani azáltal, hogy közülünk a legjobban rászorulóknak kiválasztását ránk bízni szíveskedjék. E feladatot felelősségünk teljes tudatában mi magunk tudjuk legjobban elvégezni, akik ismerjük egymás tényleges anyagi viszonyait. Ezt a kérést azért vagyunk kénytelenek nyomatékosabban Nagyméltóságod elé terjeszteni, mert az eddigi gyakorlat szerint, sajnos jórészt azok kaptak beosztásokat, akiknek összeköttetések voltak vagy befolyásos személyek, vagy politikai pártok formájában. Ilyen összeköttetésekkel azonban pont azok rendelkeznek, akik legkevésbé szorulnak rá a beosztásra. Éppen az állástalanok legszegényebbjének nincs semmiféle összeköttetése.”⁴¹

A hős kvalitásait és az egyéni kompetenciákon kívül eső szerencsés körülmények szerepét firtató sikernarratívák visszatérő eleme a megfelelő összeköttetések fontossága: az elemzett filmek tanúsága szerint a Horthy-korszak viszonyai között a nexus a siker bekövetkeztének lényegi, szinte nélkülözhetetlen eleme.

A filmek jelentős része a fiatal generációt érintő diplomás munkanélküliség problémáját tárgyalja: az *Elnök-kisasszony*, a *Havi 200 fix* (Balogh Béla, 1936), a *Mai lányok* (Gaál Béla, 1937), a *Cifra nyomorúság* (Gertler Viktor, 1938), *A miniszter barátja* és *A kegyelmes úr rokona* pályakezdő, munka nélküli vagy a képesítésének nem megfelelő, alantasabb munkakörben dolgozó mérnök hősöket, a *Garzonlakás kiadó* pályakezdő orvost, a *Kétezer*

pengős férfi (Cserépy László, 1942) pályakezdő jogászt, a *Dunaparti randevú* (Székely István, 1936) pedig ugyancsak a karrierje elején járó fiatal író helyez a történet középpontjába.

Kórody Gábor (Jávor Pál) állástalan mérnök és menyasszonya, Szabó Magda (Bársony Erzs) rezignált arccal hallgatják a rádióból szóló címadó slágert a *Havi 200 fix* (Balogh Béla, 1936) kezdő jelenetében:

„*Havi 200 pengő fixszel / ma egy ember könnyen viccel. / Havi 200 pengő fixszel / feleségül venném önt. / Mert a jólét az nem kényszer / nekem nem kell ház és ékszer, / vacsoráznom sem kell kétszer, / sose voltam én úgy fönt. / Havi 200 fix, / csak ennyi az egész, / havi kétszáz fix, / s a boldogságunk kész.*”

Az 1930-as években a 200 pengős fizetés a középrétegek számára a biztos, tervezhető és kiszámítható élet alsó határát jelentette,⁴² a film cselekménye pedig a dal szövegére rímelve ennek a megszerzése körül bonyolódik. Magda levélben arra kéri a Magyar Autóművek Részvénytársaság ügyvezető igazgatójának frissen kinevezett Demeter Kálmánt (Uray Tivadar), hogy régi ismeretségükre való tekintettel vegye a cég alkalmazásába vőlegényét, Kórody Gábort. Budapestre érkezve azonban Gábor a pályaudvaron összeverekedik egy férfivel, és csak később tudja meg, hogy leendő munkaadóját, Demeter Kálmánt inzultálta. Mivel Gábor véletlenül másvalaki névjegykártyáját adta oda Demeternek, ezért – hogy időt nyerjenek a kellemetlen helyzet elsimításához – Gábor helyett barátja, Tavaszai Mátyás gyógyszerész (Páger Antal) megy el a bemutatkozó vacsorára Demeterhez, Gábor pedig felveszi a munkát a gyárban, remélve, hogy pár napig el tudja kerülni a jóakarójával való személyes találkozást.

Az Autóműveknél játszódó jelenetek egyik fő humorforrása, hogy az iroda alkalmazottjainak jelentős része ugyancsak nexus folytán került a céghez: a képviselőúr unokaöccse egész nap a koszt piszkálja a körmei alól, a főrésztényes feleségének a sógora rejtvényt fejt, az ügyefogyott fogalmazó pedig teljes lelki nyugalommal felesel vissza főnökének, hiszen felesége az elnök házi varrónője. Bár az igazgató, Aczél (Pethes Sándor) látatlanban Gábort is protekciós naplopóként könyveli el, félelmei később

41 OL VKM. Gimnáziumi osztály. 34 965/1935. Eredeti tiszttázat. Idézi: Szabolcs: *Munka nélküli diplomások a Horthy-rendszerben 1919–1944.* p. 122.

42 Kollega Tarsoly (ed.): *Magyarország a XX. században I.* p. 73.

alaptalannak bizonyulnak. Dacára annak, hogy saját elmondása szerint nincs semmiféle munkatapasztalata, Gábor pár óra alatt megoldja azt a mechanikai problémát, amivel a cég mérnökei éveken keresztül sikertelenül küzdöttek, ezzel bizonyítva, hogy nemcsak kapcsolati tőkéje, de képességei révén is indokolt volt a cégnél történő alkalmazása.

Ennek köszönhetően Demeter a lovagias ügy okozta kellemetlen helyzet napvilágra kerülését követően is ragaszkodik hozzá, hogy a kimagasló tehetségű fiatalember a cégnél maradjon. Bár Gábort a történet során felettesei többször zseninek, „új Edisonnak” titulálják, a narratíva tanulsága szerint megfelelő kapcsolati tőke nélkül az ifjú Edisonnak sosem lett volna lehetősége tehetsége bizonyítására.

Az *Elnökkisasszony* nyitójelenetében Török István (Jávor Pál), az állástalan textilipari mérnök munka reményében érdeklődik különböző gyárak igazgatóságán. A Várkonyi Textilműveknél – a korábbi helyekhez hasonlóan – megpróbálnak rövid úton megszabadulni tőle:

„ – A vezérigazgató úr ülésen van. Tessék talán később visszafáradni.

– Mikor, kérem?

– Milyen ügyben tetszik?

– Állás ügyben.

Vas cégvezető (Kabos Gyula) zavartan az órájára pillant.

– ... tessék talán két év múlva visszajönni.”

Az állástalan férfi a barátjával közösen bérelt kicsiny lakás fürdőszobájában fejlesztgeti a textilipart megreformálni hivatott találmányát. Egykor ígéretesen induló karrierjének szomorú mementója az az újságcikk, mely egy piknikezés alkalmával csomagolópapír formájában kerül elő: „»Török István mérnök kinek találmányát a múlt héten szabadalmazták.« A múlt héten... Tudod mikor volt ez a múlt hét? Három évvel ezelőtt. Azóta semmi. Az egész életem munkásságának az eredménye ez a kép a Tolnai Világlapjában.”

Többszöri sikertelen bejutási kísérlet és megannyi előszobákban hiábavaló várakozással eltöltött órák követően Török végül egy félreértésnek köszönhetően

tud csak beszélni Kollár vezérigazgatóval (Törzs Jenő), Kollár ugyanis azt hiszi, hogy Török a gyár újonnan kinevezett elnöknőjének, Várkonyi Zsuzsának (Muráti Lili) a kedvese. Bár az első beszélgetést követő jó benyomás fényében Kollár hangsúlyozza, hogy Török ígéretes fiatal tehetség, a találmánya pedig szenzációs és nagy nyereséget fog hozni a gyárnak, tehát nemcsak Zsuzsa miatt veszi őt alkalmazásba, a korábbiak fényében a néző számára világos, hogy Török csak a személyes érintettségnek köszönhetően kerülhetett egyáltalán a vezérigazgató színe elé.

A *kegyelmes úr rokona* fiatal hőse, Szávay Gábor (Szilassy László) mérnöki diplomával a zsebében bérlístákat körmöl havi 120 pengőért. Szeretné bebizonyítani a vezérigazgatónak, Szávay Ákosnak (Somlay Artur), hogy méltó az előléptetésre, de nem meri megkörnyékezni, nehogy a nagy ember azt higgye, hogy a névrokonsággal visszaélve akar jobb pozíciót szerezni magának. Idős kollégája, Kublics bácsi (Rózsashegyi Kálmán) tanácsára Gábor végül mégis a tettek mezejére lép: személyesen keresi fel a gyár igazgatóit a *Mi a villamossági ipar feladata?* című könyvével, de titkárok sorfalába ütközik, könyve pedig az igazgatói irodák kukájában végzi, vagy olvasatlanul kap gratuláló sorokat a nagyszerű műhöz. Amikor Gábor mégis felveszi a kapcsolatot a vezérigazgatóval és meghívást kap Szávay otthonába, a gyárban hamar híre megy, hogy a fiatalember minden bizonnyal a vezérigazgató rokona. Amikor azonban Gábor aznap este megérkezik vendéglátójához, már az idős úr halálhíre fogadja. A gyászírre hamar odaseregülő pénzsóvár rokonság gyanakvó tagjai elővigyázatosságból – hátha Gábor egy eleddig ismeretlen, de közeli rokon, vagyis az örökség potenciális várományosa – rég nem látott ismerősként fogadják őt, az összezavarodott fiatalember pedig belemegy a színjátékba.

Bár Gábor célja egészen addig az volt, hogy munkája, kvalitásai révén, nem pedig homályos rokoni kapcsolatokra való célozgatások jussaként érdemelje ki a végzettségének megfelelő pozíciót, nem kitarató szorgalma vagy tehetsége, csupán a vélt rokonságra vonatkozó kósza találgatások folyamányaként helyezik át mérnöki pozícióba a gyár kísérleti osztályára.⁴³

43 A történet zárlatában fény derül az események egy egészen addig rejtett mozgatórugójára is. Az idős Szávay évekkoriban azzal a céllal vette fel Gábort a céghez és helyezte őt kvalitásaihoz képest alantas munkakörbe, hogy próbára tegye: megpróbál-e ügyesen sáfárkodni a kettejük névrokonságában rejlő potenciállal? A végrendelet felolvasásakor az is egyértelművé válik, hogy Gábor

A *Cserebere* (Cserépy László, 1940) című film hivatalnok hőse, Kerekes István hónapok óta nem talál munkát. Lakótársával felváltva használják albérleti szobájukat: Csicvarek, a főpincér (Maklárty Zoltán) napközben alszik, István éjszaka. Hősünk ezért a délutánokat egy uszodában tölti, ahová jó módú barátja, Laci uszodabérlete segítségével van állandó bejárása. A következő párbeszédet, mely akkor hangzik el, amikor a film elején István meglátogatja a délután közepén még mindig az igazak álmát alvó, a gazdagok kiváltságos életet élő barátját, érdemes teljes terjedelmében idézni:

„– Csakhogy én délelőtt 10 órákor fekiüdtem le.

– Barátom, 10 órákor már nekem a nyolcadik helyen mondták, hogy az állás betöltve.

– Na, látod, okosabban csináltad volna, hogyha délig alszol.

– Te vigyázz! Egyszer elfogyhat a te pénzed is. Mi lesz, hogyha dolgoznod kell?

– Dolgozni? Fiam, én sosem fogok dolgozni. Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni.

– Itt az uszodabérleted, köszönettel visszahoztam.

– Ezért kár volt felkelteni, ezt odaadhattad volna a szobalánynak is.

– Na, de én beszélni is szerettem volna veled. Szeretném, ha pár napig még nálam hagynád.

– Nem, sajnálom, kérlek, szükségem van rá. Mi az, hogy egyszerre ilyen szenvedélyes úszó lettél? Mi van veled?

– Valahol csak el kell töltenem az időt. Mit csináljak? Délután nem mehetek haza, mert délután a szobatársam alszik.

– Igen? Elég gyenge szórakozás.

– Ellenkezőleg. A legnagyobb élvezet. Ott mindenki leveti a ruháját, és a ruhával együtt eltűnnek a társadalmi különbségek is. Ott mindnyájan egyformák vagyunk. Csak emberek.

– Te. Veszek neked egy jegyfűzetet. És kapsz tőlem egy öltöny ruhát. Jó? Ez már nagyon kopott.

– Amikor vásároltam, akkor sem volt új. Uraságotól levett ruha. Na, de megyek is, szervusz.

– Te, várj csak. Maradj itt ebédre.

– Nem, köszönöm, már ebédeltem.

– Mikor?

– Tegnapelőtt.”

Laci kijelentése („Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”) a magyar vígjátéki sikernarratívák tünetértékű megnyilatkozása: a társadalmi igazságosságba és a kemény munkába vetett hit elutasítása, hiszen a meggazdagodás és a társadalmi felemelkedés nem a kemény munka, kitartás, szorgalom vagy a szakértelem eredője, hanem születési kiváltság, szerencse, összeköttetések vagy ügyeskedés függvénye. Ezenkívül a szóban forgó párbeszéd hivatott bemutatni a főhős kilátástalan helyzetét: ekkor tudjuk meg, hogy munkanélküli, teljesen tönkrement, és albérleti szobáján egy másik férfival osztozik. Az uszoda pedig valóban a társadalmi különbségektől mentes térként funkcionál, István ugyanis itt ismerkedik meg egy jó módú gyáros lányával, Verával (Bordy Bella), aki előtt – kopott ruháitól megszabadulva – egy ideig sikerrel titkolja nyomorult helyzetét.

Amikor a lány felfedezi, hogy István szegény, a segítségnyújtás rendhagyó módját választja: felbérrel valakit, hogy lopja el István holmiját az uszoda öltözőszekrényéből (egy ócska felöltő, kopott ruha, fehérnemű, nyakkendő, kitaposott cipő, 83 fillér készpénz és egy más tulajdonát képező uszodai jegyfűzet a szegényes bűnlajstrom), majd a 83 fillér kíséretében új ruhákat küld a fiúnak az uszoda igazgatósága nevében. (A film bohózat történet-szálát erősíti, hogy a csomagot végül nem István, hanem egy idegen férfi kapja meg.)⁴⁴

valóban nem Ákos rokona: Ákos nagyapja egykoron kiforgatta vagyonából Gábor nagyapját, az előde által elkövetett gazság engeszteléseképpen pedig Ákos Gábort tette meg vagyona egyetlen örökösének.

44 1936. július 19-én az *Uj Nemzedék* című napilap riportot közölt 13 csurgói fiatalemberről, akik éhségstrájkjal próbálták meg felhívni a figyelmet keserves életkörülményeikre. A meginterjúvoltak egyike volt egy 26 éves férfi, aki egy szegény iparos sokadik gyermekeként lett gazdatiszt, és diplomával a zsebében a mezőgazdasági cselédekével megegyező fizetésért, vagyis készpénz helyett kizárólag természetbeni juttatásokért cserébe végzi a munkáját. Nyomorúságos helyzetét a következőképpen jellemzi: „Apám szegény iparos, ötödmagammal az ő nyakán élek – mondja. Borzalmas ez. Egyetlen szál vászonruhám van és egy pár cipőm. Ha az rossz, napokig otthon ülök. Mit csináljak? Betörjek? Inkább csak elnevetem magam, hogy például a 69 éves nagybátyám most – megnősült. Talán 69 éves koromra majd én is vihetem ennyire...” Ahogy az újság cikk mutatja, az egyetlen elnyűtt ruhával rendelkező fiatalember helyzete nem költői túlzás, hanem a valóságos viszonyok hű leképezése. *Uj Nemzedék*, 1936. július 19. p. 3.



**A miniszter barátja
(Páger Antal, Vágóné Margit)**

Istvánnak akkor nyílik alkalmja először bizonyítani szakmai kvalitásait, amikor személyi titkárnak jelentkezik Zsolnay Endre gyárhoz egy magas beosztású személy szignójával ellátott (hamis) ajánlólevéllel: „Kedves barátom. Ezt a levelet Kerekes István viszi hozzád. Hónapok óta jár a nyakamra állásért. Sajnos megbízhatatlan, lusta, hasznavehetetlen ember. Azért adtam néki ezt a levelet, hogy megszabadulhassak tőle. Szívességet teszel vele, ha kidobod” – hangzik az ajánlás. Amikor a hitetlenkedő vezérigazgató kérdőre vonja, István készségesen ad magyarázatot rendhagyó tette: dacára annak, hogy három hónap óta kilincsel különféle helyeken a legmelegebb ajánlólevelekkel, sehol sem sikerült alkalmazásba kerülnie. Ezért úgy döntött, hogy seregnyi, ugyancsak fontos és befolyásos emberek által proponált versenytársa közül ezzel a rendhagyó ajánlólevéllel próbál meg kitűnni. Mivel Zsolnay korábban pont arról panaszkodott, hogy az áradó ajánlólevelek arzenáljával felszerelt naplopókból egy életre elege van, úgy dönt, a merész fiatalembert veszi fel személyi titkárnak.

Kovács János (Páger Antal), *A miniszter barátja* főhőse diplomás vegyész mérnök, de drogistasegédként dolgozik a Gerle Gyár egyik üzletében havi 80 pengő fizetésért. Amikor a gyár vezetősége a súlyos gazdasági viszonyokra hivatkozva létszámcsökkentést irányoz elő, az üzletvezető, Kucsera (Köpeczy-Boócz Lajos) az eladói munkakörben csapnivalónak bizonyuló Kovácsot jelöli meg nélkülözhető munkaerőként. A felmondás kiértékelése előtt azonban az

utolsó pillanatban még megkéri Kovácsot, hogy legyen az esküvői tanúja. Mivel nincsen saját frakkja, Kovács kénytelen kölcsönözni egyet, és szerencséjére megkapja féláron azt a frakkot, amit a francia attasé egy estélyt megelőzően az utolsó pillanatban, használat nélkül visszaküldött.

Amikor a szertartást követően Kucsera közli Kováccsal, hogy az ebéden már nem kell megjelennie, János elkeseredésében – hiszen az esküvői ebéd nagyszerű lehetőséget jelentett volna a pályakezdő, a képzésének nem megfelelő munkakörben dolgozó fiatalembernek a kapcsolatépítésre – úgy dönt, hogy a kölcsönfrakk zsebében talált meghívóval elmegy Gallay báróék estélyére. Az estélyen véletlenül belé karol a kereskedelmi miniszter (Mihályfi Béla), a pillanatot megörökítő fotót pedig leközlík a másnapi újságok.

Miután híre megy a gyárban, hogy az elbocsátott Kovács vélhetően a kereskedelmi miniszter közeli ismerőse, hatályon kívül helyezik a felmondást, és kinevezik őt cégvezetőnek. Első feladatként el kell intéznie, hogy a Gerle Gyár világgkiállításon való részvételének elutasításáról szóló döntést a minisztériumban felülbírálják. Bár a kereskedelmi miniszter először hajthatatlan, mivel a gyár termékei annyira silányak, hogy még a hazai piacon sem versenyképesek, ráadásul a munkaerő leépítése is folyamatos, de látva Kovács elhivatottságát, hallva, hogy a gyár komoly kísérleteket folytat annak érdekében, hogy termékeik világelsők lehessenek (?), valamint értesülvén arról, hogy Kovács csupán a véletlenek szerencsés összjátéka folytán vett részt előző este a

Gally-féle bálon, végül megadja a gyárnak az engedélyt a vilákiállításon való részvételre. A jól végzett munka jutalmaként Kovácsot kinevezik igazgató főmérnöké.

A szerencsés eseményeket megelőzően Kovács sanyarú helyzetének – és rajta keresztül a diplomásokat sújtó reménytelen viszonyoknak – fontos megnyilatkozásai az idős, özvegy édesanya, Kovácsné (Vágóné Margit) és a kotnyeles szomszédasszony, Mohácsiné között lezajló szóváltásokat bemutató jelenetek. Mohácsiné folyamatosan vegzálja Kovácsnét, amiért a fia szegyéntenül keveset keres (állítása szerint egy suszter fizetése ennek az ötszöröse), és amiért még arra sincs pénzük, hogy János régi, kopott ruhái helyett újakat vegyenek. *„Hát bizony sokszor gondoltam, hogy jobb lett volna iparosnak adni. Amíg én élek, addig hát van ez a kis nyugdíj, vezetem a háztartást, valahogy csak megvagyunk, de hát mi lesz szegénykémmel, ha én meghalok?”* – kesereg lemondóan Kovácsné.

A történet szerelmi bonyodalma abból adódik, hogy a bálon Kovács megismerkedik egy fiatal lánnyal, akit báronőnek hisz, de aki valójában Kovácshoz hasonlóan a vakszerencsének köszönhetően került csak az úri közegbe: Mancsi (Komár Júlia) manikűröslány, aki egy szerelmi rivalizálásnak köszönhetően megkapja egy nem kívánatos vendég meghívóját.

Amikor Teri (Kéry Panni), Mancsi kolléganője felhívja a lány figyelmét arra, hogy a felső osztály köreibe kapott belépője a szerencse igen ritka megnyilatkozása, egyben pontos megfogalmazását is adja a társadalmi felemelkedés igen csekély esélyének: *„Nézzé Mancsi kisasszony, mi mind a ketten személyzet vagyunk. Születési hiba. Egyik ember arra a felére születik a csengőnek, ahol nyomják, a másik arra a felére, ahol szól. És ezen már nagyon nehéz változtatni. Ahhoz egy nagy alkalom kell. És ha jön az a nagy alkalom, azt nem szabad elszalasztani.”* Mancsi esetében ez a sansz értelemserűen azt jelenti, hogy gazdag férjet foghat magának, amire az est folyamán végig elszánt, ám annál ügyetlenebb erőfeszítéseket tesz, hogy végül ösztönös megérzéssel megtalálja a társaságban az egyedüli, hozzá hasonlóan kívülálló Kovácsot, akit azonban akkor még az elit tagjának hisz.

A film tehát a Teri által *nagy alkalomként* definiált sansz témája körül forog: a történet tanulsága szerint a sikerhez nem elég a kemény munka, a kitartás, a szorgalom vagy a szakértelem, hanem összeköttetések, vagy azok híján egy csodaszámba menő véletlen szükséges ahhoz, hogy az egyéni kvalitásokat kamatoztatni lehessen. Mindezek fényében

igencsak érdekes a film végi zárójelenet, ami látszólag homlokegyenest ellentmond mindannak, amit a film narratívája a siker esélyeiről elmond. Kovács és Mancsi esküvőjén a kereskedelmi miniszter szájából a következő beszéd hangzik el: *„És senki se higgye, hölgyeim és uraim, hogy a karrierhez frakk, meghívó vagy buta véletlen szükséges csupán. Nem, a karrierhez tehetség kell, szorgalom, szív, ész és a Kovács Jánosok hite kell. Higgyék el kérem, hogy nekem az a céloom, hogy itt minden ilyen ember karriert csináljon. Persze arról én nem tehetek, hogy az életben ehhez néha egy kis szerencse is kell. Én tehát itt minden Kovács Jánosnak nagyon, de nagyon sok szerencsét kívánok.”*

A *Garzonlakás* kiadó két pályakezdő értelmiségi küzdelmeit mutatja be, és bár az alaphelyzet viszonylag rövid idő alatt klasszikus bohóziati szituációban teljesedik ki, a diplomások nehézségeit bemutató film valós, aktuális problémát ábrázol. Dr. Bodnár Sándor ügyvéd (Pataky Jenő) és Dr. Kádár András orvos (Juhász József) közösen bérelnek lakást, amely délután 2-től 4-ig orvosi rendelőként, 4-től 6-ig pedig ügyvédi irodaként funkcionál. Mivel telnek a hetek, és a klientúrával még nem rendelkező fiatalemberekhez sem páciens, sem pedig ügyfél nem érkezik, ezért az üresen álló várótermet a baráti kör együttérző tagjai töltik meg, akik puszta szívódságból naphosszat üldögélnek páciensnek, illetve ügyfélnek tettetve magukat annak reményében, hogy az András barátnőjétől, Piritől származó ötlet meghozza a két pályakezdő számára a várva várt első fizető ügyfelet. *„Nézzétek, hogy ha jön ide egy beteg és látja, hogy itt üres ez a váróterem, rögtön visszamegy. Mert csak olyan orvoshoz van bizalom, akinek tele van a váróterme. Én rájöttem: csak annak az orvosnak megy jól, akinek jól megy”* – magyarázza Piri a faramuci helyzetet, aki munka tekintetében semmivel sincs kevésbé bizarr helyzetben: András mellett asszisztensnő, Sándor mellett gépírónő, *„az egyetlen álláshalmozó a világon, aki nem keres egy vasat sem”*.

Amikor a szomszéd villában megsérül egy fiatal lány, Klári (Simor Erzs), az éppen házon kívül tartózkodó András helyett Sándor játssza el átmenetileg az orvos szerepét, hogy véletlenül se szalasszák el az első fizető páciens. A szerepcserét aztán további hazugságok követik: amíg Sándor játssza dr. Kádár szerepét, addig András jobb híján dr. Bodnár ügyvédként kerül bemutatásra, így az ügyvédi klientúra is hamar gyarapodásnak indul, miután Klári apja, a gazdag gyáros (Rajnay Gábor) jogi tanácsadóként alkalmazza őt.

Amikor a színjátékot hamar leleplező Klári számon kéri Sándoron a hazugságot, a fiatalember bevallja, hogy And-

rásnak Klári lett volna az első fizető betege, de mivel épp házon kívül tartózkodott, Sándor kénytelen volt kisegíteni hetek óta tétlenül váró barátját: „A szerencse mindig akkor kopogtat be hozzánk, amikor nem vagyunk otthon.” – hangzik Sándor keserű összegzése, amely szomorúan visszhangozza a harmincas évek állás nélküli vagy a pályájuk elején lévő diplomásainak nehéz helyzetét: nem elég a sorstól a szerencsét kiérdemelni, de ahhoz is eléggé szerencsésnek kell lenni, hogy az el ne kerülje az embert. A vakszerencse kivételes, illékony természetét és az anyagi boldogulásban játszott nélkülözhetetlen szerepét tematizálja tehát Balogh Béla filmje is.

Összegzés

A fentebb elemzett filmek – nagyrészt diplomás – hősei tehetséges, sőt bizonyos esetekben egészen kiemelkedő képességű fiatal emberek. A *Havi 200 fix* mérnök hőse pillanatok alatt megoldja azt a mechanikai problémát, amellyel elődei évekig kudarcot vallottak, az *Elnökkisasszony* Török Istvánja már a pályája elején egy, a könnyűipart megreformáló szabadalommal büszkélkedhet, ennek ellenére az egyéni kvalitás, a munkába vetett lázas hit önmagában még egyik hős számára sem hozza meg a kívánt áttörést. Ehhez valamilyen külső, pozitív körülményre van szükség: a *Havi 200 fix* esetében egy befolyásos, magas beosztású ismerősre, az *Elnökkisasszonyban* egy félreértésre, amely következtében az addig figyelemre sem méltott tehetséges fiatal embert az elnök kedvesének hiszik, a *kegyelmes úr rokonában* ugyancsak egy fontos összeköttetéseket sugalló szerepjátékra, a *miniszter barátjában* egy befolyásos minisztériumi összeköttetésre, a *Garzonlakás kiadóban* pedig egy jól időzített identitáscserére. A *Cserebere* ebben a tekintetben érdekes önreflektív gesztussal él: itt ugyanis már a nexus sem elég, a fontos összeköttetéseket igazoló ajánlólevelek tengerében a hős már csak úgy tud kitűnni, ha egy saját maga által írt ajánlólevélben a világ legnagyobb köklereként jellemzi saját magát.

A munkanélküliség vagy a végzettséghez képest alantas, rosszul fizető munkakörből eredő anyagi nélkülözés mellett a tárgyalt filmekben rendre szerepet kap a szellemi ínség problematizálása is: a filmek hősei nemcsak a nyomasztó egzisztenciális helyzet ellen küzdenek, hanem a hivatás gyakorlásáért is. A hosszú idő után ismét munkaalkalomhoz jutott hősök szóban és cselekedetekkel is bizo-

nyítják tettvégyukat, szorgalmukat és a munka iránt érzett elhivatottságukat. A *Cserebere* hőse azonnal túlórázással hálálja meg a belé vetett bizalmat, Török István pedig azt feleli főnökének, amikor az arra próbálja rávenni, hogy hagyja ott az állását: „Az állásomról lemondani? Tudja maga mi az: állás? Tudja maga mi az, három évig munka nélkül lenni? Tudja maga azt, hogy milyen nagy dolog újra munkához látni, végre dolgozni? Dehogyan tudja! Azt nem tudhatja az, aki elnöki szobában ül, csak az, aki évekig ül előszobákban.”

Tanulmányom célja azon szakirodalmi nézet cáfolása volt, mely szerint néhány ritka kivételtől eltekintve teljesen hiányzik a társadalomkritikai attitűd a harmincas-egyvenes évek filmjeiből. Annak ellenére, hogy a korszakban készült filmek – pontosabban a filmes korpusz közel felét jelentő vígjátékok – számszerűen valóban a sikernarratívákat, tehát a hősök társadalmi felemelkedésének vagy anyagi gyarapodásának a történeteit részesítik előnyben az elszegényedéssel és deklasszációval szemben, ezek a sikernarratívák erős társadalomkritikát fogalmaznak meg, hiszen a tehetséges, szorgalmas, kitartó és szakmailag képzett hősök nem saját kompetenciájuknak köszönhetően, hanem olyan, az egyéni kvalitásaiktól független tényezők révén érik el sikereiket, mint a kapcsolati tőke, szerencse, trükk, az identitással való ügyeskedés vagy egy magasabb társadalmi osztályba tartozó/jobb anyagi helyzetben lévő házastárs kiválasztása.

Gabriella Lakatos

„Those who work have no time to earn money”

Success narratives in Hungarian comedies between 1931 and 1944

Gabriella Lakatos' essay examines the success narratives in Hungarian comedies of the 1930s and 1940s. Success narratives featured in films made between 1931 and 1944 suggest that the main principle behind gaining success is not based on the individual qualities of the hero. Instead, success is based on circumstances not related to the hero's personal qualities (e.g. knowledge, talent, diligence, perseverance) those, in many cases, have no effect on the events leading to social ascension and/or enrichment. The definitive circumstances can be a marriage to a well-chosen partner, a mistaken identity, some kind of trick, luck, connections or inheritance. Only 8% of the movies depict narratives where success is based on the individual qualities of the hero. Therefore, Lakatos argues, these success narratives criticise the reigning social structure by demonstrating that social mobility and the improvement of one's financial status are not dependent on personal qualities. To support her argument the author examines the social climate of the era with an emphasis on the economic crisis of the 1930s, and the employment situation of young graduates between the two World Wars in Hungary.

Vajdovich Györgyi

Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók

Az elithez tartozó férfi hősök az 1931–44 közötti magyar játékfilmekben¹

A magyar hangosfilm első, 1931 és 1944 közé eső korszaka a magyar filmgyártás meglehetősen produktív időszaka volt. Ezen időszak alatt 354 nagyjátékfilm készült, és ezek nagy része kortárs közegben játszódó, szinte mindig happy enddel végződő szerelmi vígjátékként vagy a magánéleti konfliktusokra koncentráló melodrámaikként él az átlagnéző képzetében. A filmeket alaposabban megvizsgálva² ez a kép alapvetően helyesnek bizonyul, mivel az általunk ismert cselekményű filmek³ 83%-a kortárs közegben, 90%-a pedig magyarországi helyszíneken (is) játszódik, tehát a Horthy-kori Magyarország közegéről ad valamilyen sajátos, a kor populáris filmművészetének szűrőjén keresztül megjelenített képet. Jelen tanulmányunk azt kívánja szemügyre venni egy bizonyos szegmens vizsgálatán keresztül, milyen képet ad ez a populáris filmkultúra a kor társadalmi közegéről, mennyiben és milyen módon idealizálja vagy módosítja a valóságban tapasztalható viszonyokat, és milyen irányú tendenciákat fedezhetünk fel a kor filmjeiben e tekintetben.

Kiindulópontként le kell szögeznünk, hogy szemben a magyar film későbbi korszakaival, a hangosfilm 1931 és 1945 közé eső korszaka alapvetően műfaji filmeket termelő, piaci alapú filmgyártás volt, melyben mai terminussal „szerzői film”-nek nevezhető darabokkal gyakorlatilag nem találkozunk (még az olyan, a szakirodalomban gyakran szerzőinek tartott filmek is, mint Fejős Pál két Magyarországon forgatott filmje vagy az *Emberek a havason* [Szóts István, 1941], erős műfaji jegyekkel bírnak, és besorolhatóak valamilyen műfaji kategóriába). A kor filmjeit és a bennük ábrázolt társadalomképet így alapvetően az állami elvárások és korlátozások, valamint a piaci igények határozták meg. Az előbbi számos direkt és indirekt formában megjelent, például az engedélyeztetési eljárásokban (előbb utó-, majd elő- és utócenzúra), a konkrét cenzurális szabályokban (bizonyos motívumok ábrázolásának tiltása)⁴, a cenzúrabizottság szerepét betöltő országos Mozgóképvizsgáló Bizottság összetételében⁵, az állam

1 Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás részeként íródott.

2 Az elemzések alapját a fent nevezett kutatási projekt keretében készült adatbázis képezi. Az adatbázis felmérte a filmek olyan jellemzőit, mint a cselekmény helyszíne, ideje, műfaja, a benne megjelenő konfliktusok jellege, a szereplők élettere, közege, valamint a szereplők számos olyan jellemzőjét, mint nem, kor, társadalmi vagy vagyoni pozíció, illetve a filmben megjelenő társadalmi vagy vagyoni mobilitás jellegét.

3 Ezen százalékok megállapításánál nem vettük figyelembe azokat a filmeket, melyeknél nincs információk a cselekmény idejéről vagy helyszínéről. A kor 354 filmjéből kb. 30-ról nem rendelkezünk részletes információkkal, mivel elvesztek vagy csak nagyon rövid töredék maradt fenn belőlük. Ezek némelyikénél bizonyos információkkal rendelkezünk a korabeli leírások vagy pár perces töredékek alapján, de nem áll rendelkezésre elegendő információ minden paraméter megállapításához.

4 A korszak filmcenzúrájának szabályairól és működéséről lásd Záhonyi-Ábel Márk készülő doktori dolgozatát: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. Doktori disszertáció, ELTE (nem végleges, 2019 májusi változat). A védés várható időpontja: 2019. A tiltásokat és azok változásait a dolgozat mellékletei között található I. táblázat foglalja össze.

5 Miként azt Záhonyi-Ábel Márk kifejti, annak ellenére, hogy az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság tagsága számos különböző

által a filmeknek ítélt prémiumok révén megnyilvánuló burkolt nyomásgyakorlásban, a zsidótörvények filmiparra gyakorolt sokféle hatásában, vagy akár a kor ideológiai tendenciáiban is⁶, melyek szintén befolyásolták közvetlenül vagy közvetve a kor filmjeit. Utóbbi testet öltött például a producerek kockázatkerülésében, mely előnyben részesített bizonyos tematikákat, műfajokat, konfliktus- vagy történettípusokat, elsősorban a piaci elvárásoknak megfelelően (melyekre nemcsak a korabeli újságok vagy későbbi memoárok leírásaiból következtethetünk, hanem egyes történettípusok gyakori ismétlődéséből, adott esetben „archetípussá” válásából is⁷). Nem zárható ki azonban, hogy a kor filmgyártása a cenzurális szabályok és az egyre erősödő ideológiai nyomás hatására valamiféle öncenzúrát gyakorolt, és a producerek eleve igyekeztek kerülni a problematikus témákat, erre utalhat bizonyos tematikák vagy egyes társadalmi csoportok ábrázolásának szinte teljes hiánya. Társadalomkritikus filmekkel szinte alig találkozunk ezen időszak filmgyártásában, és ez még műfaji szinten is megnyilvánul abban, hogy bár a kor legtöbb filmet felvonulatató műfaja a vigjáték, szatírák nem készültek ekkor (szatirikus elemeket tartalmazó vigjáték is csak 3-4 darab), és azokban a társadalmi drámákban, ahol tematizálódnak a társadalmi feszültségek, ennek ábrázolását a jobboldali ideológia közvetítésére használják (népi filmek).

Jelen tanulmány a korabeli nagyjátékfilmek férfi főhősire koncentrál. Indokolja ezt az, hogy a kor játékfilmjeiben a férfi figurák nagyobb számban bukkannak fel főszerepben, mint a nők (az általunk vizsgált korpuszban 467 férfi és 388 női főszereplő található), és a férfi szereplők legtöbbször aktívabbak, jelentősebb részük van az események irányításában. Ezen belül a társadalom felső rétegéhez tartozó férfi főhősök reprezentációját tesszük alapsabb vizsgálat tárgyává. Ezt indokolhatja ezen társadalmi réteg vezető szerepe a társadalom politikai és gazdasági irányításában, mely felvetheti azt a kérdést, hogy irányító pozíciójuk torzíthatja-e a róluk megjelenített képet. Az ilyen karakterek azért is tarthatnak számot érdeklődésünkre, mert az az átlagnéző számára is feltűnő sajátosság, hogy a kor filmjeiben igen gyakran bukkannak fel arisztokraták, grófok, bárók, földbirtokosok, milliomos gyártulajdonosok vagy bankigazgatók. A filmek főszereplőit megvizsgálva azt találjuk, hogy a férfi főszereplők 15%-a került ki a társadalom legfelső rétegéből (és ha a vizsgálatból kizárjuk azon filmeket, ahol nem rendelkezünk információval a főszereplő státusáról, akkor ez az arány még magasabb, 17%). Ha összevetjük ezt az arányt a társadalomtörténeti vizsgálatok eredményeivel, akkor azt látjuk, hogy ezzel szemben ez a réteg a valóságban feltehetően a társadalomnak még fél százalékát sem tette ki, tehát ezen társadalmi csoport erősen felülreprezentált a kor filmjeiben.⁸

csoport és intézmény delegáltjaiból állt össze (a Miniszterelnökség, Belügyminisztérium és a többi minisztérium miniszteri delegáltjai, illetve a „társadalmi élet szakértő kiválóságai” csoport részeként a filmszakma különböző képviselői, a művészeti és tudományos elit tagjai, állami és társadalmi intézmények vezetői, az egyházak emberei, de nyugalmazott vagy aktív minisztériumi tisztségviselők is), működésében mégis döntő súllyal vettek részt az államhatalom képviselői. Az OMB vezetői többségükben a Belügyminisztérium tisztségviselői közül kerültek ki, és abban az időszakban, amikor rendelkezünk adatokkal (1937–1941) a döntéshozatalban a minisztériumi delegáltak legalább 45%-ban, de a korszak vége felé már 80%-ban vettek részt. Lásd: Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. „Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság tagsága” (pp. 174–215.) és „Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság tagságának szerepvállalása” (pp. 215–221.) című fejezetek.

6 Erről lásd Gergely, Gábor: *Hungarian Film, 1929–1947. National Identity, Anti-Semitism and Popular Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

7 Ilyen archetípussá vált például a *Meseautó* (1934) története, erről lásd: Vajdovich Györgyi: *Vígjátékvaltozatok az 1931–44 közötti magyar filmben*. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 10–13.

8 Lásd: Kövér György – Gyáni Gábor: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris, 2006. https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tarsadalomtortenete/adatok.html A kötet nem ad erre vonatkozóan átfogó, pontos adatot, de több különböző adatból ez a hozzávetőleges szám bontakozik ki. Gyáni szerint a történelmi arisztokráciához tartozó családok száma nem lehetett több kétszáznál (p. 137.); a magas társadalmi státusú másik ismertetőjegyenek a nemzeti kaszinóbeli tagságot tekintve, melynek rendszerint négy-öt száz tagja volt, akiknek a háromötöde-fele a klasszikus arisztokrácia köréből került ki (p. 142.). Források alapján száz főre becsüli az egyházi elit tagjainak számát (p. 145.), a

Vizsgálatunk tárgya az, milyen képet festenek az 1931–44 közötti magyar játékfilmek a társadalom felső rétegéhez tartozó férfi főhősökről, milyen a vagyoni helyzetük, foglalkozásuk, milyen ábrázolási minták kötődnek hozzájuk, és mennyire fogalmaznak meg a kor filmjei valamiféle társadalomkritikát ezen réteg képviselőivel szemben.

Az elithez tartozó férfi hősök foglalkozása

Elemzésünk tárgyát nem pusztán a hagyományos arisztokrácia képviselői alkotják, a vizsgált csoportba beletartoznak a nagytőkések, gyártulajdonosok, bankigazgatók stb. is, vagyis mindazok, akiket Gyáni Gábor a társadalom legfelső rétegét alkotó „elit” kategóriájába sorol. Meghatározása szerint eliten „a társadalmi hierarchia csúcánán helyet foglaló kollektívumot vagy azok együttesét értjük, akikre a társadalom más, tehát »lentebbi« csoportjaival szembeni erőfölény jellemző. Ez az erőfölény egyaránt fakadhat a politikai akarat monopolizálásából, az erőforrások fölötti rendelkezés kisajátításából, valamint a termelt javak elosztásának a meghatározásából”⁹. Ezenkívül megjegyzi, hogy ezen réteg befolyásának mértékét az adja, hogy „az egyes uralmi szférákban elfoglalt pozíciók összeadódnak és kombinálódnak”¹⁰, tehát egyes képviselői több területen is hatalmi pozícióval bírnak, pl. a hagyományos arisztokrácia tagjai gyakran nemcsak földbirtokosok, de politikai tisztséget is betöltenek. Megjegyzendő azonban, hogy a kor filmjeiben a társadalmi elit nem minden típusa reprezentálódik. A vizsgált korpuszban a papi elitként definiált réteg egyetlen képviselőjét sem találjuk meg, és a katonai elit tagjaiból is csak öt esetben válik főszereplő a filmekben, abból is négy műben a cse-

lekmény nem szinkrón időben és kortárs közegben játszódik. Politikai elitet képviselő férfi főszereplőt is csak három esetben találunk, azonban ezen filmek egyike sem játszódik kortárs közegben. Legnagyobb arányban a földbirtokosok vannak jelen, ők alkotják az elithez tartozó férfi főszereplők több mint egyharmadát (37,7%). Jelentős számot képviselnek még, bár a földbirtokosok számának felét sem érik el a gazdasági elit tagjai, a gyártulajdonosok, gyárigazgatók, banktulajdonosok és bankigazgatók (az elithez tartozó férfi hősök 17%-a). Ezenkívül majdnem ugyanekkora számban találunk olyan fiatal férfi hősöket, akik még családjuk eltartottjai, ők valójában mindig gazdag örökösök, akik jelentős vagyon és magas társadalmi pozíció várományosaiként tartanak érdeklődésre számot (14,5%). Alig néhány olyan elithez tartozó férfi hőst találunk, aki polgári foglalkozást űz, összesen két mérnökkel, két művésszel és egy orvossal találkozunk a 69 hős között, ők általában olyan figurák, akik családjuktól megörökölték a rangot, de már nem eredeti társadalmi rétegüknek megfelelő életvitel szerint élnek. (Őket sorolhatnánk voltaképpen a tudósok és művészek által alkotott „tudáselit” kategóriájába is – mivel a két mérnök egyike feltaláló, az orvos pedig kutatóorvos –, de filmbeli ábrázolásuk megfelel a társadalomtörténeti leírásnak, miszerint a korban pusztán művészet vagy tudomány révén nehéz volt a társadalom felső rétegébe kerülni, az ilyen személyek legtöbbször más pozíciókkal is bírtak.¹¹) A foglalkozások elemzéséből tehát arra a következtetésre juthatunk, hogy a kor filmkészítőit elsősorban a hagyományos arisztokrácia és az elit azon tagjai érdeklik, akik társadalmi pozíciójuk mellett jelentős vagyonnal is bírnak. Ezt igazolja például a katonai elit erős alulreprezentáltsága az eliten belüli valószínű arányukhoz képest, mivel ebben a korban a katonai felsővezetők jó része bár a polgárokhoz képest jól kere-

katonai elitet adó főtiszti csoport tagjait pedig három-négyszáz főre (p. 146.). A politikai elit nagyságrendjét hatszázötven-hétszáz főre becsüli, de ezek képviselőinek túlnyomó többsége más elitscsoportoknak is a része volt (p. 148.). A gazdasági elit meghatározásakor az egyik lehetséges szempont a vagyoni tulajdon, ez alapján a legalább egymilliós vagyonnal rendelkező gazdasági elit tagjai az 1930-as években már nem haladták meg a háromszáz főt, azonban ezek egy jelentős része egyben a történelmi arisztokráciának is tagja volt (p. 153.). A másik szempont lehet a jövedelem nagysága, itt az érintett személyek száma valamivel háromszáz fő fölött van, azonban sokszor ők is tagjai más elitscsoportoknak is (p. 154.).

9 ibid. p. 136.

10 ibid.

11 ibid. p. 145.

sett, de nem rendelkezett magánvagyonnal.¹² Az elit eme sajátos reprezentációjára némileg magyarázattal szolgálhatnak a kor műfaji és tematikus sajátosságai. Az a tény, hogy a korszak filmjeinek 92%-ában a szerelmi konfliktus adja a fő vagy egyik fontos történetzálat, magyarázatot adhat pl. a papi elit teljes hiányára, ugyanakkor a házasságot a társadalmi mobilitás kérdésével összekötő vígjátékok indokolhatják a társadalmi pozícióval és vagyonnal egyaránt bíró férfi figurák iránti megnövekedett érdeklődést.

A hősök vagyoni helyzete

Ha az elit tagjaiként ábrázolt férfi főhősök vagyoni helyzetét vizsgáljuk, akkor megállapíthatjuk, hogy e tekintetben is meglehetősen hagyományos képet festenek a filmek. 69 hősből 55-öt mutatnak be gazdag, sokszor milliomos karakterként, ezen figurák jó része földbirtokos, gyár vagy bank tulajdonosa vagy igazgatója, vagy ezek jóreményű örököse.

Nem milliomos, de meglehetősen jómódban él közülük négy, ők azonban már nem a földbirtokosok vagy a gazdasági elit tagjai. Polgárokéhoz hasonló, átlagos szinten élő, rangja szerint az elithez tartozó hőst mindössze egyet találunk a kor filmjeiben (ő mérnökként keresi a kenyerét). A műveknek csak igen kis része vállalkozik arra, hogy a valós társadalmi problémákból is felvillantson valamit, mivel összesen hat film mutat be olyan férfi figurát, aki valaha a társadalmi elit tagja volt, és bár rangját még őrzi, de már elszegényedett. A legérdekesebb pedig az a kivételesnek számító mű, melyben a hagyományos arisztokráciához tartozó főhős már a létminimumot sem tudja biztosítani maga számára, ezért öngyilkosságot akar elkövetni (ez *A szerelem nem szegény* című film [Ráthonyi Ákos, 1940], mellyel a későbbiekben még részletesen foglalkozunk). A vagyoni helyzet vizsgálata tehát megerősíti azt, amit a foglalkozások elemzése kimutatott, hogy a filmek férfi hőseiként elsősorban a társadalmi ranggal és vagyonnal egyaránt bíró férfiak érdekesek igazán, akár a szerelmi vígjátékokban jó partit jelentő férjjelölteként, akár a melodramák feleségüket eltartó férjeiként. Az át-

lagos vagy rossz anyagi helyzetben élő magas rangú hősök kis száma azt jelzi, hogy a társadalmi rang ábrázolása önmagában nem elég vonzó a kor filmgyártása számára.

Ezt részben indokolhatja a filmipar látványos elemek iránti vonzódása. A nagybirtokok szép tájai, a vadászatok, a fényes estélyek, vacsorák bemutatása, az elegáns ruhák fényűző életet jelképeztek és vonzerőt jelenthettek a korabeli közönség számára. Ez azonban nem feltétlenül indokolja a földbirtokos arisztokrácia közegének nagyarányú megjelenítését, ugyanis fényes estélyek, vacsorák, elegáns szórakozóhelyek bemutatását az újjgazdag, feltörekvő nagypolgárok közegében játszódó történetek is lehetővé tették. Sokszor éppen ezen külsőségek utánzása révén igyekeznek az újjgazdag polgárok bekerülni az elit közegébe, mint azt jól példázza a *Hyppolit, a lakáj* (Szekely István, 1931) újjgazdag felesége, de hasonló, a gazdagok életformáját majmoló feleség, illetve nagynéni található a *Pista tekintetes úr* (Daróczy József, 1942) és a *Zenélő malom* (Lázár István, 1943) című filmekben is, akik mindhárman elegáns lakás berendezésével, a nagyúri életmód utánzásával és fényes estély szervezésével próbálnak a magasabb körökbe betörni. A *Fűszer és csemege* (Ráthonyi Ákos, 1940) gazdag polgári örököse pedig azzal viszi csődbe a családi céget, hogy a nemesi életformára áhítozva úri falkavadászatokra költi az összes pénzét. A hagyományos arisztokrácia és életformájának megjelenítése azonban a vizsgálat alapján ennél komolyabb vonzerőt képvisel. A földbirtok mint érték vagy a földbirtokos lét mint áhított életforma számos filmben tematizálódik (pl. *Három sárkány* [Vajda László, 1936], *Eladó birtok* [Bánky Viktor, 1940], *Álomkeringő* [Podmaniczky Félix, 1942]), bár többször éppen az elszegényedett vagy csak kisebb birtokkal rendelkező nemesek részéről (pl. *Kék bálvány* [Lázár Lajos, 1931], *A kölcsönkért kastély* [Vajda László, 1937], *Az új rokon* [Gaál Béla, 1934]), vagy a földvásárlással magasabb körökbe törekvő újjgazdag polgárok részéről (pl. *Hétszilvafa* [Podmaniczky Félix, 1940], *Pista tekintetes úr*). Tulajdonképpen az arisztokrata vagy nemesi életforma dicsőítése, mitizálása ölt testet ezekben a filmekben, melyek egy idilli állapotot tükröznek. Ezen élet vizuális toposza a hosszan elnyúló rónák képe, mely sokszor egyes mezőgazdasági munkák bemutatásával párosul (pl. *Az új rokonban*, a *Pista tekintetes úrban*, a *Három sárkányban*). Ezek előszeretettel áb-

12 ibid. p. 147.

rázóják a mezőgazdasági munkák végzését egyfajta idilli állapotként, melyben úr és szolga együtt dolgozik vagy foglalkozik a birtok ügyeivel, mindenki boldog, és napfény ragyogja be a tájat. Különösen hangsúlyos a földhöz való kötődés és a földhöz kapcsolódó munkák mitikus volta a népies beütésű vagy kifejezetten ideologikus népi filmekben (pl. az *Álomkeringőben*, az *Andrásban* [Bánky Viktor, 1941] vagy *A két Bajthayban* [Patkós György, 1944]). A földbirtokos és nagypolgári lét ábrázolása közti különbséget jól mutatja az is, hogy a gyárban vagy bankban folyó munkát sosem mutatják idealizálva. Pár futó képtől eltekintve eleve kevés filmben mutatják meg a termelőmunkát ezen közegekben (kivéve pl. a textilgyár bemutatása az *Elnökkisasszonyban* (Marton Endre, 1935), a kenyérgyár a *Pista tekintetes úr* elején, a vasgyár a *Szeressük egymást* című filmben (Cserépy Arzén, 1940), vagy a nagykereskedelmi raktárban folyó munka ábrázolása a *Helyet az öregeknek* című filmben [Gaál Béla, 1934]), de ezekhez nem kapcsolódnak romantikus vagy boldog képsorok. Elég csak felidézni a *Meseautó* (Gaál Béla, 1934) pecséte-lős jelenetét, mely lélekölő monoton munkaként mutatja be az alagsorban dolgozó banki tisztviselők életét. Mindezek a jelek arra utalnak, hogy a kor filmjei kiemelten kezelték a hagyományos elitet, mely az arisztokratákból és a nemesekből állt, és fő jövedelmi forrása a nagybirtok volt.

Ezt az életformát a filmek javarészt változatlanok, állandónak mutatják be, nem igazán vesznek tudomást a korban zajló társadalmi folyamatokról. Eközben a valóságban az arisztokrácia egyes tagjai már korábban elvesztették vagyonuk egy részét, és a nagybirtokok mérete az 1930-as években és az azt megelőző évtizedekben is tovább csökkent. Az erdélyi és felvidéki nemesi családok közül pedig többen teljesen elvesztették birtokaikat a trianoni területelcsatlósások következtében.¹³ A földbirtokkal vagy más ingatlannal nem rendelkező arisztokraták közül jövedelem hiányában többen rákényszerültek, hogy polgári foglalkozást keressenek.¹⁴ Ezekre a társadalmon belüli mozgásokra a kor filmjei kevésbé reflektálnak. A kor filmgyártásán belül igen kisszámú film jeleníti csak meg az elithez tartozó figurák szegénységét vagy elszegé-

nyedési folyamatát. Mint azt fentebb említettük, a 69 elithez tartozó férfi főhősből 55-öt ábrázolnak gazdagnak, sokszor nagyon gazdagnak, több ezer hold birtokosának, vagy milliomos gyár- vagy banktulajdonosnak. A 69 férfi hős majdnem kétharmadának (64%-ának) nem változik az anyagi helyzete a cselekmény során. A lecsúszás problematikája csak néhány filmben tematizálódik, és ott is csak meglehetősen ambivalens módon.

Elszegényedő úri karakterek

A kor filmtermésében mindössze kilenc olyan filmet találunk, melyben a történet során a film társadalmi elithez tartozó férfi főhőse elveszti a vagyonát. Ezek közül is csak két olyan eset van, ahol a család elszegényedését mutatja be az adott mű, a többi esetben a hőst valamilyen családi viszály következtében kitagadják és megfosztják örökségétől, vagy valamilyen balszerencse következtében veszti el vagyonát. A vagyoni és társadalmi lecsúszás azonban jórészt a gazdag nagypolgári réteget illeti, a hagyományos földbirtokos arisztokrácia tagjai egy kivétellel családi viszály miatt és csak átmenetileg szegényednek el. A *Tokaji rapszódia* (Vaszary János, 1937) főhősét, a léha életet élő fiatal Baracskey Miklós gróftól bátyja, a gazdag tokaji földbirtokos megfosztja minden jövedelmétől, és polgári munkára (a családi borszaküzlet vezetésére) kényszeríti. A film végén azonban megbocsát öccsének, aki így visszakerül a vagyonos örökös pozíciójába, és még nincstelen nemeslány szerelmét is elveheti. A *Nemes Rózsa* (Martonffy Emil, 1943) gróf főhőse családjával együtt hirtelen nincstelenné válik, mert eddig az egyik grófi nagybácsi juttatásából éltek, aki viszont halálakor egy parasztlányra hagyta minden vagyonát. A fiatal gróf azonban beleszeret a grófi palotába beköltöző lányba, és a film végén feleségül veszi, ezáltal a vagyon voltaképpen visszakerül a családba, és a grófi család korábbi körülményei között és életszínvonalán élhet tovább. Az *Egy lány elindul* (Székely István, 1937) hőse egy földbirtokos fia, akit apja kitagad, ezért

13 Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. pp. 137–138. Lásd még: Csajányi Melinda: Megroppant arisztokrácia, aktív arisztokraták. A magyar arisztokrácia megszűnésének folyamata az 1885:VII. és az 1947:IV. törvénycikk közti időszakban. *Modern Magyarország* 4 (2016) no. 1. pp. 9–36.

14 Kövér–Gyáni: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. p. 139.

ügynökként dolgozni kezd. Apja eladósodik és majdnem elveszti a birtokot, de addigra a fia már annyira jól keres, hogy elő tudja teremteni a birtok megmentéséhez szükséges pénzt, így apja is megbocsát neki. A *Szerető fia, Péter* (Bánky Viktor, 1942) című film még inkább idézőjelbe teszi a vagyon elvesztését. Egyrészt a vagyon elvesztése csak a negatív főszereplőt, a család idősebbik fiát érinti, miközben a család vagyona megmarad. Másrészt ebben az esetben az apa paraszti származású, fattyú fia fogja tovább vezetni a családi birtokot, és bár az idősebb fiú elveszti a vagyon feletti rendelkezési jogát, amit eddig apja nevében gyakorolt, jövedelme ugyanúgy biztosítva lesz a jövőben. Mint látható, abban a kisszámú műben, melyben az elithez tartozó gazdag földbirtokos vagyonvesztése képezi a cselekmény egyik fő elemét, nem bukkan fel valós társadalomkritika. A vagyon elvesztése csak családon belüli problémaként jelenik meg, a filmek nem ábrázolják a jövedelem nélküli, elit földbirtokos családok egzisztenciális gondját (pedig a háttérben valójában ott húzódik az a probléma, hogy a *Tokaji rapszódia* esetében a fiatal gróf, a *Nemes Rózsa* esetében pedig feltehetőleg a fiatalabbik grófi testvér családja a vagyon felett rendelkező idősebb testvér anyagi segítségével nélkül voltaképpen nincstelen). Ezáltal a hagyományos nagybirtokos réteg birtokvesztéséből fakadó társadalmi változásokat nem tematizálják a filmek, helyette átmeneti családi konfliktussá transzformálják az anyagi lecsúszás veszélyét. A probléma megoldása sem külső tényezőkre vagy a társadalomban létező valós lehetőségekre alapoz, hanem mindegyik esetben családon belülről érkezik a megoldás. A családok kibékülnek, és ezzel automatikusan helyreáll az anyagi jólét is. És bár a négy filmből kettőben egy alacsony rétegből származó, paraszti sorban élt személyre öröklődik a vagyon, a konfliktus megoldása mindkét esetben az lesz, hogy az úri családok inkább felemelik a maguk társadalmi szintjére, rangjára a lenézett örökösöt, csak hogy megőrizték korábbi anyagi színvonalukat és életformájukat. Voltaképpen inkább vállalják a bizonyos mértékű társadalmi lecsúszást, a szegényt, a rangvesztést, csak hogy vagyonukat megőrizhessék. Az egyetlen film, amelyben egy arisztokrata lecsúszása visszafordíthatatlan, az *Erdélyi kastély* (Podmaniczky Félix, 1940), ahol viszont a társadalmi probléma ábrázolása kifejezetten politikai üzenettel bír. A főszereplő erdélyi gróftól már korábban elvették birtokait a román hatóságok, most azonban az erdejét és a fűrésztelepét is ki akarják sajátítani, amit saját

erejéből teremtett, és amiből él. Hiába tesz meg mindent, hogy az újabb kisajátítást megakadályozza, a film végén teljesen nincstelenné válik, és a banki kölcsön miatt még a kastélyát is elveszti. Ez a film verbálisan jelzi a gróf anyagi problémáit, és többször szóba hozza az erdélyi magyar arisztokraták elszegényedését, azonban a nem sokkal a második bécsi döntés előtt bemutatott film nyilvánvalóan nem elsősorban társadalomkritikus céllal született, hanem az aktuális politikai üzenet közvetítésének szándékával.

A gazdag nagypolgári hősök lecsúszását több filmben megfigyelhetjük, azonban ennél a rétegnél is előfordul, hogy ennek oka pusztán családi viszály (a *Méltóságos kisasszony* [Balogh Béla, 1936] hősét apja kitagadja) vagy bűntény (a *Háromszázezer pengő az utcán* [Balogh Béla, 1937] című filmben a főhős bankja lopás következtében csődbe megy). Ám a szegénység ezekben a művekben is csak átmeneti létállapot: az utóbbi esetben a bank pénze pár óra elteltével megkerül, az előbbi esetben pedig nemcsak visszafogadja a hőst gazdag gyáros apja, de még egy náluk jóval gazdagabb család lányát is elveszi. Az elithez tartozó családok és hősök lecsúszását mindössze két film jeleníti meg társadalomkritikus felhangokkal, és mindkét esetben gazdag nagypolgári családról van szó. A *szűz és a gödölye* (Zilahy Lajos, 1941) egy gazdag nagykereskedő-család anyagi és morális lecsúszását mutatja be, ez azonban csak a család férfi tagjait érinti, hűgukat nem. Az apa halála után a két fivér kismemizi lánytestvérét, egymással is összevesznek, és anyagilag is egyre rosszabb helyzetbe kerülnek. Morális lecsúszásuk még szembetűnőbb: az idősebb fivér a titkárnőjével csalja a feleségét, a feleség elcsábítja az unokaöccsét, a fiatalabb fivér váltókat írt alá, a család pedig teljesen szétesik. A film végén lánytestvérük hozzámegegy egy alacsony sorból származó, jómódú fakitermelőhöz, akiről kiderül, hogy még életében az apa neki adta el a család legnagyobb értékét jelentő festményt. Így a lánytestvér voltaképpen visszakapja vagyonrészét és a korábbihoz hasonló életszínvonalat, ennek azonban egy jóval rangján aluli házasság az ára. A két fivér viszont nemcsak erkölcsileg csúszik egyre lejjebb, de egyre több adósságot is felhalmoznak, és a festmény elvesztésével már esélyük sem marad korábbi anyagi pozíciójukba visszakerülni. A film a családi veszekedések és az egyre tisztességtelenebb lépések bemutatása révén keserű hangnemben, kemény kritikával mutatja be a gazdag család vagyonvesztéséből következő morális lecsúszását.



Cifra nyomorúság (Góth Sándor, Ladomerszky Margit, Mály Gerő)

A *Cifra nyomorúság* (Gertler Viktor, 1938) című film szintén egy gazdag nagypolgári család lecsúszását jeleníti meg, és a film azért is különösen érdekes, mert ezt erősen satirikus hangnemben teszi, számtalan ponton erős kritikát gyakorolva az úri réteg különböző tagjai felett. Ebben a történetben a családfő milliomos banktulajdonos, gyártulajdonos, aki földbirtokkal és saját palotával rendelkezik. A film egy pontján egy sikertelen üzlet következtében elveszíti minden vagyonát, és ezután a történet további része azt mutatja meg, hogyan próbálja meg az addig dúsgazdag család fenntartani a jólét látszatát. A korábbi műgyűjtő apa képeket vesz olcsón és drágán adja tovább, a mama hamiskártyázással nyer kisebb összegeket, a komornyik pénzes fuvarokat vállal a család kocsijával, a lány pedig elegáns ruhaszalmonok ruháit hordja és reklámozza jutalék fejében. Miközben az úri társaság felé fényűző életet mutatnak, addig a háttérben minden fillért megszámlálnak, és a „jótékonyági céllal” drágán eladott műtárgyak kereskedéséből élnek. Azonban egyre több ponton sérül a jól felépített látszat, a család tagjait egyre többen leplezik le, miközben a család gyerekei megcsömörlenek a folytonos hazugságtól, képmutatástól. Huszonéves lányuk és kamasz fiuk fogalmazzák meg a legerősebb kritikát, amikor inkább felvállalnák a szegénységet és áttérnének egy szegény polgári életformára, mint-

hogy állandó hazugágban éljenek. A film legellenszenvesebb figurája, antagonistája pedig egy gróf, aki ugyan 20 000 holdas birtokkal rendelkezik, de léhűtő, nőfaló és morálisan megkérdőjelezhető személy. A milliomos család vagyonvesztése itt nem visszafordítható, azonban még ez a film is felemás véget ér, mivel központi hőse, a család lánya megmenekül a lecsúszástól azáltal, hogy egy korábban szegény, de azóta vagyonossá lett polgári foglalkozású (mérnök) kérére feleségül veszi, és öccsét is magával viszi új otthonukba, külföldre. Így egyedül az egész hazugsággyarat működtető apa és felesége kényszerül arra, hogy felvállalja a szegénységet, életmódot váltson, és szerény, polgári körülmények között, munkából kelljen a továbbiakban megélnie. A család lecsúszását erős jelképként fejezi ki lakhatási körülményeik megváltozása. Amikor kiderül, hogy a családfő elvesztette minden tulajdonát, még a fényűző palotáját is, a feleség első reakciója ez: „Majd elköltözünk egy kis hatszobás lakásba. Talán ott is boldogok leszünk.” A baj komolyságát csak akkor érti meg, amikor megtudja, hogy egy hatszobás lakás bérletére sincs pénzük. A film végére, amikor már a látszatot sem tudják fenntartani és végképp elszegényedtek, arra kényszerülnek, hogy egy egyszoba-hallos lakásba költözzenek minden személyzet nélkül, mely a korabeli tisztviselői és iparos-vállalkozó réteg tipikus lakhatási formája volt.¹⁵ A

¹⁵ Lásd Valló Judit: Nemzetgyilkos lakástípusok vagy a modern nagyvárosi élet szimbólumai? Középosztályi kislakások a harmincas

film szatirikus hangneméhez nemcsak a valós és a színlelt élet folytonos ütköztetése járul hozzá, hanem a komornyik figurája is. A bajban a komornyik találja ki a műtárgykereskedés ötletét, ő segít az úri társaság előtt fenntartani a látszatot, miközben folyton átveri gazdáit is, hol a szivart lopja, hol az italt, hol a hátuk mögött a maga hasznára fuvaroz a kocsijokkal. A film zárójelenetében pedig kiderül, hogy miközben a volt milliomos házaspárnak egy egyszobás lakásba kell költöznie és munkát kell vállalnia, addig ő a családnál harminc év alatt keresett és főleg a tőlük ellopott pénzből kertes házat tudott venni magának, és békésen nyugdíjba vonulhat. Ezzel a film zárása még inkább kiemeli, hogy ebben a világban csak csalással, ferde utakon és a látszat fenntartásával lehet érvényesülni, és semmi sem az, aminek látszik.

A fentebbi példákat végignézve látható, hogy egyrészt a kor filmjei közül nagyon kevés tematizálja az úri rétegek elszegényedésének problémáját. Amely filmek megjelenítenek a történet során elszegényedő férfi hőst, azok nagy részében ez a film végén szerencse, családi segítség, esetleg házasság révén visszarendeződik, így a vagyonvesztés csak átmeneti állapotként ábrázolódik, és nem jár együtt a hősök életmódjának megváltozásával. Azokban a kivételt jelentő filmekben, ahol pedig a vagyon elvesztése végleges és társadalomkritikus megjelenítéssel társul, a főhősök nem földbirtokosok, hanem vagyonos nagypolgárok, kereskedők és pénzemberek. Az egyetlen földbirtokos arisztokrata lecsúszását tematizáló mű pedig elsősorban ideológiai céllal született. Ezáltal a filmekben megjelenő társadalomkritika jórészt a gazdasági elit tagjait érinti, a hagyományos, földbirtokos arisztokrácia vagyonvesztését pedig általában semlegesíti az eredeti vagyoni helyzet visszaállítása a film végén. És ez nemcsak anyagi rehabilitációt jelent, a földbirtokos hősök esetében a morális kisiklásokat is korrigálják a történet végén: a *Tokaji rapszódia*ban az öccse szerelmét elhódítani akaró középkorú gróf lemond a lányról, és visszafogadja testvérét; a *Nemes Rózsa* végén a fiatal gróf a vagyona nélkül is hajlandó lenne elvenni szerelmét és bocsánatát kéri, amiért nem bízott benne; az *Egy lány elindul* léha, züllött főhőse megjavul; a *Szerető fia, Péter* végén pedig a romlott, züllött nemesfű szó szerint átalakul a vérátömlesztés hatására.

Ugyanakkor még egy érdekes jelenség megfigyelhető a felsorolt – az elszegényedés ábrázolásával amúgy ritka példákat képező – filmekben. Ha a vagyoni probléma megoldását vizsgáljuk, meglepő módon azt találjuk, hogy a vagyoni helyzet helyreállítása valamilyen módon többször kapcsolódik a családi harmónia helyreállításához. A *Méltóságos kisasszony*ban a férfi főhős azután kerül vissza gazdag nagypolgári helyzetébe, hogy kibékül apjával, és az visszaállítja örökösi pozícióját. A *Tokaji rapszódia*ban a két grófi testvér kibékülése a feltétele annak, hogy a fiatal gróf visszakapja anyagi egzisztenciáját. Az *Egy lány elindul* című filmben apa és fia kibékülése menti meg a családi birtokot. A *Szerető fia, Péter*ben az idősebb, erkölcsileg lezüllött fiúnak meg kell javulnia, ki kell békülnie apjával és el kell fogadnia paraszti származású, törvénytelen öccsét, hogy a családtól megkapja korábbi jövedelmét. Abban a két esetben viszont, ahol a vagyon elvesztése visszafordíthatatlan, ez párhuzamosan zajlik a család szintén visszafordíthatatlan szétesésével. A *szűz és a gödölye* kemény kritikát mond e tekintetben a gazdag polgárcsaládról, mivel ez esetben a vagyon elvesztése részben a család belső viszállyaiból ered. Apjuk halála után a két kapzsi fivér kisémmizi hűgát, majd az otthonukból is elüldözik, és erkölcsi lecsúszásuk közben egyre rosszabb anyagi helyzetbe is kerülnek, részben züllött életmódjuk miatt. Amikor hűguk a film végén visszakapja a vagyont érő festményt, már annyira elidegenedtek egymástól a testvérek, hogy a lánytestvérnek eszébe sem jut bátyjain segíteni. A *Cifra nyomorúság* szintén a nagypolgári család szétesésével ér véget. Miután a szülők kényszeríteni akarták lányukat, hogy hozzámenjen az ellenszenves és züllött, de gazdag grófhhoz, amikor a lány alacsonyabb rangú, de már jómódú kérője megjelenik, ő gondolkodás nélkül lép ki a családból és távozik vele egy távoli országba, hogy végérvényesen szakítson szüleivel. És az utolsó képsorokon az apa elmondja, hogy kamasz fiuk, aki korábban többször fellázadt a család hazug, képmutató életmódja ellen, már alig várja, hogy leérettségizzen és a nővééréhez költözzön. Voltaképpen e két esetben is fennállna az elvi lehetősége annak, hogy a család jobb anyagi helyzetbe került tagja segítsen a többiekben, azonban a család erkölcsi lezülése, a családtagok korábbi egymás ellen fordulása már kizárja ezt a lehetőséget, végérvényessé téve a demoralizálódott családtagok anyagi lecsúszását.

Elszegényedett úri karakterek

Ha pusztán a filmek dramaturgiai felépítését nézzük, akkor külön csoportot alkotnának azok a művek, melyeknek főszereplője egy elszegényedett úri karakter. Ezekben a darabokban már a történet legelején vagyontalan az elithez tartozó férfi főhős, ezért azt feltételezhetnénk, hogy a cselekmény itt azt fogja tematizálni, hogyan boldogul a figura a számára szokatlan élethelyzetben, hogyan adaptálódik/adaptálódott a rangján aluli szituációkhoz. Azonban nem ez történik. A hatvankilenc felső osztálybeli hős közül mindössze hat ilyen karaktert találunk, azonban ezen filmek mindegyike jórészt elkerüli, hogy magasrangú hősét számára méltatlan helyzetben kelljen ábrázolnia. Pedig a téma aktualitását és vonzerejét jól mutatja, hogy hangosfilmgyártásunk legkorábbi korszakában mindjárt két ilyen mű is készült, legelső teljes egészében hangosfilmünk, *A kék bálvány* (Lázár Lajos, 1931) és két évvel később az *Egy éj Velencében* (Cziffra Géza, 1933). *A kék bálvány* rögtön egy ilyen jelenettel indít: Lóránt György báró Amerikában egy bárban éppen azért búsong, mert abba a szegyénteljes helyzetbe került, hogy pincérként dolgozva épp a saját nagybátyját kellene kiszolgálnia. Mivel azonban a filmből ez a jelenet hiányzik, nem tudjuk meg, ez miként zajlott pontosan, csak azt, hogy ezért megtagadta a munkát és kirúgták. A bárban játszódó jelenet jórészt csak arra szolgál, hogy a néző megtudja, a báró nem saját hibájából, hanem váltók aláírása miatt vesztette el birtokait, és hogy elinduljon a szerelmi és kalandtörténet. A továbbiakban a cselekmény elkerüli a vagyonesztés-jellegű szegyénteljes helyzeteket: a hős és a hős nő sorsjegyben megnyerik egy vadnyugati farm tulajdonjogának egy-egy részét, ebből kifolyólag a továbbiakban a civilizációtól távol, egy minden komfortot nélkülöző farmon és mindketten inkognitóban szerepelnek. Így nem kell azzal szembesülniük, hogy míg a hős nő a multimilliomos gyáros lánya, addig a hős egy földönfutóvá vált magasrangú földbirtokos. Mire ez a film végén kiderülne, addigra előkerül a báró nagybátyja, aki boldogan elújságolja hősünknek, hogy a váltókat kifizették és birtokait visszakapta. Így már egyenrangú félként kérheti meg a hős nő kezét, és a házasság révén megsokszorozza korábbi vagyonát.

Az *Egy éj Velencében* voltaképpen hasonló alaphelyzettel és lezárással él: a nincstelenné vált gróf és a multimilliomos amerikai gyáros lánya egymásba szeretnek anélkül,

hogy tudnák, ki a másik. Számtalan félreértés után a film végén a gróf elveszi feleségül a lányt, és így palotáját sem kell eladnia, és a házassággal nagy vagyonra tesz szert. Bár a történet szerint a grófnak ekkor már semmije nincs a palotáján kívül, azt kéne eladnia, hogy legyen miből megélnie, ez az alaphelyzet csupán humorforrásként funkcionál, ugyanis számos komikus helyzet abból fakad, hogy a gróf házvezetőnője és a gróf újra és újra pénzt csikarnak ki a palotát elárverezni érkezett behajtótól. A történet az anyagi lecsúszás szegényét egyáltalán nem jeleníti meg. A kissé nemtörődöm gróf a problémáról tudomást sem vesz, és a cselekmény nagy része a lány velencei kalandjaira és az apjával történő félreértésekre koncentrál. Így a gróf lecsúszásának problémája anélkül oldódik meg a film végén, hogy valóban szembesülhettünk volna vele, a figura komolytalanságát, elronthatatlan életörömét és nők iránti rajongását pedig azzal mentetgeti a cselekmény, hogy olasz.

A kölcsönkért kastély (Vajda László, 1937), bár egészen más közegben – a magyar vidéken és a magyar földbirtokosok közegeiben – játszódik, szintén hasonló dramaturgiai sémát alkalmaz. A nincstelenné földbirtokos fiú feleségül hozza az Amerikából hazatért gazdag milliomos vállalkozó lányába, és számtalan félreértés után elveszi, miközben a család is visszanyeri vagyonát. Ebben az esetben családi viszály a vagyon elvesztésének az oka, a fiú apját rangon aluli házassága miatt kitagadták a családi örökségből, azonban a film végén, hosszas pereskedés után visszakapja. Apa és fiú szegénysége itt is inkább csak verbálisan jut a nézők tudomására, kölcsönökből és tárgyaik elzalogosításából élnek, azonban ez életvitelükön és viselkedésükön nem látszik. A cselekmény egy jelentős része pedig az ősi családi birtokon zajlik, ahol azt hazudják, hogy ők a tulajdonosok, így olyan életformát imitálnak, amelyet rangjuk szerint valóban élniük kellene. Mindhárom mű esetében a vagyon és rang egyesülésével zárul a film: a magasrangú, vagyontalan férfi elveszi a rang nélküli, de milliomos újjgazdag gyáros vagy vállalkozó lányát, és bár eredeti vagyonát visszakapja (illetve az *Egy éj Velencében* esetében végül nem kell eladnia), a házasság révén korábbi vagyona jelentősen gyarapodik is.

A Segítség, örökölttem! (Székely István, 1937) a *Nemes Rózsa* dramaturgiai sémáját idézi. Az egyszerű középosztálybeli, szegény lány és apja megöröklött dúsgazdag arisztokrata rokonuk vagyonát, akinek kastélyába be kell

költözniük, meg kell tanulniuk az úri életformát. Az inkognitóban szobalánynak álló lányba beleszeret a szomszéd nincstelen báró, aki végül a lánnyal kötött házassága révén ismét vagyonos lesz. Ebben a műben szintén nem látjuk az elszegényedés megnyilvánulásait, a báró és nővére nem hajlandók életvitelüket megváltoztatni, az úri család jelzalogkölcsonökből él, miközben azon keseregnek, hogy kevesebb luxust engedhetnek meg maguknak. Egyedül a báró gróf sógora veszi komolyan a helyzetet, aki folyamatosan küzd azért, hogy a családi birtokot és vállalkozásokat ismét talpra állítsa és biztosítsa családjának a rangjához méltó életmódot. A két film abban is közös, hogy a történet végén mindkettőben azzal akarja bizonyítani a szegény lány iránti szerelmét a magas rangú úr, hogy kijelenti, hogy a lány vagyona nem érdeklí, majd dolgozni fog és abból fognak megélni. Erre azonban egyik esetben sincs szükség, mert mindkét egyszerű lányról kiderül, hogy vagyonos, így a filmek csak felvillantják az életmódváltás lehetőségét. Ez a kitérő azonban pusztán arra szolgál, hogy bizonyítsa, a férfi morálisan megjavult, immár méltó a nő kezére (amivel egyben a vagyont is megkapja).

A másik két esetben a film műfajából következően nem szembesülünk a társadalmi problémával. A *111-es* (Székely István, 1937) egy misztikus elemekkel megtűzdelt melodráma, mely a szerelmi rivalizálásra koncentrál. Bár a néző megtudja, hogy főhőse egy elszegényedett báró, aki a történet végén szerencsejátékkal sok pénzt nyer, azonban ezek az elemek a cselekményben nem lényegesek, és nem is kapnak nagy hangsúlyt. Hasonlóképpen a *Sztriusz* (Hamza D. Ákos, 1942) hőse egy elszegényedett gróf, azonban a történet itt is a szerelmi melodramára és a magyar filmben szokatlan időutazásos tematikára fókuszál. Bár a történet indítóeleme az, hogy a gróf a hozományért akar házasodni, ez a cselekmény korai pontján elfelejtődik, és a végén csak feltételezzük, hogy a házassággal együtt anyagilag is egyenesbe kerül a hős.

Ezeket az eseteket összegezve megállapíthatjuk, hogy lényegében nincs különbség azon filmek között, ahol a cselekmény egyik fő eleme a vagyon elvesztése, vagy ahol a vagyontalanság már a cselekmény kiindulópontja. Annak ellenére, hogy a magas társadalmi pozíció és a rossz anyagi helyzet összeférhetlensége erős drámai helyzetek megteremtésére vagy társadalomkritikus ábrázolásra adna lehetőséget, ezeket a filmek elkerülik. Helyette a szerelmi

és emellett esetenként a családi konfliktusra helyezik a hangsúlyt, ezáltal a történetek mögött megbúvó társadalmi problémát nem ábrázolják. Különösen igaz ez a hagyományos arisztokrácia tagjai (grófok, bárók) és a földbirtokosok esetében, ahol a korabeli filmek a legcsekélyebb társadalomkritikától is tartózkodnak. A művek legfeljebb csak rövid jelenetek erejéig tematizálják a vagyontalanságot, akkor is csak verbálisan, a hősök pedig nem kényszerülnek életmódváltásra, megszokott életszínvonaluk feladására. A történetek végén pedig valami fordulatnak köszönhetően (legtöbbször házasság révén, de sokszor családi segítségnek vagy szerencsének köszönhetően) visszakapják vagyonukat.

Identitást váltó hősök

A korszak filmgyártásában mindössze három olyan darabot találunk, melyekben a társadalmi elithez tartozó főhős elszegényedése következtében teljesen új életet kezd, felveszi egy alacsonyabb társadalmi réteg életvitelét, értékrendjét, voltaképpen identitást vált. Ezek a hősök nem próbálják megőrizni az úri élet látszatát, nem élnek kölcsonökből, hanem munkát vállalnak, és adaptálódnak új közegükhöz.

A legkorábbi, a *Méltóságos kisasszony* című film (1936) még csak visszafogottabban, a tekintélyt kevésbé rombolóan ábrázolja ezt a helyzetet. Hőse egy gazdag posztógyáros család fia, aki nem akarja továbbvinni a családi gyárat, és kutatóorvosnak állt, ezért apja kitagadta a családi vagyomból. Időlegesen, amíg vissza nem térhet kutatóhelyére, állást kell vállalnia, ezért beáll egy dúsgazdag polgárcsaládhoz házitánitónak. A tőzsdei ügyletekből meggazdagodott család palotája fényes berendezésű, pompás estélyeket adnak, és lányuk vőlegénye egy herceg, aki a legmagasabb körökből való. A papa főkonzuli címet kap, a feleség kívánságára napóleoni pózban készítenek róla festményt a családi képtárba, a herceget pedig nagy parádéval és tűzijátékkal várják az eljegyzésre. A házitánitót nem érdekli a vagyon és az urizálás, igyekszik magát távol tartani a társaságtól és minél kevésbé részt venni a társasági életben (amivel egyben megpróbálja elkerülni a megalázó helyzeteket, melyekben alsóbbrendű szolgaként kezelik a családban). Munkáját élvezzi, szívesen tölti idejét

a család fiával, tanítványával, akivel nemcsak tanul, de sokat sportol és játszik is. Igyekszik minél érdekesebb és szórakoztatóbb feladatokat kitalálni számára és felkelteni az amúgy nem túl szorgalmas fiú érdeklődését a tananyag iránt. Teljesen azonosul új szerepkörével, kihívásnak tekinti, és élvezi a fiú okítását és nevelését, és ezen idő alatt sem korábbi életvitelét, sem kutatóorvosi pozícióját nem hiányolja. Távolságtartó viselkedésével azonban felkelti a kisasszony érdeklődését, akivel, bár nem vallják be maguknak, egymásba szeretnek, és amikor a férfi megmenti tanítványa életét, a család is elfogadja őt. Találománya, egy életmentő gyógyszer hatásosnak bizonyul, apja megbocsát neki és visszafogadja, és egyben fényes kutatói karriernek néz elébe. Ebben az esetben, bár a hős visszanyeri családi vagyonát és rangját, nem tér vissza családjához, s nem azonosul újra annak identitásával. Kilép az újjazdag gyáros szerepkörből, és úgy dönt, hivatásának élő tudós marad, aki külföldön, hasonló tudósok körében fog élni és dolgozni. Ennek némileg ellentmond a szerelmi történet, mivel közben a kisasszony szerelmét is elnyeri, azonban az úri élethez szokott, sokszor fennhéjázó, büszke úrilány nehezen képzelhető el egy ilyen értelmiségi közegben. Erre a dilemmára azonban a film már nem ad választ, megelégszik azzal, hogy a történet végén a kisasszony bevallja a férfi iránt érzett szerelmét. A hős lemondása a családi pozícióról azonban ebben az esetben nem feltétlenül jelent társadalmi lecsúszást. Bár házitanítóként állandóan megalázzák és lenézik a gazdag körökből származó fiatalembert, azonban sikeres kutatóként a komoly társadalmi rangot képviselő tudáselit tagjává válik, miközben családja vagyoni és társadalmi pozícióját visszakapja, illetve ha a kisasszonyt is feleségül veszi (ez nem derül ki egyértelműen a film befejezéséből), akkor vagyonát meg is sokszorozza. Tehát a társadalmi lecsúszást itt is ambivalensen jeleníti meg a film, mert az csak egy időszakos állapot, és a főhős a film végén nem csupán visszanyeri eredeti státusát, de a várható elismerés révén még feljebb is emelkedik.

A társadalomkritika ebben a filmben leginkább a nézőpontok és életformák egymással való szembeállításából fakad. A hasonló körökből származó, de tanítói szerepet felvett fiatalember külső, objektív szemszögéből az úri család élete üres formalitásokból áll, saját bőrén tapasztalja meg az alacsonyabb rétegek iránti megvetésüket és megalázó bánásmódjukat. A család nőtagjait csak az úri

életmód külsőségei érdeklik, legfőbb céljuk valós társadalmi pozíciójuknál gazdagabb és magasabb rangú életforma látszatát kelteni, miközben a házitanító valódi értékekre, szeretetre, bátorságra, mások megbecsülésére tanítja a kisfiút. A szatirikus hangvétel másik forrása a családfő és a család nőtagjai által képviselt értékrendek ütköztetése: a tőzsdei spekulációkat egyfajta szenvedélyként űző apa egyszerű ember, aki a hétköznapi ételeket, szokásokat szereti, átlagos ruhákban és az inasa társaságában érzi jól magát, menekül urizáló felesége és anyósa elől. Látszólag mindenben szót fogad feleségének, de a valóságban a háta mögött hajdani kispolgári életformáját folytatja, és megveti a család előkelőséget imitáló életmódját. Ezen szembeállítások révén a *Méltóságos kisasszony* számos ponton megkérdőjelezi a legmagasabb körök életvitelét, üresnek, értéktelennek és érdekek által vezéreltnek mutatja. Ezt az alapvető megközelítést pedig sem a főhős visszatérése családjához, sem a szerelmi történet látszólagos boldog befejezése nem tudja felülmúlni.

A korszak egyik, az elitet legkeményebb kritikával illető filmje *A szerelem nem szegény* című 1940-es darab. Ebben látható egy elit réteghez tartozó, magas rangú személy teljes társadalmi és anyagi lecsúszása, ráadásul a társadalmi rend működésével szemben direkt, verbális kritikát is megfogalmaz a mű. A történet elején Kátay Kázmér gróftól látjuk, amint éppen búcsúlevelet ír öngyilkossága előtt egy ócska kis kocsmában. Mielőtt azonban ez bekövetkezne, leszólítja egy magabiztos munkáskínézetű alak, és munkát ajánl neki. Mint kiderül, az ismeretlen némi trükkel „teremtett” maguknak munkalehetőséget (egy rakparton általuk rossz helyre átrakott zsákokat kell jó pénzért az eredeti helyükre visszapakoltniuk). Ezzel a gróf ugyan megmenekült az öngyilkosságtól, azonban rögtön több szintet zuhant a társadalmi ranglétrán: nemcsak dolgozni kényszerül, de a legkeményebb fizikai munkát végzi, és egy műveletlen kétékezi munkás dirigál neki. Az ismeretlenről kiderül, hogy egy alkalmi munkákból élő hajós, aki mindjárt szállást is ad a grófnak, befogadja a hajójára, ahol az egyetlen szűk helyiségben együtt élnek, étkeznek és alszanak. Hamarosan még többen lesznek, mert a gróf kiment a vízből egy szintén magát megölni készülő francia nevelőnőt, így innentől kezdve hárman osztják meg egymással a szegényes szállást, az élelmet és a munkát. A hajó léteként egy szintre hozza a három teljesen különböző rétegből származó embert, a legfelsőbb

körökből származó gróft, a középosztálybeli nevelőnőt és az egyszerű munkásembert. Nincs is közöttük semmi különbség, együtt tartják rendben, takarítják a hajót, együtt főznek, együtt szórakoznak, pihennek. Alkalmi munkákból élnek, mindegyikük elvállal, amit tud. A gróf identitásváltását jelzi, hogy egy pillanatra sem merül fel benne, hogy vele kivételesen kellene bánni, természetes neki, hogy a többiekkel egyenrangú, élvezi a nála alacsonyabb rangú emberek társaságát és hamar beleszeret az egyszerű, de bájos és kedves nevelőnőbe. A valós helyszín a korban szokatlan realitást ad a hajón forgatott jeleneteknek, az uszály fedélzetén csak keskeny terek vannak, ahol egymás mellett szárad a mosott ruha és pucolják a krumplit, a jelenetek háttérében mindig ott a Duna és ragyogóan süt a nap, míg a hajó gyomrában mindig félhomály uralkodik az alacsony helyiségben és szűkös a tér.

A megélhetéshez állandó munkára lenne szükségük, ezért a gróf megpróbál rangját felhasználva álláshoz jutni egy bankban. Ez a jelenetsor a film talán legkeserűbb, direkt társadalomkritikát megfogalmazó jelenete, mely nemcsak a társadalom erős hierarchizáltságát mutatja meg, hanem a lecsúszottak iránti megvetést is. A bankban először egyszerű, kopott ruhája miatt nem akarják elhinni, hogy ő gróf (a papírjait megmutatva kell bebizonyítania). Amikor a bankigazgató fogadja, akkor az igazgató a grófi címet hallva hajbökölésre készen felállva várja, de amikor meglátja, hogy néz ki, gyorsan leül, és még csak kezét sem nyújt. Kettőjük párbeszéde megmutatja a helyzet teljes abszurditását.

„– Mivel szolgálhatok? – kérdezi a bankigazgató.

– Állást szeretnék.

– Kinek a részére?

– Az én részemre.

– Hát az lehetetlen.

– Miért volna lehetetlen?

– Mert nem tudnék a gróf úrnak megfelelő állással szolgálni.

– Hátha mégis?

– Nem hinném. A vezető pozíciók be vannak töltve, az igazgatóim pedig mind makkegészségesek, úgyhogy egyelőre nem hajlandók nyugdíjba menni.

– (...) Nem igazgatói állásra pályázom. Munkát kérek. Akármilyen munkát.

– Alantas munkára nem alkalmazhatom a gróf urat. (...) Lehetetlenség az, hogy az altisztemet például gróf Kátay

Kázmérnak hívják. Visszas helyzetbe kerülnének mind a ketten. (...)

– Azért, mert véletlenül grófnak születtem, miért nem kaphatok én azért munkát?

– Nem tudnék gróf úrnak a társadalmi pozíciójához megfelelő munkát adni. (...)

– A legtöbb ember azért dolgozik, hogy címet és rangot kapjon, én lemondok mindezekről, azért, hogy munkát kapjak.”

A gróf ezen keserű válasza ellenére sem kap állást, így leforrázva távozik. A párbeszéd nemcsak megmutatja a főhős kilátástalan helyzetét, hanem egyben meg is kérdőjelezi a korabeli társadalmi hierarchia jogosságát. Maga a gróf az, aki kétségbe vonja azt a rendszert, mely szerint az egyes állások különböző társadalmi pozíciókhoz vannak kötve, és az emberek nem érdemeik, képességeik, tudásuk, hanem születési vagy családjuk által elért státusuk alapján jutnak feljebb. Voltaképpen azt kérdőjelezi meg, hogy a társadalom tagjai nem egyenlőek. A jelenet egyben megmutatja annak a korabeli szokásnak a visszasságát is, hogy az egyes bankok, gyárak igazgatóságába sokszor magasrangú vagy nagy befolyással rendelkező, egyébként érdemi munkát ritkán végző személyeket kértek fel, azáltal igyekezvén növelni a cég presztízsét, háttérbe szorítva a vállalatért szorgalmasan dolgozó alkalmazottakat. A helyzet ugyanakkor attól is abszurd, hogy a gróf éppen azért mondhat ellent az igazgatónak és illetheti durva kritikával a rendszert, mert ő a legmagasabb társadalmi pozícióból, a bankigazgatónál jóval magasabb státusú emberként beszél. Így kimondhatja azt, amit a rendszertől szenvedő kisemberek nem. Ezt a beszélgetés vége külön kiemeli. A gróf elköszön a „méltóságos” bankigazgatótól, aki kissé lemondóan válaszolja, hogy ő „még nem méltóságos”. A gróf szarkasztikusan azt válaszolja, hogy „egészen biztosan az lesz”, utalva arra, hogy ebben a társadalomban csak a törtető, másokon átgázoló, kapcsolatok és nexusok révén feljebb jutó karrieristák boldogulnak. Eközben a néző a film eleji jelenetből tudja, hogy a gróf viszont „méltóságos”, vagyis rangja szerint a bankigazgatónál magasabb státusú. A címekkel való játék révén a dialógusok még inkább kiemelik a társadalmi hierarchia ürességét és értelmetlenségét. Miközben a bankigazgató és a gróf kínosan próbál manőverezni a szegénység és a társadalmi rang ellentmondásából fakadó megoldhatatlan helyzetben, az egyszerű hajós rögtön elfogadja a gróf javaslatát, hogy te-

kintsenek el a formalitásoktól és legtöbbször egyszerűen csak joviálisan „Kazi”-nak vagy „Kazikám”-nak szólítja, minden határt eltörölve kettejük között.

A bankigazgatóval való találkozás után a gróf végérvényesen feladja korábbi identitását, igyekszik elrejtteni rangját és nevét, egy régi szerelme előtt le is tagadja magát, és a továbbiakban hétköznapi emberként próbál megélhetéshez jutni. A nevelőnőt molesztáló pincért felpofozza, később kocsmái verekedésbe keveredik, és teljesen átveszi hajós barátja értékeit is, nemcsak életformáját. A „felemelkedés” lehetőségét az hozza el számára, amikor egy gazdag úr felfigyel eszességére, és felfogadja komornyiknak. Új helyén gazdájától megbecsülve, de mégis háztartási alkalmazottként keresi a kenyerét, ami eredeti rangjához képest még mindig rettentő alantas pozíció lenne, de a korábbi, az éhenhalás szélén egyensúlyozó, kétkezi munkás létehez képest már komoly előrelépés. Ráadásul gazdájánál könyvtárosi állást szerez a nevelőnőnek is, akit időközben feleségül vett. A változás a megjelenésükön is meglátszik, a gróf komornyikként frakkban dolgozik, és szabadidejében elegáns öltönyben, nyakkendőben jár, a nevelőnő pedig újra korábbi pozíciójának megfelelő, középosztálybeli kosztümöt és kalapot visel. Ezzel teljes mértékben elégedettek, mindketten örülnek a munkának, és boldogok új helyzetükben.

A társadalmi pozíció és a vagyontalanság feloldhatatlan helyzete azonban még kétszer a dramaturgia központi elemévé válik. Új helyén egyik nap megjelenik a grófnál volt szerelme, aki felajánlja neki, hogy vegye őt feleségül a pénzéért. A nő szintén arra hivatkozik, hogy bizonyos társadalmi rétegeknek csak bizonyos munka való és nem végezhetnek alantas munkát. „[Ez] *nem neked való. Így nem lehet élni. (...) Te úrnak születtél, nem komornyiknak.*” – mondja, ám ekkor a gróf már teljesen komolyan gondolja, hogy ő csak így, saját munkája révén tud és akar megélni. Amikor a nő megtudja, hogy a gróf egy nevelőnőt vett feleségül, teljes megvetésével sújtja – a szegénységét még elnézte, a jóval rangon aluli házasságot már nem tudja elfogadni.

Volt szeretője bosszúból felfedi a hős kilétét munkaadójánál, aki így megtudja, hogy a komornyikja egy gróf, és emiatt munkája megint veszélybe kerül. A hős először azt hiszi, ezért el fogják bocsátani, de végül a munkájával teljesen elégedett munkaadója „előlépteti” személyi titkárává. Az előléptetés indoklása azonban meglehetősen

ambivalens. „*Én sokat adok az önbecsülésre, az emberi büszkeségre, nem szeretem, ha valaki megalázkodik. A komornyikoskodás nem magának való.*” Így bár a film happy enddel ér véget, ez a happy end meglehetősen kétélű, mivel most ugyanazon okok miatt léptetik elő (csak a társadalmi rangjához méltó munkát végezhet), ami miatt korábban nem kapott munkát. Vagyis hiába végezte jól a dolgát, előléptetését itt sem érdemeinek köszönheti, hanem a társadalmi elvárásoknak és szokásrendnek. Annál is inkább így érzi a néző, mert bár a filmben munkaadója foglalkozása vagy pontos rangja nincs tisztázva, az jól látható, hogy gazdája alacsonyabb rangú, mint az ő grófi pozíciója.

Ez a film többféle formában is kritizálja a felsőbb rétegeket, ezen belül is elsősorban a korabeli magyar társadalom erős hierarchizáltságát és a rétegek közötti mobilitás lehetetlenségét. Ez megnyilvánul egyfelől a rangokról és a társadalmi pozíciókhoz „illő” munkáról vagy életvitelről folytatott diskurzusokban. Másfelől a hajón folyó boldog, gondtalan élet és az úri körökben elszenvedett számos megaláztatás szembeállításában. Leginkább azonban mégis abban, hogy maga a gróf válik kritikussá, ellenségessé saját társadalmi rétegével szemben. Kívül kerülve azon, szembesül csoportjának ridegségével, az alacsonyabb pozíciójú emberek iránti empátia teljes hiányával, a hierarchia és a szokások értelmetlenségével, valamint életvitelük ürességével. A *szerelem nem szegény* ezáltal olyan direkt kritikát fogalmaz meg az uralkodó társadalmi renddel szemben, amivel a kor filmjeiben csak igen ritka esetben találkozunk.

A harmadik kivételnek számító darab, a *Zenélő malom* látszólag csak egy a szokásos szerelmi vígjátékok közül, amely ráadásul egy korabeli sikeres operett, a *Lili bárónő* adaptációja. A filmet megnézve azonban számos satirikus hangvételű vagy indirekt társadalomkritikát hordozó jelenetet találunk. Ez a mű azért is különleges, mert egy olyan magasrangú személy, egy gróf a főszereplője, aki már a történet kezdetén is középosztálybeli életet él. Bár grófi család leszármazottja és rangját, nevét is viseli, okleveles gépészmérnök, aki mérnöki fizetéséből él, birtokokkal nem rendelkezik, és már adaptálódott a középosztálybeli életformához. A történet elején egyik nagybátyjától egy kis földet örököl erdővel, fenyvessal és egy omladozó-félben lévő vízimalommal a Hernád völgyében. A közjegyző nem is érti, miért fogadja el az inkább anyagi terhet, mint vagyont jelentő örökséget, de Berzéky Miklós gróf



Zenélő malom
(Maklár Zoltán, Szilassy László)

„*pihenés*”-nek és „*kikapcsolódás*”-nak fogja fel új tulajdona meglátogatását és a malom felújítását. A lehetőséghez középosztálybeli felfogással közelít, várja az erdei nyugalmat, a természet közelségét, a puritán körülményeket. Miként azt Mohácsi Gergely leírja, a korban az úri rétegek és a középosztály a pihenés formái tekintetében is különváltak egymástól. Miközben a felsőbb rétegek elegáns külföldi fürdőhelyekre vagy az egyre divatosabbá váló balatoni nyaralóhelyekre vonultak el pihenni, addig a középosztály körében ekkor vált divattá a „*vakáció*” és a „*weekend*”, a természetbe való kivonulás.¹⁶ „*A falun, hegyvidéken vagy tengerparton nyaraló polgár számára a természet esztétikuma vált egyre inkább a szabadidő eltöltésének központi motívumává*”¹⁷ – mondja. Ez a középosztálybeli szemlélet ölt testet a gróf lelkesedésében „*a fenyvesek, a hegyek, a csendes völgyek, a tölgyesek*” iránt. E középosztálybeli pihenés, a „nyaralás” egy formájaként fogja fel a vidéki kalandot. Megérkezésekor vödörből issza a forrásvizet, a patakban vesz fürdőt, és úgy dönt, hogy a közeli kastély helyett a romos malomban fog lakni az öreg molnárral, ahol egy

bagoly a lakótársuk. Pihenése is igen szokatlan, nekiáll, hogy a molnárral felújítsa és újra üzembe helyezze a malmot. A korban a pihenés és nyaralás elterjedésével együtt egyre népszerűbbé vált a testkultúra, a mozgás, az egészséges életmód, és egyre nagyobb tömegeket hódított meg az olyan sportok, mint a futball, a korcsolyázás vagy az úszás.¹⁸ A gróf e tekintetben is középosztálybeli vagy még annál is radikálisabb elveket vall: a fizikai munkát szórakozásnak, pihenésnek, egyfajta sportnak fogja fel, maltert kever, fűrészrel, deszkákat hord, fűr-farag, vagyis kemény fizikai munkával járul hozzá a felújításhoz. A molnártól ugyan természetesnek veszi a tiszteletet és a „gróf úr” megszólítást, de mégis együtt dolgozik, étkezik és lakik vele. A helyzetében csak akkor áll be fordulat, amikor megtetszik neki a szomszéd földbirtokos lánya, Márta kisasszony, és elhatározza, hogy megismerkedik vele.

Az egyszerű molnár tanácsára nem grófként jelentkezik be a kastélyba, hanem hogy a lányt igazi valójában ismerje meg, szerepet cserél a kastélyba érkező új komornyikkal, és ő áll be helyette szolgálni a földbirtokos

¹⁶ Miként azt Mohácsi leírja, a munkaidő és a szabadidő törvényes szétválasztása Budapesten az 1930-as években a fizetett szabadság bevezetésével zárult le, ami lehetővé tette, hogy a munkások és középosztálybeliek pihenéssel töltsék a hétvégéket, és családjukkal együtt vakációt tervezhessenek. Lásd: Mohácsi Gergely: Szép, erős, egészséges. Szabadidő és testkultúra Budapesten a 20. század első felében. *Korall* (2002) nos. 7–8. pp. 34–55.

¹⁷ *ibid.* p. 40.

¹⁸ *ibid.* pp. 40–43.

családhoz. Az így létrejött helyzet igen ambivalens: adott egy gróf, aki középosztálybeli életet él, de magát még alacsonyabb rangú személynek kiadva háztartási alkalmazottként dolgozik. Ezzel szemben a földbirtokos család elég szép vagyonnal rendelkezik, de a párbeszédéből következtetve nem túl magas rangú. Az apa az egyszerű életet kedveli, ragaszkodik a hagyományos életformához, és a lányát arra neveli, hogy átvegye tőle a birtok vezetését. A film elején vitába keveredik a háztartást vezető nagynénivel: „Igenis vedd tudomásul, hogy nekem nem kell komornyik. Ha apámnak, nagyapámnak jó volt a hajdú, akkor nekem is jó.” A magasabb körökbe törekvő nagynéni azonban ragaszkodik a rangjuknál magasabbat mutató életformához, komornyikot fogad (kifejezetten olyat kér a munkaközvetítőtől, aki „főúri házaknál szolgált”), és kívánságára Márta zongorázni, énekelni, lovagolni tanul. A család rezidenciája is ezt a köztes pozíciót tükrözi: a klasszikus vonalú, egyszerűbb bútorok mellett ott áll a szalon közepén egy elegáns zongora, amely egy teljesen funkcióatlan balusztráddal van elválasztva a helyiség többi részétől, az ablakon díszes függönyök, a falakon a kisméretű festmények mellett ott lógnak a vadásztróféák, de az aranyozott, cirádás tükör és a díszes falikarok is, és a szobát nemcsak porcelánvázák és egy márvány mellszobor díszíti, de egy ebben a közegben anakronisztikusnak ható lovagi páncél is. Bár a kastély tágas terekkel és számos szobával rendelkezik, a család egyszerű körülmények között étkezik, és a komornyikot leszámítva, személyzetük minimális. A két életforma ütköztetése a klasszikus Schneider úri vitában ölt testet az apa és a nagynéni között: „Kívánhatsz tőlem, amit akarsz, de hogy én vacsorához, otthon, a saját házamban szmokingot vegyek, azt soha!”

A csavar akkor következik be a történetben, amikor a nagynéni meghívja összeövetelükre az álgrófot (valójában a komornyikot), akinek azonban a gróf megtiltja, hogy őt helyettesítse, mondván, hogy két szó után lelepleznék. Így a nagynéni, azért, hogy ne maradjon szégyenben az úri társaság előtt, megkéri az álkomornyikot, hogy játssza el a gróf szerepét – vagyis saját magát. A helyzet humora és szatirikus elemei abból következnek, hogy a gróf a társaság előtt grófként viselkedik, de a kisasszony minden olyan pillanatban, amikor kettesben maradnak, komornyikként kezeli, utasítja, lehordja és lekezelően bánik vele. A férfi a legnagyobb könnyedséggel váltogatja a két szerepet, ugyanolyan természetesen viselkedik az ala-

acsonyabb rangú alkalmazott, mint a társaság mindenki által csodált legmagasabb rangú tagjának szerepében. A helyzet erősen emlékeztet későbbi klasszikus vígjátékunk, a *Mágnás Miska* (Keleti Márton, 1948) alapkérdésére: Mitől gróf egy gróf? A történet ezen dilemmáját még hangsúlyosabbá teszi, hogy eközben a valódi komornyik pedig grófnak adja ki magát, hogy imponáljon szerelme tárgyának, egy dizőznek. A *Zenélő malom* azonban nemcsak felteszi ezt a kérdést, de sajátos módon meg is válaszolja azt. Miközben a gróf és a komornyik szerepcseréje azt sugallja, hogy a grófi cím csak üres formáság, mely csak külsőségekben ölt testet, Berzéky Miklós viselkedése elárulja, mitől gróf egy gróf. A fiatalember számos úri felmenővel rendelkezik, és pontosan számon tartja a családfáját. Művelt, jól ismeri a művészetet (apja könyvet írt a francia impresszionista festészetről), sokkal jobban zongorázik és énekel, mint a házi kisasszony, pontosan ismeri az etikettet, és mindenkivel udvarias, előzékeny, úri modorú. Ő teljesen magától értetődően használja a főúri viselkedés és illem azon szabályait, ami házigazdáinak és a társaságuknak többször nehézséget okoz. Magas rangú pozícióját egyedül az árulja el, hogy többször áthágja a komornyik és úrnője közötti társadalmi határokat. Bár munkájában tökéletesen játssza a komornyik szerepét, sőt túlságosan is megalázkodó, és folyton hajlong urai előtt, a kisasszonnyal többször túlságosan merész. Nyíltan udvarol és bókol neki, és nem egyszer szemtelenül legelteti rajta a szemét. Amikor a kisasszony ezért felelősségre vonja, akkor arra hivatkozik, hogy a szerelemben minden ember egyenlő: „Miért? A komornyik nem ember? A komornyik nem lehet szerelmes?” Még meg is csókolná a kisasszonyt, ha az hagyná. Ilyen merészséget azonban csak azért engedhet meg magának, mert valódi társadalmi pozíciója megvédi a megaláztatástól, és hozzá van szokva, hogy egyenrangú emberként kezelik. Azt azonban még ő is elismeri, hogy a komornyik arra azért nem merne gondolni, hogy a kisasszonyát feleségül veheti.

A társadalomkritikus elem ebben a filmben elsősorban abból következik, hogy a rang, a magas társadalmi pozíció és az ezzel járó életmód a grófnak nem fontos. Láthatóan ebben a közegben nőtt fel, bármikor képes grófként viselkedni, de nem vágyik rá. A történet elején és végén egyszerű középosztálybeli ember, aki élvezzi a vidéki kikapcsolódást, pihenésnek tekinti a fizikai munkát, és ingujobban beszélget a komornyikkal a malom egyszerű

faasztalánál. Film végi dialógusa a komornyikkal jól mutatja, mi a különbség aközött, ahogy az egyszerű emberek látják őt, és ahogy ő látja saját magát.

„– Igyék! – kínálja borral a komornyikot. – Mi az, talán nem ízlik?

– A pezsgő talán jobb lenne.

– Ne mondja!

– Na, már csak a presztízs miatt mondom, kérem. Mert tesszik tudni, az úgy van, kérem, egy gróf ihat akár szódavíz, akkor is gróf marad, de a szegény embernek bizony pezsgőt kell innia ahhoz, hogy grófnak nézzék.

– Bolond ember, maga, Henrik!

– Igen. Vagy izé... Nem vagyok bolond, tessék elhinni, kérem. Nem. A világ az. Könnyű a gróf úrnak!

– Könnyű? Miért könnyű nekem, Henrik? Amim van, azt mind a két kezem munkájával kerestem. Dolgoztam éppen úgy én is, mint bárki más. Életemben első pihenésem ez a pár nap, amit itt töltöttem.”

A korszak számos filmjének arisztokrata hőseivel ellentétben Berzéky Miklós már nem vágyik arra a megkülönböztetett pozícióra és életmódra, mely családja sajátja volt. Jól érzi magát a kenyerét maga kereső mérnök szerepében, nem tartja a távolságot az egyszerű, alacsonyrangú emberektől, sőt az ő szemével a nála alacsonyabb rangú, feltörekvő, az ő eredeti életformáját mímelő földbirtokosok voltaképpen nevetségesek. A film csak azért nem válik durván társadalomkritikus darabbá, mert a cselekmény a szerelmi történetet helyezi az előtérbe, a szerepcserét és az identitásváltásokat pusztán ennek eszközeként használja. Így a szerepcseré nem adja olyan erős kritikáját a hagyományos arisztokráciának, mint pár évvel később a *Mágnás Miska*. Hogy a társadalomkritika megfogalmazása mégis tudatos szándék volt az alkotók részéről, azt jól mutatja, hogy a film alapjául szolgáló operettben, a *Lili bárónő*ben pont azok az elemek nem találhatók meg, melyek ebben a filmben ezt hordozzák: az eredeti darabban a gróf nem mérnök, hanem éppen vagyona utolsó részét, a kastélyát elkótyavetyélő lecsúszott arisztokrata, és hiányzik a valódi lakájjal történő szerepcseré is. A *Zenélő malom* megoldása látszólag olyan, mint számos más, a korban elszegényedő vagy szegény úri karaktereket szerepeltető darabé: a

vagyontalan gróf elveszi az alacsony rangú, ám vagyonos kisasszonyt, így létrejön a vagyon és a rang egyesülése, és a házasság révén a nő társadalmilag felemelkedik, a férfi pedig ismét vagyonossá válik. A különbség az, hogy filmbeli viselkedése és dialógusai után a néző nem gondolja azt, hogy Berzéky Miklós vissza fog térni az arisztokrata életmódhoz és családja korábbi identitásához.

Úgy tűnik, hogy a film társadalomkritikus elemei a cenzúrabizottságnak is feltűntek, mivel a film játszási engedélyét ugyan megadták, de külföldre való kivitelét nem engedélyezték, mondván, hogy „a film a magyar társadalom életét olyan rendi vonatkozásban tünteti fel, amely alkalmas az ország társadalmának helytelen megítélésére”. A fellebbezés után azonban a másodfokú hatóság megváltoztatta az eredeti döntést ezzel az indoklással: „...a »Zenélő malom« című magyar játékfilm külföldi kivitelét engedélyezem. Megokolás: Így határoztam mert az egyébként művészi és technikai szempontból kifogástalan mozgófénykép külföldi előadását magyar társadalmi viszonyok beállítása szempontjából aggályosnak nem tartom.”¹⁹ Ebből az indoklásból nem derül ki pontosan, hogy a film mely elemeit kifogásolták, de az látható, hogy a mű értékelése nem volt egyértelmű, társadalomkritikus vagy semleges megítélése feltehetően az aktuális értelmezéstől függött.

Összegzés

Az 1931–44 közötti filmek felső rétegekhez tartozó férfi főszereplőit megvizsgálva megállapíthatjuk, hogy a kor filmjei sajátos megközelítéssel mutatják be ezen hősöket. Egyrészt e csoport jelentősen felülreprezentált a kor filmjeiben a társadalomban elfoglalt számarányához képest. Másrészt a filmek csak a korabeli elit bizonyos csoportjait jelenítik meg, elsősorban a hagyományos földbirtokos réteg és az arisztokrácia tagjait, másodsorban a gazdasági elit képviselőit, gazdag gyártulajdonosokat, bankigazgatókat. Ezzel szemben az elit más csoportjai, mint a katonák, politikusok és a tudáselit tagjai csak ritka esetekben bukkannak fel főszerepben a kor film-

19 Az OMB jegyzőkönyveit lásd: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár K 159 – 42. csomó – 330-1944. *Zenélő malom*; Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár K 159 – 48. csomó – 930-1944. *Zenélő malom* (keskenyfilmes változat). Idézi: Záhonyi-Ábel: *Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszakban*. p. 286.

jeiben. Az elithez tartozó férfi hősök megjelenítése problémamentes, meglehetősen idealizált képet mutat. Ezen főhősök túlnyomó része gazdag, mindössze 13%-uk hőse olyan történetnek, amelynek során a férfi főszereplő elszegényedik, és további 10%-a olyan, aki már a történet kezdetekor is vagyontalan. Mindkét típusra igaz azonban, hogy a filmek az elithez tartozó hősök hozzájuk nem illő helyzetét „korrigálják”: három kivétellel a film végén a karakterek visszakapják vagyonukat, előnyös házasságot kötnek, vagy valami szerencse folytán meggazdagodnak. A filmek speciális közegek választásával vagy dramaturgiai megoldások révén azt is elkerülik, hogy az elithez tartozó hősöket méltatlan helyzetben, nélkülözve, rossz életkörülmények között vagy megélhetési problémákkal küzdve lássa a néző. Ez a fajta idealizálás még inkább jellemző a földbirtokos vagy arisztokrata főszereplők esetében. Ezáltal ezen időszak filmgyártása figyelmen kívül hagyja a kor jellegzetes társadalmi problémáit, a birtokok aprózódását és az arisztokrácia elszegényedését.

Érdekes kérdés, hogy mi vezethetett a korszak ezen ábrázolási tendenciáihoz, erre azonban nem lehet egyértelmű választ adni. A kor cenzurális szabályaiban ugyan fontos szerepet kapott a tekintély tisztelete, azonban ez csak az állam, a véderő (katonaság, rendőrség) és a különböző hatóságok (pl. bíróság, orvosok) tagjainak tisztelet-

len, rájuk rossz fényt vető vagy kritikus ábrázolását tiltotta meg, az elit rétegeket nem. Csak egy-két olyan cenzurális döntésről maradtak fenn dokumentumok, ahol kifejezetten az úri osztályok kritikus vagy tiszteletlen ábrázolását kifogásolták az adott filmben.²⁰ Ennek ellenére erős tekintélytisztelőt nyilvánul meg a kor filmjeiben, mely feltehetően ezen időszak társadalmának általános hierarchizáltságából, a társadalmi rétegek közti mobilitás hiányából és az uralkodó rétegek tradicionális tiszteletéből következett. Ez egyfajta öncenzúrát vagy kockázatkerülést is eredményezhetett a kor filmgyártói között, akik inkább nem próbáltak ezen rétegek kritikus megjelenítésével. Ehhez valószínűleg hozzájárultak a korábbi ábrázolási tradíciók. Az általunk vizsgált filmek majdnem 70%-a készült valamilyen korábbi irodalmi és színpadi mű (regény, színdarab, novella, operett stb.) alapján, és az előző évtizedek operettirodalmának egyik jellegzetes történetisméje volt a lecsúszott úri figura rehabilitálásának, újbóli felemelkedésének vagy előnyös házasságának megjelenítése (pl. Lehár Ferenc: *A víg özvegy*, Kálmán Imre: *Marica grófnő*, Huszka Jenő: *Lili bárónő*, Kálmán Imre: *A chicagói hercegnő*). Ezenkívül befolyásolhatták a kor ábrázolási sémáit a nyugati filmek mintái, illetve a műfaji követelmények, melyek a vígjátékok esetében szinte kényszeresen követelték meg a happy endet, és a melodramák esetében is gyakran va-

20 A *tökéletes család* (Sipos László, 1942) című filmet például erre való hivatkozással tiltották be, annak ellenére, hogy a film végén kiderül, hogy nem is valódi arisztokrátákról, hanem csalókról van szó: „A képszalag egy elszegényedett és adósságokban elmerülő grófi családot mutat be. A betegséget szimuláló nagypapa ütődött; a már idősebb férj pipogya, raccsoló; felesége hamiskártyás, aki sikerrel fosztja ki partnereit; fiúk könnyelmű, léha és csekkcsaló; leányuk – bár sikertelenül – érdekházasságot hajszol. (...) a film az előkelő társadalmi osztályhoz tartozó személyeket mindvégig a legocsmányabb színben tünteti fel és alkalmas arra, hogy e társadalmi osztállyal szemben a legnagyobb ellenszenvet és gyűlöletet keltse.” Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár K 159 40. csomó 79-1944. A *tökéletes család* Nemeskürty István leírásával ellentétben a *Szerető fia*, Péter esetében azonban nem kifejezetten az arisztokrata fiú negatív színben való ábrázolását kifogásolták, hanem a film játszási engedélyét arra való hivatkozással vonták vissza, hogy „A filmben felvetett problémák ugyanis a közönség körében a mai időkben nem kívánatos visszahatást váltanának ki.” Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár K 159 50. csomó 1170-1944. *Szerető fia*, Péter Vö: Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes filmkultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető, 1983. p. 584. A *Dr. Kovács István* (Bánky Viktor, 1941) című filmet is első verziójában a társadalmi osztályok közötti feszültségek szitása miatt, nem pedig a magasrangú figurák negatív színben való bemutatása miatt nem engedélyezték. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár K 159 27. csomó 239-1943. *Dr. Kovács István* Ezekben az esetekben a felsőbb osztályok negatív színben való feltüntetése párosult egyfajta forradalmi üzenettel, így nehéz eldönteni, mi volt a betiltás pontos oka, a jegyzőkönyvek az utóbbira hivatkoznak. Ez azonban nem zárja ki azt, hogy az osztályok közötti feszültségek ábrázolásába az uralkodó rétegekkel szembeni kritika megfogalmazása is beleérthető volt. A döntések illetően szövegezése egyúttal arra is alkalmas volt, hogy bizonytalanságot keltsen a cenzúraszabályok értelmezésével kapcsolatban és a problematikus témák vagy motívumok kerülésére ösztönözze a filmkészítőket. Köszönettel tartozom Záhonyi-Ábel Márknak, amiért a cenzúradöntésekre felhívta a figyelmemet és az iratokat rendelkezésemre bocsátotta.

lami felemás boldog lezárást eredményeztek. A kor filmgyártásának csak nagyon kis része fogalmaz meg valamiféle társadalomkritikát a korabeli elithez tartozó férfi figurák megjelenítése révén, ezek is inkább indirekt módon, a főhős életmódjának és értékrendjének megváltozásában, egyfajta középosztálybeli identitás felvállalásában öltenek testet. Összességében tehát elmondható, hogy a korszak magyar filmgyártása a férfi főszereplők ábrázolásán keresztül a társadalom elitjéről a korábbi korszakokra jellemző, erőteljesen feudális képet jelenít meg, és azt idealizált, nosztalgikus fénytörésben ábrázolja.

Györgyi Vajdovich

Counts, Barons, Factory Owners, Bank Managers

Upper-Class Male Heroes in Hungarian Films between
1931 and 1944

The essay written as part of the research project *The Social History of Hungarian Cinema* at the Department of Film Studies at ELTE examines the representation of upper-class male protagonists in Hungarian films between 1931 and 1944. The analysis of the database of films created in the framework of the research project reveals that this group is overrepresented compared to their proportion in Hungarian society: while the really rich elite created less than 1% of the whole population of the time, 15% of the male heroes of the films of the era belong to this group. Films represented a rather conservative image of this group. 38% of them are landowners, 17% are owners or managers of a factory or a bank, and another 14,5% are young heirs of such people. Most of these heroes are depicted as rich, only 10% of them are poor and another 13% are protagonists who lose their wealth during the story. But most of the works "revise" this state, as the heroes regain their wealth at the end of the story by some inheritance, good marriage or sheer luck. Films also tend to avoid representing upper-class heroes in a humiliating state, therefore even when they are supposed to be poor, they maintain the way of life of the elite. This way films refrain from representing real life problems of impoverished aristocrats and upper-class figures. Social criticism only appears in those few works where the upper-class heroes have started a new life after losing their wealth. In *The Superior Maiden* (1936) the son of a rich industrialist earns his living as a private teacher, in *Love is Not a Shame* (1940) a count is living as a worker and later becomes a butler, and in *the Music Mill* (1943) a count leads his life as an engineer and undertakes the renovation of an old mill himself. These films are provocative because their aristocratic or upper-class heroes adopt a middle-class or working-class way of life and happily espouse the morals and ideals of the lower classes.

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

100 ÉVES A KOREAI FILM:
RENDEZŐPORTRÉK

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levél cím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Pápai Zsolt

Borderline-fixációk**Megjegyzések a Horthy-korszak filmjének
politikatörténeti és társadalom-lélektani
kontextusáról¹**

A harmincas évek magyar filmje, ha a problémák bemutatását nem is feltétlenül, de az azok kiélézésére épülő műfajokat – mindenekelőtt a bűnügyi tematikát – kerüli. A harmincas évek filmjeiben megjelennek ugyan olyan, a szélesebb tömegek érzésvilágára rezonáló problémák, mint az elszegényedés, a státuszbizonytalanság, az osztályellentétek vagy éppen a deklasszáció, azonban az analitikus igény hiányzik a filmekből. A korabeli társadalmi problémák jobbára ugyanazért kerülnek be a filmekbe, mint amiért a problémák megoldhatóságát mutató szemlélet: a közönségigények kiszolgálása végett.

A harmincas évek magyar filmje mindenekelőtt ezért – tehát nem a fajsúlyos kérdések eliminálása miatt! – a békés problémátlanság filmje. A problémátlanságot sugalló szemléletet nem kizárólag az állam – illetve a cenzurális direktívák – követeli meg. A magyar kormány ugyan az oroszhoz és a némethez hasonlóan támogatja a filmgyártást, de a létrejött filmkultúra inkább az amerikaihoz s nem azokhoz hasonlít. A politikai befolyás nem lebecsülendő ugyan, de a közönségigényekhez képest másodlagos. Elsősorban a néző és nem a politikus diktál: a problémák megmutatásának, kiélézésének, analizálásának

kerülését inkább a közönségigény kiszolgálásának szándéka, mint felülről oktrojált akarat szüli a filmek alkotóiiban.

A harmincas évek végén azonban a konfliktuskerülés hallgatóságos direktívája felülíródik egyes művekben, illetve műfajokban: határozottabban a tragikus románcban (például: Kalmár László: *Halálos tavasz*, 1939, Farkas Zoltán: *A hegyek lánya*, 1942, Radványi Géza: *Egy asszony visszanéz*, 1942, Pacséry Ágoston: *Szováthy Éva*, 1943, Rodriguez: *Machita*, 1944), óvatosabban a melodrámában (Bánky Viktor: *Keresztúton*, 1942, Bánky Viktor: *Kölcsonadott élet*, 1943, Kalmár László: *Fekete hajnal*, 1943).² A következő gondolatmenet célja, hogy néhány szempont felvetésével megvilágítsa a harmincas évek konfliktuskerülő filmjének politikatörténeti és társadalom-lélektani hátterét, továbbá érthetővé tegye, hogy miért és miként kerül sor a konfliktuskerülő alapattitűd nagyon óvatos korrekciójára az évtized végétől a noir-szenzibilitás révén *egyes művekben*: az úgynevezett „magyar film noirban”.³ Noir-szenzibilitás alatt – Robert G. Porfirio⁴, Király Jenő⁵, illetve Raymond Borde és Etienne Chaumeton⁶ nyomán – egyfajta érzésvilágot, érzékenységet, jellegzetes XX. századi létélményt értek: a korszak szorongáskultúrájának

1 Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás részeként íródott, de megírását Erasmus kutatói ösztöndíj is segítette.

2 Ehhez lásd: Pápai Zsolt: Janus-arcú boldogságiparos. Bánky Viktor elfeledett filmjei I–II. *Filmvilág* 61 (2018) no. 1. pp. 12–17. és no. 2. pp. 30–35.

3 Lásd: Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról”. *Metropolis* 17 (2013) no. 4. pp. 8–32.

4 Porfirio, Robert G.: No Way Out. Existential Motifs in the Film Noir. In: Silver, Alain – Ursini, James (eds.): *Film Noir Reader*. New Jersey: Limelight Editions, 1996. pp. 77–93.

5 Király Jenő: *Karády mítosza és mágiája*. Budapest: Háttér lap- és könyvkiadó, 1989. pp. 7–8.

6 Borde, Raymond – Chaumeton, Étienne: Towards a Definition of *Film Noir* (trans. Alain Silver). In: Silver – Ursini (eds.): *Film Noir Reader*. pp. 17–25.

megfogalmazását célzó megoldások, eszközök – legyenek azok stílárius vagy tematikus elemek – együttesét. A noir-szenzibilitás tehát olyan hívószavakkal és kifejezésekkel írható le, mint „idegenség”, „frusztráció”, „kudarc”, „kielégítetlen vágyak”, „félelmek”, „elidegenedés”, „magányosság”, „céltalanság”, „káosz”, „erőszak”, „paranoia”.⁷ Ebből következően a noir-szenzibilis filmek a tömegfilmek olyan csoportját jelentik, amelyek célja „*egyfajta speciális elidegenedés megteremtése*”.⁸ Ebben az értelemben a film noir tehát nem műfaj, hanem valamiféle szorongásos hangulat, ezért is lehet egyes, 1939 és 1944 között készült hazai filmeket „magyar film noirnak” tekinteni. Robert G. Porfirio szavaival: „[A film noir] egy alapvetően pesszimista hangulat [mood of pessimism], amely aláássa a happy endeket és meggátolja a tipikus hollywoodi eszképzimus érvényesülését. Ennek a szenzibilitásnak [sensitivity] nagyobb szerepe van abban, hogy a fekete filmet feketének lássuk, mint a világitásnak és a fényképezésnek.”⁹

Három égtáj felé

A hajlam az öncsalásra és az álproblémák kultusza mindennél jobban, mintegy sűrítetten jelent meg a Trianon-trauma megélésében, ezért érdemes kitérőt tenni felé. E szempont kiemelését indokolja három további körülmény: az első, hogy a Horthy-rendszer legitimációs háttérét jelentős részben Trianon, illetve annak revíziója jelentette¹⁰; a második, hogy a „Mindent vissza!” társadalmat összekovácsoló kevés ideológiák egyike volt; a harmadik, hogy a rendszer hatalmi bázisát képező – és a Trianon-komplexus (félre)kezelésében élszerepet játszó – arisztokrácia, nagypolgárság, illetve mindenekelőtt az úgynevezett „úri” (ha tetszik: történelmi) középosztály izlése és egymással kötött kompromisszuma alapjaiban ha-

tározta meg a kor filmjeinek jellegét. Már a pusztán tény is ezen osztályok izlésvilágának dominanciáját jelezte, hogy a filmekben a polgár és a földbirtokos túl, míg a társadalmi hierarchia alján lévők alulreprezentáltak – továbbá problematikusan, ellentmondásosan reprezentáltak – voltak.¹¹ Az úri középosztály értékvilágának dominanciája mindazonáltal olyan filmekben is kimutatható, amelyek éppenséggel – látszólag – mintha kritikát fogalmaznának meg azzal szemben: jelen írás második felének esettanulmányában többek között ezt a kérdést is megvizsgálom.

Ezek a momentumok indokolják tehát a kitérést a Trianon-komplexus felé, jóllehet a Trianon-problematika explicite csak extrém esetben jelenik meg a Horthy-korszak filmjeiben (mint az elveszett *Magyar feltámadásban* [Csepreghy Jenő, 1939]), sőt a téma közvetett megjelenítésére is kevés példa van. A Trianon-trauma 1939 előtt elszórt utalások formájában artikulálódik a *Rákóczi indulóban* (Székely István, 1933), a *Budai cukrászdában* (Gaál Béla, 1935), a *Címzett ismeretlenben* (Gaál Béla, 1935), az *Uz Bencében* (Csepreghy Jenő, 1938), a *Gyimesi vadvirágban* (Ráthonyi Ákos, 1939), 1939 után pedig olyan művekben, mint az *Erdélyi kastély* (Podmaniczky Félix, 1940), a *Kadétszerelem* (Bán Frigyes, 1941), a *harmincadik* (Cserépy László, 1942), a *Dr. Kovács István* (Bánky Viktor, 1942), az „*Üzenet a Volgaparttól*” (Deésy Alfréd, 1943), „Trianon-film” azonban nem született. Nyilvánvalóan nehéz egy csaknem minden ízében kudarcos történelmi eseményt műfaji alapon feldolgozni (jóllehet még a trianoni pechszeriának is voltak – szolid – sikerei, például a balassagyarmati „csehkiverés” vagy Sopron megtartása). Az is kétségtelen, hogy túl közeli, túl eleven volt a trauma élménye a számvetéshez, a Trianon-film(ek) elmaradásának a döntő oka azonban részben a status quo átmenetiségének hite (annak meggyőződése, hogy a helyzet hamarosan megváltozik, és a határokat újrarajzolják), de még inkább a helyzettel való szembenézés igényének

7 Vö.: Király: *Karády mítosza és mágiája*. pp. 7–8. és Porfirio: *No Way Out*. pp. 85–92.

8 Borde – Chaumeton: *Towards a Definition of Film Noir*. p. 25. (saját fordítás – P.Zs.)

9 Porfirio: *No Way Out*. p. 80. (saját fordítás – P.Zs.)

10 Vö.: Püski Levente: *Demokrácia és diktatúra között. A Horthy-rendszer jellegéről*. In: Romsics Ignác (ed.): *Mitoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemtől*. Budapest: Osiris, 2002. pp. 206–233. Kiváltképpen: p. 226.

11 Vö.: Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „*Csak egy nap a világ...*”. *A magyar film stílus- és műfajtörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. pp. 74–79. Lásd továbbá: Vajdovich Györgyi: *Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók. Az elithez tartozó férfi hősök az 1931–44 közötti magyar játékfilmekben*. *Metropolis* 22 (2019) no. 3. p. 25.

hiánya volt. Egyebek között ez magyarázza a társművészeti, mindenekelőtt az irodalmi reflexiók korlátozott voltát is. „Művészeti” reflexiónak maradtak az irredenta szobrok a budapesti Szabadság téren és a „Nagy-Magyarországot” formázó virággyások szerte az országban.

Kicsit leegyszerűsítve: az illetékesek ugyanazon okokból nem néztek szembe a Trianon-traumával, amely okok elvezették az országot Trianonig. A valós problémák artikulátlanságának hagyománya ugyanis nem a két világháború között született meg a magyar társadalomban, pontosabban a dualizmus korának és a Horthy-rendszernek a hatalmi bázisát jelentő osztályokban. Ez a tradíció legkésőbb már a XIX. század utolsó harmadában megerősödött, amit a dualizmus korának partatlan politikai vitái dokumentálnak. A viták az 1867-ben kialakított struktúra belső ellentmondásából táplálkoztak, miszerint a Habsburgoknak azt hazudta a kiegyezés, hogy megmaradt a birodalmuk, a magyaroknak pedig azt, hogy elnyerték az önállóságukat.¹² A kiegyezés rendszere, a dualizmus iránti nosztalgia úgyszólván már az Osztrák–Magyar Monarchia szétesésének pillanatában – de legalábbis a trianoni békeszerződés aláírásának pillanatától – megerősödött: a négy évszázad után elnyert függetlenség Csonka-Magyarországon senkinek sem kellett. A Monarchia iránti nosztalgiát jól illusztrálja a problémaérzékenységét és problémakezelését tekintve hamis, ugyanakkor épp a nosztalgikus hangütése miatt kvázi „dokumentumértékű” film, az *Erzsébet királyné* (Podmanický Félix, 1940), amely a címszereplőnek – Ferenc József hitvesének, a magyarok barátjának – a kiegyezés létrehozásában játszott szerepéről, valamint az eredetileg végtelenül intranszigenz '49-es forradalmárok pálfordulásáról, Habsburg-pártivá válásáról szól, a világnézeti-ideológiai váltást nemhogy gyengeségként, de dicsőséges tettként és erényességként bemutatva.

A reális helyzetértékelés és a problémákkal való nyílt szembenézés hiánya magyar oldalon kiváltképpen erősen volt belekódolva a kiegyezés rendszerébe, ezt a későbbi korok gondolkodói szomorúan regisztrálták. Bibó István

speciálisan „magyar jelenségnek” látta, hogy „az ország [...] a 19. század végétől kezdve, döntő történeti pillanatokban, mindenekfelett 1914–1920 között és 1938–1944 között végzetes módon képtelennek bizonyult arra, hogy saját helyzetének valóságos adottságait és az ebből adódó feladatokat meglássa. [...] nem tudta megtalálni vagy nem tudta hatalomhoz juttatni azokat a vezetőket vagy olyan vezetőket, akik szükségleteit, érdekeit, útját jól kifejezték s jól megtalálták volna. [...] a magyar nemzeti közösségben újból meg újból olyan módon vetődtek fel a döntő, az egész közösséget foglalkoztató és megosztó kérdések, hogy annak következtében a közösség terméketlen, sehová sem vezető harcokba bonyolódott, és a valóságos feladatokkal, valóságos problémákkal szemben vakká lett.”¹³

A húszas-harmincas években sem történt meg a szembenézés az olyan baljós és hamis illúziókat keltő jelenségekkel, mint amilyen a „magyar grandeur” vagy a magyar kultúrfőlény és civilizációs haladottság délibábja. Pedig nagy szükség lett volna a számvetésre ezekkel, hiszen az öncsalás mellett kézzelfogható, ha tetszik: materiális károkat is okoztak, már közvetlenül a kiegyezés után is. Elég csak arra utalni, hogy „szellemi” és „morális” háttérrel biztosítottak a dualizmus dualizmussá alakítását célzó zágrábi vagy prágai tervek, illetve az államot föderalista alapon újraszervezni kívánó koncepciók elszabotálásához¹⁴, így a monarchia népeit és nemzetiségeit végzetesen szembefordították a dualizmus rendszerével, ekképpen szerepük volt az első világháborút követő összeomlásban, valamint a kollektív tudatot megrendítő sorstragédiában, az ország feldarabolásában.

Trianon után a „magyar grandeurrel” kapcsolatos illúziók nem tűntek el, ellenkezőleg: megcementesedtek és további elfojtásokkal terhelődtek. Nem a Trianon-trauma nyomán alakult tehát ki az öncsalás betegsége a magyar társadalomban, ugyanakkor az országgrészvesztéseknek fontos szerepük volt az öncsalással járó problémák elfekélyesítésében: Trianon patológiává tette a szembenézés hiányából fakadó torzulásokat. A korszak ellentmondásaival kapcsolatban beszédes, hogy a „Mindent vissza!”-légvára

12 Bibó István: Eltorzult magyar alkat, zsákutcsa magyar történelem. In: Uő: *Válogatott tanulmányok. Második kötet 1945–1949*. Budapest: Magvető, 1986. pp. 569–619. Lásd a következő részt: pp. 582–590., ezen belül kivált a következőt: pp. 585–586.

13 *ibid.* pp. 573–574.

14 Lásd ehhez: Kovács Endre – Katus László (ed.): *Magyarország története 1848–1890. II.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 851–856.

alapvetően téves helyzetértékelésre és elfojtásra épült (hiszen már a trianoni szerződés aláírásának pillanatában nyilvánvaló volt minden reálisan gondolkodó elme számára, hogy hiú ábránd a történetnek mondott Magyarország visszaállításában reménykedni), miközben terápiás célt is ellátott, a kollektív tudat sebesüléseit regeneráló funkciója volt. „[...] a múlt és a jelen, illetve a vágyak és a realitás közötti távolságot az integrális revízió koncepciója olyan szellemi-politikai-morális konstrukcióval próbálta áthidalni, amely a »kis ország – nagy nemzet« eszme jegyében fenntartotta a magyarság Duna-medencei hivatásának eszméjét – jegyzi meg Ziedler Miklós. – *Ex az »igénybejelentés« – a Kárpát-medencei kulturális és civilizációs misszió, egyszemélyes kulturális főlányan alapuló Pax Hungarica tételezése – szellemi értelemben részben pótolta az elvesztett nagyhatalmi állást. Ezzel az áthidaló megoldással a magyarság úgyszólván fölmentést adott magának az azonnali számvetés alól. Más szóval: időt nyert arra, hogy hosszabb idő alatt dolgozhassa fel a nemzeti öntudatát ért megrendítő csapást. A társadalom-lélektanból jól ismert elhárító reakció tulajdonképpen nem volt más, mint olyan öngyógyítás, amely a problémákat részben elfedi, éppen azért, hogy a radikális terápiát kerülje.*”¹⁵

Óvatosan jegyzem meg, hogy a társadalom-lélektan fogalmi apparátusa mellett esetleg a pszichopatológia eszköztára is érvényesíthető a XX. századi magyar történelem vizsgálatakor. A tragikusan sérült énkép, a hajlam a téves helyzetértékelésre, a panaszkodáskultúra dominanciája, a szuicid szemlélet, a hit az egyetlen cél teljesülésével bekövetkező üdvözülésben, valamint az ingadozás a szélsőséges letargia és eufória között olyan elemek, amelyek a pszichopatológia által *borderline*-ként leírt személyiségzavar jellemzői. Ennek analógiájára a két világháború közötti „borderline-nemzet” – de talán pontosabb „borderline-úri középről” beszélni – jellegzetességeit a következőképpen lehetne megragadni: az énkép és az önazonosságtudat sérüléseit a nagyhatalmi pozíció ábrándjához való ragaszkodás jelzi; a hajlamot a téves helyzetértékelésre a XX. század első felében meghozott rossz döntések sora bizonyítja; a panaszkodáskultúra hatalmát a kiérlelt megoldási javaslatok helyett a sérelmeket hangsúlyozó, Ziedler Miklós szavával élve: *gravaminális politika*¹⁶ szemlélteti; a szuicid irányultságot mutatja a fo-

gékonyosság a nemzethalál-víziókra (amely már Trianon előtt is jelen volt, de Trianonnal elmélyült); az egyetlen cél teljesülésével bekövetkező üdvözülés hite fejeződött ki az ismert szlogenben: „*Csonka-Magyarország nem ország, egész Magyarország mennyország!*”; az ingadozás a szélsőséges letargia és euforikus hurraóptimizmus között pedig jól megragadható akkor, ha a békeszerződés aláírásának recepcióját, illetve a visszacsatolások hisztérikus fogadtatását vizsgáljuk meg.

Az öncsalás legjellemzőbb példája éppen az abszolút cél, azaz a kollektív vágy tárgyát képező államkép hamissága. A magyarok egy olyan országot akartak „visszaszerezni”, amely a múltban sosem létezett, az ország határai ugyanis soha, egyetlen pillanatra sem egyeztek meg a korabeli propagandaanyagokban látható – illetve napjainkban is használt – térképekével. A dualizmus kora előtt köztudottan folytonosan változtak – főleg délen – a határok, és ezek jelentősen eltértek a légvárépítés tárgyát képező „Nagy-Magyarországtól”. Amelynek térképe, minden látszat ellenére, még a dualizmus korabeli állapotoknak sem felelt meg, azon egyszerű oknál fogva, mert nem volt önálló állam. Jóllehet a térkép annak mutatta, mégpedig azáltal, hogy kiszakította abból a kontextusból – az Osztrák–Magyar Monarchia „kontextusából” –, amelybe a történelem belehelyezte. Röviden: az önálló Magyarországnak soha nem voltak olyan határai, mint ahogy a térképeken látható volt, illetve amikor az országnak ilyenek voltak a határai, akkor nem volt önálló – a térképek ebből a szempontból tehát azal csaltak, hogy Magyarországot önmagában, kvázi függetlennek mutatták. A két világháború között a közterek szobrain, az üzletek kirakataiban, az iskolák osztálytermeinek falán, a híradófilmekben stb. rendre feltűnő, és mellesleg napjainkban is „használatban lévő”, például kocsmák falait, autók csomagtartóját díszítő „Nagy-Magyarország”-térképek ekképpen csúnyán meghamisították a valóságot, és máig a kollektív öncsalás szomorú mementói.

A két világháború között a Trianon-trauma kezelésének anomáliái a problémák elhazudásának és/vagy fals kezelésének eklatáns példáit mutatták fel. Ziedler Miklós részletesen elemzi a kormánypolitika irányultságának és a közvélemény elvárásainak ellentmondásait.¹⁷ Miközben

¹⁵ Ziedler Miklós: *A revíziós gondolat*. Pozsony: Kalligram, 2009. p. 84.

¹⁶ *ibid.* p. 189.

¹⁷ Lásd például: *ibid.* pp. 81–84.

a kormányzat mértékadó szereplői a húszas évek végére belátták, hogy az integrálissal szemben csupán az etnikai revízió van realitása – ebben a reálpolitikai megfontolások mellett az állami önkép megváltozása is szerepet játszott, ami többek között a dualizmuskori, több etnikumot egybefogó „politikai nemzet” fogalmának amortizálásában fejeződött ki¹⁸ –, tehát miközben a prominens politikusok mindinkább az etnikai revízió elvi alapjára helyezkedtek, kifelé változatlanul az integrális revízió szükségességét hangoztatták, vagy esetleg megpróbálták elkenni az ellentmondásokat, és elkerülni a nyílt állásfoglalást a kérdésben. „... az 1920-as évek végétől egyes magyar vezető politikusok korlátozott, kompromisszumos revíziós javaslatokkal léptek föl – jegyzi meg Ziedler. – Bár a belső propagandában továbbra is az integrális revízió sulykolása volt a jellemző, felelős politikai körökben egyre inkább elfogadottá vált a felfogás, hogy el lehet és el is kell fogadni olyan kompromisszumos megoldásokat – akár több részletben is –, amelyek számottevő területgyarapodást hoznak.”¹⁹ Ez a kettős megközelítés, illetve kettős beszéd mutatkozik meg a revíziós sikerek tállalásában. Az első bécsi döntés kapcsán a propagandagépezet „Felvidék visszatértét” harsogta, míg a második bécsi döntés kapcsán „Erdély visszatértéről” beszélt. Ezekkel a szlogenekkel elegánsan igyekeztek elmaszatolni azt aényt, hogy valójában sem a Felvidék, sem pedig Erdély nem „tért vissza” egészében, hanem csupán egy részüket sikerült visszaszerezni.

Bonyolította a helyzetet, hogy nemcsak a kormányzat és a közvélemény céljai és elképzelései között volt diszcrepancia, de a kormányzati körökön belül is. Az etnikai revízió gondolatát nem feltétlenül osztotta valamennyi mértékadó politikus, illetve még azok is, akik egyébként a határok kérdésében a kompromisszumos megoldások hí-

vei voltak, meginogtak, elbizonytalanodtak az események sodrában, a revíziós sikerek nyomán ugyanis megnövekedett az étvágyuk. Az 1938–1941 közötti területszerzések logikája pontosan ezt: a folyvást növekedő igényeket, illetve azoknak a tisztánlátást torzító hatását bizonyítja.

A politikatörténészek hangsúlyozzák, hogy a revíziós törekvések miként állítják kényszerpályára a magyar külpolitikát 1939-től. Pedig eleinte a józanság vezet a politikusokat, és éles helyzetben mértékletességet tanúsítanak, amit ékesen bizonyít 1938-ban az 1920-ban elcsatolt Felvidék sorsával kapcsolatos diplomáciai tevékenységük: elhárítják Hitler ajánlatát, miszerint egy Csehszlovákia – közelebbről: annak szlovákiai része – elleni akcióban való részvételért cserébe a teljes Felvidéket megkaphatnák, és a Csehszlovákiával 1938 októberében megkezdődött kétoldalú tárgyalásokon is korlátozott igényekkel lépnek fel, a határ menti magyar sávot kívánják megszerezni.²⁰

A Felvidék déli, lényegében színmagyar részét visszajuttató első bécsi döntés után azonban a magyar külpolitika fokozatosan elszakad a realitásoktól. A Kárpátalja megszerzésére 1939 márciusában indított akcióval feladja az etnikai elvet²¹, az Észak-Erdélyt visszacsatoló második bécsi döntéssel (1940 augusztusa) végzetesen odaláncolja magát a Harmadik Birodalomhoz, a délvidéki bevonulással (1941 áprilisa) pedig maradék mozgásterét is elveszíti. E gondolatmenetnek látszólag ellentmond az a tény, hogy jöllehet Kárpátalját egyoldalú akció keretében – Hitler beleegyezésével – foglalták el a magyar csapatok, az akció nem váltotta ki a nyugati hatalmak rosszallását: Anglia például kedvezőnek ítélte, hogy a terület nem került német fennhatóság alá. Ugyanakkor a döntően ruszinok által lakott Kárpátalja megszerzésének volt egy igen kedvezőtlen – hiszen hamis látszatot keltő – üzenete a

18 Lásd ehhez Takáts József gondolatait: „Bár a [Trianonban] kijelölt államhatárok ténylegesen nem estek egybe az etnikai-nyelvi határokkal, s az újonnan létrejött államok egyáltalán nem voltak nyelvi értelemben homogének, az 1920 utáni államok mégis úgy tekintettek magukra, mint etnikai államokra. A »nemzeti« kifejezés ezentúl az »etnikai«-t jelentette, s nem a politikai nemzetre utalt – 19. századi módon –, amelynek tagjai különféle etnikumokhoz tartozhatnak. Nemcsak a reálpolitikai latolgatásoknak, ezen állami önképnek is része lehetett abban, hogy a hazai politikai elit nagy része az idő haladtával egyre inkább az etnikai határok elérését tekintette revíziós célnak, úgy gondolva, hogy azokat a magyarokat, akik majd kívül esnek ezeken az új határokon, át kell telepíteni Magyarországra, az etnikum államába.” Takáts József: *Modern magyar politikai eszmetörténet*. Budapest: Osiris, 2007. pp. 103–104.

19 Ziedler: *A revíziós gondolat*. pp. 89–90.

20 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 2010. pp. 245–246.

21 Vö.: Ziedler Miklós: *Mozgáster a kényszerpályán. A magyar külpolitika „választásai” a két háború között*. In: Romsics Ignác (ed.): *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*. pp. 162–205. Kivált: p. 183. és 199.

magyar politikusok és a nem utolsósorban a közvélemény számára, nevezetesen az, hogy a Szent István-i határok igenis elérhetőek a revíziós politikával, akkor is, ha nem magyar többségű területek megszerzése a cél. Az akció tehát megerősítette a „Mindent vissza!” illúzióját, amely pedig az egészséges, azaz hosszabb távon is sikerrel kecsegtető – reális célokat kitűző, ezért a visszatért területeket megtartani is képes – revíziós politika legfőbb gátjának számított.

A revíziós politika kisiklásának szomorú mementói paradox módon a Magyar Film Iroda azon hosszabb – jelentős részben híradók riportjaiból összeállított – dokumentumfilmjei, vagy ahogy a korban nevezték: „kulturfilmjei”, amelyek éppen hogy a sikerekről szólnak. Az *Észak felé!* (1938), a *Hazatért a Ruténföld* (1939), a *Kelet felé...* (1941) és a *Dél felé!* (1942) a négy jelentősebb területszerzésről készült. Ha egymás után megnézzük a filmeket (pontosabban közülük hármát, a 25-30 perces *Hazatért a Ruténföld* ugyanis elkallódott, elveszett, megsemmisült), folyamatában láthatjuk a magyar revíziós politika, illetve ebből következően a magyar politika egészének egyre erőteljesebbé váló torzulásait, dezorientálódását.

A Felvidék déli részének visszaszerzéséről szóló, egyórás *Észak felé!* kizárólag eufórikus pillanatokat rögzít, és leszámítva a néhány tömeggyűlésen szórványosan felhangzó „Mindent vissza!”-kiáltásokat, nincs szó benne a maradék Szlovákia területei iránti igény megfogalmazásáról. Az ünnepi beszédek is a maradéktalan célteljesülést ünneplik, Horthy például a komáromi tömeggyűlésen jellemzően a „Felvidék felszabadult földjéről” (tehát nem részlegesen vagy korlátosan felszabadult Felvidékről) beszél. Az erdélyi területek birtokba vételéről szóló *Kelet felé...* már eltérő regiszteren szólal meg, tükrözve az időközben a magyar revíziós igények terén bekövetkező változásokat. Csakúgy, mint az *Észak felé!* esetében, ebben a másfél órás filmben is az ünneplés képei dominálnak, viszont végig érzékelhető egyfajta bujtatott igénybejelentés a Romániánál maradt dél-erdélyi területekre. Ez az igény a film retorikájában és szerkezetében egyaránt artikulálódik. Feltűnően gyakran vágják be az alkotók az ünneplő tömegek „Mindent vissza!”-kántálását, de még ennél is

beszédesebb, hogy a film narrátora az Észak- és Dél-Erdély közötti határokat ideiglenesnek tekinti – ugyanis rendre „demarkációs vonalként” említi –, továbbá, hogy míg a történelmi határ reprezentáns helyszínei folyvást megidéztetnek (Sósmezőtől a Békás-szoroson át Gyimesbükkig), az új déli határon – illetve „demarkációs vonalon” – fekvő városokról, falvakról és tájemelekről egyetlen szó sem esik, mintha azok nem is léteznének, illetve nem határtelepülések lennének. Az *Észak felé!* az országgyarapításról, a *Kelet felé...* viszont, úgymond, csonkaországgyarapításról beszél: az aprónak tűnő retorikai módosulás a magyar politika tragikus irányváltását jelzi. A dezorientálódási folyamat végpontjáról a Magyarország hadba lépése után bemutatott, kurta – húszperces – *Dél felé!* tudósít. A bácskai, bánáti és muravidéki bevonulásról szóló dokumentumanyag (melynek egyébiránt a készítése is hazug, vagy legalábbis erősen manipulatív volt, hiszen számos jelenetét nem az eredeti helyszíneken, hanem Budapesten forgatták) indirekten a revíziós politika teljes összeomlását regisztrálja, már pusztán azáltal, hogy ellentétben a két korábbi filmmel, nem virágos tömegünnepeket, hanem harci események sorát mutatja. (A gondolatmenet kiegészítéseként megjegyzendő – hiszen a politikai várakozásokat jól kifejezi, egyúttal a területszerzésekről szóló kulturfilmeknek a közvélemény alakításában játszott szerepét illusztrálja –, hogy a korabeli recenzens már a „sorozat” második részét, a *Hazatért a Ruténföld*-et egy nagyívű narratíva soros epizódjaként értelmezi, melynek várja folytatását. „Reméljük, hogy az ősszel megkezdett és most folytatott történelmi filmsorozat a ruténföldről [sic!] készült filmmel nem ér véget, hanem minél előbb tovább folytatódik mindaddig, amíg a jogos magyar követelések kielégítésével a magyar igazság diadalának teljes filmjét nem mutatják be a magyar mozik vásznán.”²²)

A magyar politikát 1939-1940-tól kezdve a rossz döntések és/vagy a döntésképtelenség jellemzi, és a háborúba lépéssel a krízis elmélyül, az ország sorsa katasztrófális irányt vesz. A teljes dezorientálódás és a rossz helyzetértékelés szomorú példája Werth Henrik („az ország első számú katonája”, a Honvéd Vezérkar főnöke) háborúba lépés mellett érvelő *Memoranduma* 1941 júniusából.²³

22 n.n.: *Hazatért a Ruténföld!* *Magyar Film*. (1939) no. 8. (1939. április 8.) pp. 17–18. op. cit. p. 18. Jellemzően a lapszám borítójának szövege is erre a bizonyos narratívára utal: „A magyar feltámadás újabb fejezete filmen. *Hazatért a Ruténföld!*”

23 Részletet közöl: Romsics Ignác: *Magyar sorsfordulók 1920–1989*. Budapest: Osiris, 2012. pp. 131–133.

A rossz döntések sorozata siklatja ki a revíziós politikát 1939–1941 között és viszi bele az országot a világháborúba, míg a döntésképtelenség és a dermedtség pregnáns jele a Kállay-féle hintapolitika 1942–1944 között, valamint a halogatott, és végül, 1944 októberében elvetélt kiugrási kísérlet, amelyet a nyilas hatalomátvétel követett.

Akár rejtett ko incidenciának – összefüggés gyanús véletlennek – tekinthetjük, hogy egyes magyar filmekben éppen akkortájt – 1939 végétől – kezd problematizálódni a döntéshozatal kérdése, illetve jelennek meg dönteni képtelen, ezért tragikus sorsú hősök, amikor a kül- és belpolitikai benu ltság egyre inkább megmutatkozik. Talán túlzás efféle közvetlen kapcsolatokat feltételezni a politika- és társadalomtörténeti, illetve a filmtörténeti események között, de az biztonsággal megállapítható, hogy a magyar politikában és a magyar filmben az 1939-es év egyaránt fordulatot hoz.

A negyvenes évek háborús időszakában a problémátalanság mítosza (ha tetszik: léthazugsága) tovább dominál, viszont mellette, mintegy az árnyékában, artikulálódnak bizonyos szorongások és frusztrációk is a filmekben. A változás kétirányú: miközben tehát a filmek zöme továbbra is „problémamentes”, a) megjelennek a szorongásos, unhappy enddel végződő tragikus románcok, továbbá b) olyan melodramák, amelyek a happy endjeik ellenére is szorongásosak. Utóbbi két csoportba tartozó filmeket tekinthetjük noir-szenzibilis filmeknek (nota bene: magyar film noirnak), de hangsúlyozandó, hogy ezek száma még a negyvenes években is messze alatta marad a glamúrop-timista művekének.

A magyar film megváltozó hangját a happy end egyeduralmának megtörése plasztikusan mutatja. A két világháború közötti magyar film eredetileg betegesen irtózik az unhappy endtől, talán nincs még egy filmkultúra a korszakban, amely ehhez hasonlóan működne. Ebből a szempontból a magyar film hollywoodibb a hollywoodinál: az 1931 és 1939 közötti korszakban *nincs egyetlen* olyan film, amelyik boldogtalanul végződné (talán Fejős *Tavaszi zápora* [1932] kivételével, bár ennek esetében sem jelenthető ki egyértelműen, hogy a befejezése boldogtalan lenne). A változást a *Halálos tavasz* hozza 1939 decembérének végén (21-én mutatják be a filmet), és ettől kezdve egészen 1944-ig minden évben készül egy-két boldogtalan befejezésű film. Az unhappy end tehát továbbra is csak

ritkán reprezentálódik, de – szemben a harmincas évekkel – legalább megjelenik. Olyan filmekben találkozni vele, mint a *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939. dec.), a *Sárga rózsza* (György István, 1940), a *Néma kolostor* (Rodriguez Endre, 1941), a *Ma, tegnap, holnap* (Bánky Viktor, 1941), az *Emberek a havason* (Szóts István, 1941), a *Hegyek lánya* (Farkas Zoltán, 1942), a *Férjhiúség* (Daróczy István, 1942), az *Egy asszony visszanéz* (Radványi Géza, 1942), a *Külvárosi őrszoba* (Hamza D. Ákos, 1942), a *Szerelmi láz* (ifj. Lázár István, 1943), a *Szováthy Éva* (Pacséry Ágoston, 1943), a *Machita* (Rodriguez Endre, 1944), a *Madách* (Németh Antal, 1944).

Szorongásos glamúr

A Horthy-korszak magyar filmjei első pillantásra levetik magukról a társadalomtörténeti kontextusokat (*társadalmi* nem csupán a társadalmi jelenségeket, hanem történelmet, ideológiát és politikát is értve), hiszen – kivált a harmincas években – alig reflektálnak közvetlenül a szinkronidejű eseményekre: mindennél jellemzőbb például a hétköznapokban jelen lévő Trianon-komplexus kerülése, illetve csak szőrmentén emlegetése. Vagy ha mégis reflektálnak, akkor egyszerűen megoldhatónak mutatják a kríziseket, lásd a diplomás munkanélküliség problémáját az *Ember a híd alattban* (Vajda László, 1936), netán a vagyon- és osztályvesztés – azaz a deklaszálódás – a korban sokak számára hűsbavagó élményének megjelenítését számos filmben, legyen szó polgári hősöket (Csepreghy Jenő: *Pénz beszél*, 1940, Rodriguez Endre: *Boldog idők*, 1943) vagy arisztokratákat, illetve nemeseket (Martonffy Emil: *Nemes Rózsza*, 1943, Bánky Viktor: *Tokaji aszú*, 1940) szerepeltető művekről.²⁴ A deklaszálódás motívuma nem véletlenül hangsúlyos a filmekben: a történelmi, társadalmi és gazdasági kataklizmák – a veszített forradalmak, Trianon, továbbá az utóállamokból induló és a maradék országba irányuló kivándorláshullám, majd pedig a világválság – kollektív teszi a lecsúszottság élményét, így a nézők magukat látják viszont a talajt vesztett hősökben. A deklaszálódás emellett a műfaji gondolkodás számára is hálás téma, a feszültség jelentős tartalékai rejlnek benne

24 Erről lásd: Vajdovich: Grófok, bárók, gyártulajdonosok, bankigazgatók. pp. 28–33.

(tovább csúszik lefelé hős, vagy sikerül-e visszakapaszkodnia?)²⁵, nem beszélve arról, hogy a probléma megoldhatónak mutatása (a happy endek révén) bizonyos, az állam számára oly kedves feladatot is teljesít: a közösség mentálhigiénés kezelését látja el, a társadalomban felgyülemelő feszültségeket vezeti le, azaz afféle szelepfunkciója van.

A harmincas évek végén a magyar film hangja, érték-szemlélete, sőt részben a műfaji térképe is megváltozik. A vigjátékok sem a régiéek már: elszaporodnak az abszurd szituációk (Hamza D. Ákos: *Egy szoknya, egy nadrág*, 1943, Sipos László: *A tökéletes család*, 1942), továbbá a harmincas évek bájos naivái hisztérikussá (Bánky Viktor: *Házassággal kezdődik*, 1943) vagy retardálttá alakulnak (Balogh István: *Szerencsés flótás*, 1943). A műfaji spektrumot érintő legfontosabb változás pedig, hogy megjelenik a tragikus románc, illetve a melodráma a korábbi szórványos előfordulások után (Székely István: *Lila akác*, 1934, Gertler Viktor: *Mária nővér*, 1936, Gaál Béla: *Évforduló*, 1936, Székely István: *Café Moszkva*, 1936) megerősíti a pozícióit.

Mielőtt továbbsmennénk, szükséges rövid kitérőt tenni utóbbi két műfaj felé. A hazai szakirodalomban a tragikus románc és melodráma elválasztása korántsem evidens, és miután jelen írásban rendre előkerül mindkettő, elengedhetetlen néhány megjegyzést tenni róluk.

Melodráma és tragikus románc (az angolszász szakirodalomban: „doomed love movie”) elválasztása első pillantásra valóban nem tűnik könnyűnek, ugyanis a melodráma *minimáldefiníciójának* valamennyi eleme érvényes a tragikus románcra is. Thomas Elsaessertől Christine Gledhillen át Geoffrey Nowell-Smith-ig a teoretikusok jobbra egytérte-

nek abban, hogy a melodráma alapelemei a következők: explicit érzelmeket mutat be, halmozza a konfliktusokat, extrémén dramatizált jelenetek sorából építkezik, és emiatt nem idegen tőle a pátosz, valamint a hollywoodi, illetve hollywoodiként *azonosított* eszközkészlet túlzott használata, legyen szó a szereplők mozgásáról és gesztusnyelvéről, vagy a díszletezésről, a világításról, a montázsról.²⁶

A felsorolt jellemzők tehát az *általában* vett melodrámaiban és a tragikus románcban egyaránt megtalálhatóak. Mindemellert ha nem egyszerűen a melodrámat, hanem annak szűkebb szegmensét: a *szerelmi melodrámat* hasonlítjuk össze a tragikus románcsal, akkor olybá tűnik, hogy a felsorolt – elsősorban formai – mintázatokon túl fontos tematikai hasonlóságokat is találunk közöttük. Mégpedig magától értetődően a szerelemproblematika hangsúlyozása miatt.

Hasonlóságaik dacára azonban a szerelmi melodráma és a tragikus románc számos meghatározó vonásában eltér egymástól. Sőt: valójában a legfontosabb jellemzőik tekintetében hasonlítanak a legkevésbé. Több tematikus elemüket, valamint szerkezetüket és mindenekelőtt az ideológiájukat illetően különböznek. Az eltérések zöme abból fakad, hogy – mint Király Jenő írja – „a románc a halálos szerelem, a melodráma az áldozatos szerelem műfaja.”²⁷ A filmtörténet egyik legrégebbi műfajaként számba vehető tragikus románcból²⁸ tehát hiányzik a melodramai csoda (amely nem valamiféle fantasztikus elemet, hanem a szerelmeseket révbe vezető dramaturgiai meglepetést jelent), a műfaj szembe-tűnő szerkezeti eleme továbbá az unhappy end. Hangnemét meghatározza a végzetserűség pesszimizmusa, főszereplője pedig a törekvéseiben csődöt mondó és elbukó hős.²⁹

25 Balogh–Király: „Csak egy nap a világ...” pp. 74–79.

26 Lásd például a következő írásokat: Elsaesser, Thomas: A hang és a téboly története. Jegyzetek a családi melodramáról. *Metropolis* 16 (2012) no. 3. pp. 14–35.; Gledhill, Christine: The Melodramatic Field: An Investigation. In: Gledhill, Christina (ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987. pp. 5–39.; Nowell-Smith, Geoffrey: Minelli and Melodrama. In: Landy, Marcia (ed.): *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. pp. 268–274.

27 Király Jenő: *A film szimbolikája. III/2. A kalandfilm formái*. Budapest – Kaposvár: Magyar Televízió Zrt. – Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgókép-kultúra Tanszék, 2010. p. 34.

28 Hollywoodban már a némafilmben jelentős műfaj a tragikus románc (például: *A veszedelmes asszony* [A Fool There Was, Frank Powell, 1915], *Letört bimbók* [Broken Blossoms, David Wark Griffith, 1919], *A kaméliás hölgy* [Camille, Ray C. Smallwood, 1921], *Az ismeretlen* [The Unknown, Todd Browning, 1927]), és a hangosfilmben tovább él (*Anna Karenina* [Karenina Anna, George Cukor, 1935], *Üvöltő szelek* [Wuthering Heights, William Wyler, 1939], *A levél* [The Letter, William Wyler, 1940], *Humoreszk* [Humoresque, Jean Negulesco, 1946]).

29 A tragikus románcról lásd továbbá: Pápai Zsolt: Temetési csokrok. A film noir műfaji családfája – 2. rész. *Filmvilág* 59 (2016)

A harmincas évek végétől a hazai tragikus románcokban és melodramákban egyaránt feltűnnek olyan figurák, akik nemcsak rossz döntéseik, hanem döntésképtelenségük terhét is cipelik, márpedig korábban nemigen volt példa hasonlóra a magyar filmben, ráadásul az efféle alakok a cselekvést, az aktivitást, a tettet ünneplő – a magyar alkotók számára fő referenciaként és mintaként szolgáló – hollywoodi filmtől (még a noirműfajtól is!) jobbára idegenek.³⁰ Tétlenség alatt természetesen nem a termékeny akciózáshiány, azaz a türelem, az izzadtságos kivárást (amire a hollywoodi filmben gyakran van példa), hanem a távlat nélküli semmittevés és csodavárás, illetve „a valahogy majdcsak megússzuk” életérzése értendő.

Utóbbival van összefüggésben egy olyan dramaturgiai eszköz, amely a korszak legtöbb filmjét jellemzi. A véletlen cselekménystrukturaló erő a magyar filmben, műfajoktól és témáktól függetlenül. Éppúgy megtalálható romkomokban (Cserépy László: *Kettesben*, 1943, Hamza D. Ákos: *Ez történt Budapesten*, 1944, Bánky Viktor: *Igen vagy nem?*, 1940, Bánky Viktor: *A miniszter barátja*, 1939)³¹, tragikus románcokban (*Halálos tavasz*, *Férfiűség*, *Sárga rózsa*), klasszicizálóbb (Vaszary János: *Házasság*, 1942) vagy szorongásosabb melodramában (Apáthi Imre: *Idegen utakon*, 1944, Hamza D. Ákos: *Egy fiúnak a fele*, 1944, *Keresztúton*, *Kölcsönadott élet*, *Fekete hajnal*). A véletlenmotívum tehát a teljes filmkorporust jellemzi. Fusson bár

a történet tragédiába, vagy ellenkezőleg: záruljon happy enddel, a figurák mintha lemondanának sorsuk irányításáról. Bánky Viktor *Igen vagy nem?*-ében – amely egyébiránt nem tragikus zárlatú, ellenkezőleg: megtöbbszörözött happy enddel végződő film –, az egyik jelenetben a véletlenszerűség sorsokat alakító szerepéről diskurálnak a figurák, és amikor egyikük a véletlen befolyásolásáról érdeklődik, a másik kikéri magának a feltételezést.

„– Tegnap este igazán nem gondoltam, hogy tényleg részt veszek ezen a reggelin!

– Oh, a véletlen sok mindenre képes.

– Csak... csak a véletlen?

– Hogy érti ezt?

– Nem segített maga egy kicsit a véletlennek? (...) Igen vagy nem?

– Mire ez a gyanúsítás? Üriember vagyok.”

A dialógus sokatmondó, és a szó szerinti jelentés mellett egy elemeltebb szinten is értelmezhető. Az elkomoruló korban, az egyre riasztóbb jelenségek közepette az egyén nem a maga ura, nem irányítója a sorsának, még a fikcióban sem. Hiába ér révbe a hős, az kevésbé a maga hatalmából és akaratából, inkább a rajta kívülálló erők nagyvonalúsága folytán történik meg. A magyar film hőse gyakran ha meg is dolgozik a boldogságért, önereje nem elég ahhoz, hogy el is érje azt. Mindenképpen szükség van valami külső kontrollra, ami/aki jótékonykodó akaratával

no. 10. 28–33. és Pápai: El nem csókolt csókok.

30 A magyar filmet nyilvánvalóan számos inspiráció érte a korszakban, az amerikai mellett a német (és osztrák), illetve a francia film hatását kell mindenképp megemlíteni. Nincs lehetőség most annak kifejtésére, hogy miért az amerikai – közelebről a hollywoodi – film hatását tekintem elsődlegesnek ezek közül, csupán néhány okot említek. A két filmkultúra – tehát az amerikai és a magyar – közötti kapcsolatok, sőt: *hatáskapcsolatok* erejét mutatják a következők: a) formapárhuzamok: nemcsak a klasszikus dramaturgiai szerkezet alkalmazásáról, illetve uralmáról van itt szó, de a happy end dominanciájáról is a hollywoodi és a magyar filmben; b) műfaji párhuzamok: ez egyrészt azt jelenti, hogy a magyar a hollywoodihoz hasonlóan szigorúan tömegfilm-irányultságú, azaz a stílári kísérletezést kevésbé pártoló filmkultúra, másrészt azt jelenti, hogy egyes aboriginális hollywoodi filmműfajok, illetve további – nem feltétlenül hollywoodi eredetű, de Hollywoodban nagy presztízsű – műfajok dominánsak a magyar filmben (lásd a romkom és a screwball comedy kitüntetett pozícióját, továbbá a szerelmi melodráma jelentőségét); c) konkrét művek közötti párhuzamok: egyes magyar és hollywoodi filmek közötti hasonlóságok, motívum- vagy cselekménykapcsok; d) személyközi kapcsolatok: ez egyrészt a közvetett személyi kapcsolatok rendszerét jelenti (magyar írók munkáinak hollywoodi adaptációit), másrészt a direkt személyi kapcsolatok rendszerét (magyar származású alkotók hollywoodi szerepvállalását); e) gazdasági kapcsolatok és filmforgalmazás: lásd az Egyesült Államokba irányuló magyar filmexport, továbbá a Magyarországra irányuló az amerikai filmbehozatal volumenét. Utóbbi megjegyzéshez lásd: Záhonyi-Ábel Márk: *Külföldi filmek a Horthy-korszak Magyarországon*. In: Feitl István (ed.): *Nyitott/zárt Magyarország. Politikai és kulturális orientáció 1914–1949*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2013. pp. 232–247.

31 A véletlen szerepéhez a vígjátékokban és további példákhoz lásd: Lakatos Gabriella: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni”. Sikernarratívák a magyar vígjátékokban 1931 és 1944 között. *Metropolis* 22 (2019) no. 3. pp. 10–23.

egyengeti a figurák útját, gavalléroskodó kivagyiságból, netán úri szeszélyből osztja számukra az engesztelődést, illetve ellenkezőleg: vonja meg tőlük azt. A magyar filmhősök „nagy testvére” a véletlen, aki mindig figyeli őket, és e tekintetben csaknem mindegy, hogy a véletlen munkája a happy vagy unhappy endig vezeti-e a figurákat. A lényeg, hogy a véletlenek sora azt jelzi, a hősök pusztán a saját akaratukból nem képesek megfelelni a kihívásoknak.

Az akaratgyenge hős ideáltipikus képviselője mindazonáltal két tragikus figura. Az új filmtörténeti korszak elején a paradigmaváltó tragikus románc, a *Halálos tavasz* (1939) Egry Ivánja az egyik – akinek nem az a tragédiája, hogy megcsalják, hanem hogy nem tud dönteni a „szép gonoszság” és a „tisztá szépség”³² között, és öngyilkossága nem egyéb, mint döntésképtelenségének beismerése –, illetve a korszak végén a szintén tragikus románcként értelmezhető *Madách* (1944) címszereplője a másik. A melodramák döntést problematizáló tételei többek között a *Kísértés* (Farkas Zoltán, 1942), melyben a szerető, a *Fény és árnyék* (Tüdös Klára, 1943) melyben a feleség, vagy a *Zárt tárgyalás*, melyben a feleség és a szerető együtt dönt a tehetetlenségre kárhozottatott férj helyett. A rossz döntés és/vagy a döntésképtelenség egyszerre a szorongás oka és okozata, ekképpen ezek a motívumok a noir-szenzibilitás generátorai a művekben.

Jóllehet a harmincas évek végétől kieleződnék a problémák egyes filmekben, csak ritkán jutnak a rendezők odáig, hogy a teljes leépülésig juttassák el a hősöket. De még ha a happy enddel meg is szánják őket, messzire távolodnak a glamúrromantikától. Igaz, analitikus művészfilm nemigen készül a korszakban, az elsősorban hollywoodi közegekből importált műfajok helyi variánsainak sajátosságai, sőt anomáliái gyakran legalább annyit, ha nem többet mondanak a társadalom értékszemeletéről, mint a művészfilmek. A hollywoodi műfaji és értékrend adaptálásának, illetve az attól való eltéréseknek rétegzett jelentései és értelmezései lehetségesek.

A tragikus románc megjelenése 1939-ben a műfaji térképen önmagában tünetértékű, a románc feltűnésénél azonban még beszédesebb a melodráma átalakulása, konfliktusábrázolása és konfliktuskezelése. A legizgalma-

sabb filmek a *társadalmi közérzetet* elsősorban a műfaji struktúrák áthangolása révén jelenítik meg. Ezek a filmek a felszínen a glamúrsztétika örökösei, a mélyben azonban a film noir rokonai. A problémák látszólag megoldódnak bennük, valójában elmélyülnek.

A magyar noir-szenzibilis melodráma (vagy szorongásmelodráma) felajánlja ugyan a néző számára a boldog befejezést, néha azonban különböző fogásokkal megkérdőjelezi a happy end lényegét és értelmét. Ragyogó példa erre a *Fekete hajnalnak* a szerelmesek egymásra találását elmesélő happy endje, amely ugyanakkor a látszólag közös gyermek bizonytalan származásának lebetegtetésével meg is kérdőjelezi az idillt, vagy az *Egy fiúnak a fele*, amelyben ugyan minden felvetett kérdés megoldódik a katartikus zárlatban, az érzelmek harci zaja elcsitul, az ellentétek elsimulnak, a harmónia mégis felszíninek tetszik, és egy mélyebb analízissel kimutatható a kisközösség előítéletességétől való megtisztulásának ellentmondásossága.

Ez a megközelítés – tehát a műfaji alapelvek megtagadva megidézése, például a happy end sokértelművé tétele révén – a korszak világhírfilmjében lejátszódó folyamatokkal párhuzamosan zajlik. A hollywoodi filmben a negyvenes éveket megelőzően csak szórványosan – illetve meglehetősen ellentmondásos művészi eredménnyel – van erre példa (Alfred E. Green: *Babaarcú* [*Baby Face*, 1933]³³, James Whale: *Csók a tükrök előtt* [*The Kiss Before the Mirror*, 1933]), és még a negyvenes években is ritka a hasonló megközelítés: a világháború idején olyan filmekben jelenik meg, mint Vincent Sherman *Mr. Skeffingtonja* (*Mr. Skeffington*, 1942) vagy Mervyn LeRoy *Megtalált évekje* (*Random Harvest*, 1942).³⁴

Az amerikai filmtörténészek zöme a melodramák boldogságtematikájának problematizálását – annak felszíni realizálását, egyúttal ironikus megkérdőjelezését – az ötvenes évek úgynevezett családi melodramáihoz, kivált Douglas Sirk munkásságához köti (*Amit megenged az ég* [*All That Heaven Allows*, 1955], *Nagyszerű rögeszme* [*Magnificent Obsession*, 1954]), viszont gyakran megfedkedzik Sirk elődjéről, a pre-code filmek alkotóiról éppúgy, mint világháború alatt melodramákat forgató rendezőkről.

32 Király Jenő kifejezései. Lásd: Király: *A film szimbolikája*. III/2. p. 111.

33 A filmről lásd: Pápai Zsolt: *Bűn és büntetlenség. Óhollywood*–Budapest. *Filmvilág* 61 (2018) no. 11. pp. 4–8.

34 Nevezett filmek szubverzivitásáról lásd: Pápai: *Janus-arcú boldogságiparos* I. p. 16.

A LeRoy és Sherman, sőt: bizonyos értelemben a Sirk által alkalmazott fogásokhoz hasonlókkal kísérletezik Bánky Viktor és Kalmár László a szorongásmelodrámaikban. Ráadásul munkáik rejtett, indirekt társadalomtudatossága is a Sirk-filmekével állítható párhuzamba. John Mercer és Martin Shingler írja: „[Sirknél] az ironikus mise-en-scène különleges használata a burzsoá ideológia kritikáját nyújtja, azáltal, hogy feltárja azokat a szélesebb konfliktusokat és feszültségeket, amelyek megnyilvánulnak a korszak domináns filmjein keresztül”.³⁵ A *Fekete hajnal*, a *Keresztúton* vagy a *Kölcsönadott élet* vállalása ehhez kísértetiesen hasonló. A felszínen a glamúrvilágkép reprimált kínálatát kínálják, mi több: elmélyítik a boldogságtematikát – a földbirtokos család sarja beleszeret a kalandornőbe (*Fekete hajnal*), a vállalatvezér a titkárnőbe (*Keresztúton*), a nagypolgári nő a nincstelen kiskatonába (*Kölcsönadott élet*) –, a mélyben azonban a glamúrvilágkép korrekcióját végzik el, illetve kritikával illetik ezt az ábrázolásmódot, amennyiben a boldogságteljesülés árát is jelzik. Ez az ár lehet a potenciális megcsalás (a *Fekete hajnal*ban a hős szívszerelme lefekszik a zsarolójával, és még az is felvetődik, hogy a hőssel közösnek hitt gyermeke ennek az éjszakának a gyümölcse), az igazi szerelem végérvényes elveszése (a *Keresztúton* zárlatában a hősnő „jobb híján”-kapcsolatba lép be), sőt: egy ember – a felesleges „harmadik” – halála is (*Kölcsönadott élet*). A filmek különlegessége, hogy – csakúgy, mint a Sirk-művek – értelmezhetőek „valódi” melodrámaikként, illetve a műfaj alapelemét jelentő boldogságtematikát megkérdőjelező szorongásmelodrámaikként is.

A szorongásmelodráma speciális válfaját jelentik a különböző műfaji kontextusokat keverő művek. Az 1939–1944 közötti magyar filmek vizsgálatában azért lehet hasznos a noir-szenzibilitás kategóriája, továbbá a műfaji elemzés módszere, mert ezek segítségével a filmek rejtett értékstruktúrája is feltérképezhető. A műfaji elemzés hozadéka mindenekelőtt, hogy megmutathatóak általa a különböző eredetű műfaji komponenseket vegyítő szemlélet anomáliái, következésképpen azok az okok, amelyek miatt ezek a filmek összességében ellentmondásos érzéseket keltenek a befogadóban. Az olyan filmek, mint amilyen a pre-code logikát adaptáló *Zárt tárgyalás* vagy Az

utolsó dal és az *Egy szív megáll*, zavaros értékperspektívákat jelenítenek meg, többek között a hősöknek érdemtelenül juttatott boldogság révén.³⁶

Esettanulmány: Hamza D. Ákos: Egy fiúnak a fele

Hamza D. Ákos 1943-ben forgatott, de csak 1946 februárjában bemutatott munkája korának gyakran hivatkozott, emblemikus filmje. Egyúttal enigmatikus is: társadalom- és politikatörténeti reflexiókkal teli mű, ugyanakkor egyesek szerint óvatossággal referál a felvetett kérdésekre, és ideológiailag is kétarcú. A film két, ebben az írásban érintett probléma illusztrálásához is ragyogó alapanyag. Azt demonstrálja, hogy mennyire erős az úri középosztály értékvilágának a vonzása a korabeli magyar filmekben (Hamza nyilvánvalóan ettől az értékvilágtól kíván elszakadni, mégis végig annak foglya marad), továbbá sokban segíthet a szorongásmelodráma működésmechanizmusának feltérképezésében (kivált ellentmondásos happy endjének elemzése révén).

Rendezője, Hamza D. Ákos – egy 1987-es budapesti interjúban – „határozottan németellenes és faji üldözés ellenes filmként” aposztrofálta, amely azonban egyes pontjain mégiscsak bizonytalankodó és határozatlan.³⁷ Kiállás az embereket származásuk alapján megkülönbéztető gondolkodással szemben, és szöveg a kirekesztésnek a film készítése idején törvényekkel is szentesített valamennyi formája ellen, miközben burkoltan ítéletet fogalmaz meg egyes különbsorsúakról. A másság elfogadása mellett érvel, de dehonesztáló megjegyzéseket is tesz a tolerancia alanyáról. Az allegorikus történettel az úri középosztály érzésvilágát igyekszik áthangolni, egyúttal reprodukálja annak reflexeit, nem beszélve arról, hogy a problémákat megoldhatónak mutató közelítésmódjával mintha bagatellizálná ezeket a – vészorszakban egyenesen hűsbavágó – problémákat.

Az *Egy fiúnak a fele* elkészítése mindezzel együtt bátor gesztusnak, harcos cselekedetnek számított 1943-ban.

35 Mercer, John – Shingler, Martin: *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*. London – New York: Wallflower, 2004. p. 40.

36 Pápai: *Bűn és büntetlenség*. p. 8.

37 Balogh Gyöngyi: Élő filmtörténet. Hamza D. Ákos a Magyar Filmintézetben. *Filmkultúra* (1987) no. 12. pp. 34–43. op. cit. p. 38.



Egy fiúnak a fele
(Benkő Gyula, Harsányi Rezső,
Gozmány György)

Nemcsak különleges tett volt, de veszélyforrást is jelentett, és a katolikus egyház kiállása sem mentette meg attól, hogy 1944-ben betiltsák. De már a maga kora is érzékelte ellentmondásosságait, erre utal, hogy amikor – a háború után – végre közönség elé kerülhetett, olyan inzertet illesztettek a főcíme után, amely érdemei elismerése mellett kritikai állításokat is tett kevésbé karakteresnek vélt fogalmazásmódjával kapcsolatban: „*Ez a film 1944-ben [pontosabban 1943-ban – P. Zs.] készült. Akkor a cenzúra betiltotta. Ma talán félénknek, erőtlennek tartjuk a hangját. Akkor bátor, kockázatos kiállítás volt a gyűlölet és a gonoszság ellen.*”

A film alapja Mikszáth Kálmán azonos című, 1886-ban született novellája, amelyet nem először dolgozott fel magyar rendező: első, „szövegű” adaptációját Hamza előtt szűk húsz évvel, 1924-ben Bolváry Géza forgatta le. A novella és ezen első adaptáció cselekménye a következő: Gáthy Lőrinc felesége gyerekágyban meghal. A férfi megfogadja, hogy anyát szerez fiának, olyat, aki sajátjaként szereti a gyereket. Gáthy nem hétköznapi módon valósítja meg a tervét. Nevelőszülőkhöz adja a fiút, és új feleséget keres magának, majd a vele közös fiát szintén nevelőszülőkhöz viszi. Évekkel később hazahozza mindkét gyermeket, de feleségének, annak kitartó unszolására sem árulja el, hogy melyik az övé, megígéri viszont, hogy amint nagykorúak lesznek a fiúk, felfedi a titkot. A fiúk felnő-

nek, és háborúba hívják őket. Egyikük odaveszik. Amikor Gáthy teljesítené ígéretét, felesége megkéri, hogy vesse tűzbe az anyakönyvi okmányokat, mert – mint Mikszáth írja – „*így legalább az övé marad a fiúnak a fele*”. Nagyjából ez lenne tehát a novella története, amelyet Bolváry Géza lényegében pontosan követ a maga filmfeldolgozásában.

Ezzel szemben Hamza és a forgatókönyvíró, Kerekesházy József csak a novella alapötletét tartotta meg az egyazon családba beleszületett, illetve befogadott fiúkról, és a történetet aktualizálta a zsidótörvényekről és zsidóüldözésekről szóló parabolához. A cselekmény a következőképpen módosult: A földbirtokos Gáthy Lőrinc felesége élet és halál közé kerül, amikor megszüli egyetlen fiukat. Pap után küldenek, de csak egy kóborló barátot találnak, aki a karjában egy csecsemővel érkezik. A gyermeket az út mentén találta, és megkéri a családfőt, hogy a saját fiával együtt nevelje fel őt is. Gáthy hezitál ugyan, de végül kötélnék áll: megígéri, hogy ha felesége felépül a gyerekágyi lázból, hálából az Istennek felneveli a kis jövevényt is a maga fia mellett. Döntésében segíti, hogy véletlenül közös ágyba kerülnek a csecsemők, és annyira hasonlítanak, hogy nem tudja őket megkülönböztetni – mindkettőt fel kell hát nevelnie, ha a sajátját bizonyosan meg akarja tartani. Huszonöt év telik el, a film cselekményének további háromnegyede a felnőtt fiúk sorsát követi nyomon. A frissen diplomázott Gáthy fiúk házasodni készülnek:

János egy földbirtokos lányát, Lujzát, István pedig a kétkézi munkásból birtokossá felkapaszkodott Vida lányát, Annát választja. István terveit az apja ellenzi (rangon alulinak minősítve azt), Jánosét pedig leendő anyósa utasítja el, ugyanis eljut hozzá a pletyka, miszerint az egyik Gáthy fiú „talált gyerek”, és még véletlenül sem akarja a lányát egy „fattyúhoz” adni. Mivel senki sem tudja, hogy melyik az igazi és melyik a talált fiú, a származás bélyeget üt mindkettőre. Nemcsak Lujza anyját és Lujzát foglalkoztatja a fiúk származásának titka, de a környék népeit is. Sőt az öreg Gáthy is bizonyosságot akar, hiába próbálja a felesége és az annak idején a szülést levezető idős orvos meggyőzni ennek értelmetlenségéről. Végül is éppen az orvos praktikáinak, továbbá az ismét feltűnő barát rábeszelésének hatására mindannyian félreteszik kételyeiket: a játékidő utolsó negyedében – mintegy egymásnak adva a stafétát – előbb Gáthy papa, majd Lujza, végül az elutasításban leginkább állhatatosnak tetsző anyósjelölt is megnyhül. A zárójelenet össznépi összelelkezést mutat a Gáthy-házban, ahol a korábban fontosabb szerephez jutott alakok mindegyike – a Gáthyak mellett a barát, az orvos és valamennyi leendő családtag – jelen van, és előítéleteiktől megtisztulva örülnek a konfliktusok elsimulásának.

A cselekmény számos ponton látványosan eltér Mikszáth írásától és Bolváry Géza adaptációjától is. A novella és annak első adaptációja a hősök gyerekkorára koncentrálna, Hamza viszont a huszonöt évesé vált fiúk sorsára fókuszál; míg a novellában és az első filmadaptációban az anyát kínozza a kérdés, hogy melyik fiú az „igazi”, Hamzánál az apát foglalkoztatja ugyanez. Értelemszerűen a novella – és a Bolváry-film – cselekményének időpontja is eltér a Hamza-féle változattól, mely utóbbiban egyértelműen a negyvenes években játszódnak az események. A Hamza-film számos olyan szereplőt mozgat tovább, akikről Mikszáth vagy Bolváry nem tesz említést, az orvos, az anyós- és az apósjelölt, illetve a menyasszonyok mind új figurák. Nem beszélve a barátról, akinek a karakterét érdemes közelebbről is megvizsgálni.

A figurának kiváltképpen nagy szerepe van a filmben, jöllehet barátról szó nincs sem Mikszáthnál, sem pedig Bolváry adaptációjában és a keresztény kontextus sem jelenik meg egyikben sem. Bár a barát kevés játékidőt kap, azaz alig néhány jelenetben tűnik fel csupán, személyének jelentőségét mutatja, hogy a film alapkonfliktusának megteremtésében és megoldásában egyaránt döntő szerepe van.

Azon változtatások közül, amelyeket Hamza és Kereskesházy végrehajtott Mikszáth történetén, a barát behozatala, illetve az általa szentenciózusan tömör mondatokban megfogalmazott „tanulságok” a legfontosabbak, melyeknek ugyanakkor nem kevés szerepük van abban, hogy a film ideológiai szempontból legalábbis zavarosnak mondható. A barát figurája – továbbá a hozzá kapcsolt, és több ponton, így többek között a film elején és a záróképen is hangsúlyozott keresztiszimbolika – révén ugyanis az elfogadás kizárólagosan keresztény narratív kontextusba helyeződik. Az elfogadás és szeretet nem egyszerűen emberi, hanem specifikusan keresztényi értéként jelenik meg, amelyet az tud magáévá tenni, aki megérti a barát üzenetét. Vitathatatlan, hogy a korabeli magyar keresztények számára a barát szavainak fontos önreflexív üzenete volt, de ezzel Hamza akaratlanul is polarizálja az elfogadást és kirekesztést keresztény és nem keresztény pólusokra, ami problematikus az üldözött zsidóság szemszögéből. Ezek a felvetések akkor is jogosak, ha az elfogadás kontextusának szűkítése némileg megmagyarázható az aktuálpolitikai helyzettel. A szigorúan keresztény elfogadás nyomatékosítását indokol(hat)ta, hogy 1943-1944-ben elsősorban a keresztényeket kellett emlékeztetni az elfogadás fontosságára, valamint a keresztény-nemzeti kurzust, illetve képviselőit kellett figyelmeztetni ugyanerre, sulykolva számukra, hogy a kereszténység: szeretet. Ugyan nem ideológiai, de az elmondottakból következő esztétikai probléma, hogy az elfogadás terének szűkítésével Hamza nyilvánvalóan az értelmezési horizontot is karcsúsítja, sőt félig-meddig téziszfilmmé alakítja művét. Más kérdés, hogy ez a parabolisztikus vagy, ha tetszik allegorikus jelleg a maga korában inkább érdeként, semmint hibaként volt elkönnyelhető – igaz, üzenetének hatása nem volt, a film ugyanis dobozban maradt abban a történelmi pillanatban, amikor mindennél nagyobb szükség lett volna arra, hogy szélesebb közönség elé kerüljön.

Az *Egy fiúnak a fele* ideológiai problémái kapcsán megfontolandó érv továbbá, hogy az elfogadás valójában az uniformizmusra, és nem a másság elfogadására épül benne. Olybá tűnik, a film szerint nem azt kell elfogadni, hogy sokfélék vagyunk, hanem azt, hogy ugyanolyanok (egy fiú két fele: a birtokos szerkezet a keresztény szentháromságot idézi meg). Ezzel a másság kérdése nemcsak jelentéktelenné válik, de – ami még rosszabb – bizonyos kontextusokban negatív színezetet kap. Az elfogadásra

„kiszemelt” másság reprezentációja ugyanis néha negatív. Amikor István annak érdekében, hogy elnyerje Annának – a felkapaszkodott és az arisztokraták által megvetett Vida lányának – a kezét, megpróbálja eljátszani, hogy ő a talált gyerek (ugyanis úgy gondolja, hogy ha ezt bebizonyítja, akkor az öreg Gáthy elfogadja rangon aluli házasságát), tehát amikor István megpróbálja eljátszani, hogy ő a talált gyerek, akkor ezt faragatlan viselkedéssel véli bizonyíthatónak: közönségesen beszél és nagyokat sercint, hegyeseket köp. Megtanul tehát primitív lenni, hogy azonosuljon a kirekesztésre szánt mássággal – nagyon ellentmondásos, akár rejtetten antiszemita is minősíthető üzenet ez, ha lefordítjuk a zsidóságra. Ily módon ismét polarizálódik a másság, és a film azt sugallja, hogy a „tisza vér” kulturált, még ha néha kicsit túlzásokba is esik, de a „rossz” származást a felkapaszkodott gazda (azaz az asszimilált zsidó) sem tudja maradéktalanul kompenzálni.

E logika szerint a kirekesztés problémája – az emberek hierarchizált megítélése – éppen hogy nem kérdőjeleződik meg a filmben. A paraszt csak paraszt marad, a jó vér meg jó vér, a keresztény moralitás csupán ráhúz erre egy vak lepedőt. Nem kétségbe vonva az alkotók humanizmusát, mindez zsidó szemszögből értelmezhető bántó és lekezelő bánásmódként, mert a film a legjobb szándéka ellenére is valójában nem elfogadást és szeretetet, hanem asszimilációt, a magasabbrendűbe beolvadás szükségességét hirdeti.

A filmnek ezt a problematikus aspektusát ellenpontozza ugyanakkor az alapkonfliktus, amelyből éppen az következik, hogy nincs másság, nem létezik az „egyik” és a „másik” különbözősége, mégpedig azért nem létezik, mert kizárólag „ugyanolyanok” vannak. Azaz a fenti gondolatmenettel szemben felvethető, hogy jóllehet a felkapaszkodott gazda figurájával, illetve az ő megítélésével kapcsolatban valóban vannak problémák a filmben, de ezek nem terjeszthetők ki a szűzsé egészére. A másság elfogadásának, illetve el nem fogadásának dilemmája ugyanis nem a gazda alakjához kötött elsősorban, hanem a két fiú figurájához.

A film egyes aspektusainak sugalmazása szerint tehát egyfelől a másságot néha igenis nehéz elfogadni, másfelől viszont az alapsztori ennek pontosan az ellenkezőjét állítja. Azaz azt állítja, hogy a „másság” valójában nem létezik.

Legalábbis ez a jelentése annak, hogy a „másik” fiú ugyanolyan, mint az „igazi”, és aki az „igazit” akarja magának – legyen szó anyáról, apáról, anyósról vagy feleségről –, az csak úgy teheti ezt meg, ha elfogadja a „másikat”, a „hamisat” is, ami amúgy nem is annyira nehéz, hiszen a „hamis” – mivel nem tudni, hogy valójában melyik a kettő közül – egyúttal az „igazi”. Ezt ismeri fel Gáthy anyuka már a kezdetektől, és ez az, amire viszont Gáthy papa negyedszázadon át képtelen. Nehézséget jelent ugyanakkor, hogy az anyuka és a férje vitájában nem egyszerűen egy elvi-morális dilemma kiélézése történik meg, ez a vita ugyanis az alkotók nem kellően kiérlelt morális állásfoglalását, zavaros értékszempontokkal teli – bár kétségtelenül a jóakaratok által megalapozott – véleményét tükrözi.

Mielőtt továbbmennék és rátérnék a film műfaji elemeinek vizsgálatára, érdemes pár szót szólni a származásproblematikáról, amely a mindenkor melodrámák visszatérő eleme, hiszen kifejtésével a műfaj alapvetően meghatározó konfliktusok építhetőek. A származásnak a melodrámái szerkezet építésében játszott szerepét ragyogóan példázza Hamzának a közvetlenül az *Egy fiúnak a fele* előtt forgatott – 1944. március 15-én, tehát négy nappal a német megszállás előtt bemutatott – munkája, az *Ördöglovas* (1943). A XIX. században játszódó, kalandelemekkel teli film lehetetlen küldetést teljesít, feloldhatatlan ellentétek feloldására vállalkozik, hiszen egy képtelen szerelem realizálódását, a kossuthi habitusú és küllemű Sándor Móric, valamint Metternich lánya közötti eljegyzés megszületését meséli el. Az efféle sztori már-már a fantasztikum territóriumába tartozik, ha a történelmi tényekből kiindulva ítéljük meg, tökéletes viszont egy melodrámához. Azért tökéletes, mert végletesen kielezi a műfajban gyakran kulcsponthoz jelentő szociális tiltásokat, a szülők és a gyermekek párválasztás kapcsán megmutató ellentéteit – jobban már nem is lehetne kielezni ezt, mint a magyar szabadság elkötelezett híve és az elnyomó rezsim főalakjának lánya közötti friggely. Az *Ördöglovas* jól mutatja, hogy Hamza kezében a származás kérdése nem csupán aktuálpolitikai, de műfaji probléma is: nyomatékosításával elmélyíthetőek bizonyos műfaji alapkonfliktusok, ráadásul hangsúlyozható az egyszerű boldogság értéke.³⁸

38 Király Jenő szerint a melodrámák aszerint tipologizálhatóak, hogy milyen boldogságkonceptiót érvényesítenek. Az „egyszerű boldogságfilm” hősei nem tekintik a boldogság feltételének a szerzett javakat (pénz, stallum, „megvett” szerelem stb.), mi több:

A filmmel kapcsolatos ideológiai zavarok megvitatásakor tehát nem szabad megfeledkezni arról, hogy az *Egy fiúnak a fele* melodráma és mint a műfaj illusztris darabja, sajátos törvényszerűségeknek megfelelően – vagy épp nem megfelelően – működik. Ebből a kiindulópontból kell megközelíteni a film számos kérdést felvető happy endjét is.

Azért érdemes a műfaji elemzést a végén kezdeni, mert a film értékszemléletének egyik leginkább támadható pontja a happy end alkalmazásának mikéntje, amely egyébiránt vissza-visszatérő probléma a szinkronidejű társadalmi kérdéseket megpendítő melodramák esetében. A műfajelmélet teoretikusai és filmtörténészek is gyakran leírták már, hogy felettébb kockázatos, ha egy melodrámban történelmi krízisek vagy akut társadalmi kérdések tárgyalására kerül sor – akkor is, ha mindez nem propaganda célból történik –, a műfaj happy end-irányultsága ugyanis élet veheti, és az esetek zömében élet is veszi a feldolgozott problémának. Az egyszerű boldogságfilmmel kapcsolatban ez kiváltképpen érvényes. A boldog vég ugyanis a problémát megoldhatónak mutatja, következésképpen nagy eséllyel meghamisítja vagy legalábbis eljelentékteleníti azt. (A *Schindler listája* [*Schindler's List*, 1990] ugyan nem egyszerű boldogságfilm, de jól szemlélteti ezt az ellentmondást, és a témájánál fogva is idekivánczol. A film tárgya egyrészt Oskar Schindler egójának átalakulása – ezért tekinthető egyszerű boldogságfilmnek –, másrészt a holokauszt rémségei. A döntő ambivalencia, hogy a *Schindler listája* a holokausztról beszél – mégis a zsidók megmenekülésé-

ről szól. Spielberg hiába hangsúlyozza többször is a filmben, illetve a zárlat kódjában a holokauszt rettenetét, végeredményben a néző mégiscsak a hősök megmenekülésének élményét viszi haza magával, hiszen a cselekmény fősodrában Oskar Schindler sikeres kimenekítési akciója áll. Ezt az anomáliát nyilvánvalóan a rendező és a forgatókönyvíró is érzékelték, ezért helyezték el a zárlatban Schindler kifakadását, amelyben a *meg nem mentett* emberekről beszél. Ez a monológ azonban természetesen nem eliminálja a teljes szűzsét átható ellentmondást, a film kritikusai joggal vetik fel gyakran az ábrázolásmód illetően kettősségét. Van is némi igazuk, mindazonáltal nem feltétlenül méltányos egy hollywoodi rendezőn számon kérni azt, hogy hollywoodi módon fogalmaz, egy műfaji sémákban gondolkozó alkotón azt, hogy műfaji filmet készít.)

A Spielberg-filmmel szemben megfogalmazott vádakhöz hasonlóak Hamza munkájával kapcsolatban is felvethetőek. A melodramákra oly jellemző ambivalens megközelítés – az összebékíthetetlen elemek összebékítése – ugyanis itt is tetten érhető. Legalábbis úgy tűnik, hogy tetten érhető. Az *Egy fiúnak a fele* ugyanis nem „valódi” egyszerű boldogságfilm. A rendező úgy felel meg az egyszerű boldogságfilm értékstruktúrájának, hogy a bemutatott problémát sem bagatellizálja el: látszólag elvárja a konfliktusos cselekményszálakat és hurraóptimista fináléval zárja a filmet, néhány rejtett motívummal azonban azt sejteti, hogy a lényegi krízisek a happy end ellenére sem oldódtak meg. Az *Egy fiúnak a fele* ezért is tekinthető a magyar szorongásmelodráma jellegzetes példájának.

ezeket a boldogság akadályaként értelmezik. Az egyszerű boldogságfilm alapja tehát az igényredukció: a hős megszabadul a boldogság ígéretét hordozó, de valójában talmi minőségek és álszükségletek terrorjától, és „a felesleges igények halmozása” helyett kiválasztja az igazán fontosat, a szerelmet vagy szeretetet. (Király: *A film szimbolikája*. III/2. p. 28.) Példák erre a típusra: *Megbélyezett asszony* (*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1915), *Sadie Thompson* (címváltozat: *Eső*; *Sadie Thompson*, Raoul Walsh, 1928), *Johnny Belinda* (*Johnny Belinda*, Jean Negulesco, 1948), *Félévente randevű* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957)

A szerelmi melodramák azonban gyakran nem az egyesülésről, hanem éppenséggel az elválásról szólnak. A „tragikus” vagy „negatív boldogság”-konceptiót érvényesítő művekben a hős „nemcsak a lényegtelenről, hanem a szükségesről is lemond, s az áldozat szerepét vállalja”. (Király: *A film szimbolikája*. III/2. p. 29.) Ez az állapot azért nevezhető boldogságnak, mert mérhetetlen magas léleknívót feltételez: az egyén teljes kitárulkozása, az önátadás és önzetlenség maximalizálása szükséges hozzá. Tragikus boldogságkonceptiót alkalmazó film például az *Intermezzo* (*Intermezzo: A Love Story*, Gregory Ratoff, 1939), a *Mindig van holnap* (*There's Always Tomorrow*, Douglas Sirk, 1956), illetve mindenekelőtt a *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942). Utóbbiban Rick megkaphatná Ilsát, de nem él a lehetőséggel, mert annyira mélyen szereti, és tudja, hogy bünt követne el ellene, ha elragadná a férjétől, hiszen ezzel életre szóló lelkiismeret-furdalásra ítélné őt (nem beszélve arról, hogy a feltámadó hazafias érzelmei sem engedik meg számára a nő meghódítását).

Pedig első látásra az *Egy fiúnak a fele* mintaszerűen megfelel az egyszerű boldogságfilm narratívának. A film szerint arról szól, hogy a hősök – közelebről: a két fiúkarakter közvetlen környezetében lévő személyek – miként szabadulnak meg a hozzátartozóik boldogságának beteljesülését béklyózó előítéleteiktől, elfogódottságaiktól. A szülők felülvizsgálják a gyermekeik szerelmének támogatását kezdetben ellehetetlenítő szociális érdekeiket, illetve megszabadulnak a lelkükben az anyagi önérdék által emelt akadályoktól, továbbá Lujzának sikerül lerombolnia azokat a gátakat, amelyeket édesanyja Gáthy Jánossal szembeni elutasító magatartása épített fel a pszichéjében. Röviden: a film azt mutatja be, hogy a rossz reflexeik által lebetegített figurák miként jutnak el az öngyógyításig és érik el boldogságvágyuk felülvizsgálatát. Az *Egy fiúnak a fele* ekképpen pazarul teljesíti – sőt, olybá tűnik, túlteljesíti – az egyszerű boldogságfilm direktívákat, amivel azt sugallja, hogy a felvetett probléma, ha nem is könnyen, de megoldható.

A látszat tehát azt mutatja, hogy a problémákon úrrá lehet lenni. Ugyanakkor a film néhány eleme gyengíti az ekképpen megszülető katarzist. Mindenekelőtt paradox módon éppen a zárlat boldogságorgiája ilyen elem, gyanús ugyanis a felvetett problémák megoldhatóságának ilyen mérvű hangsúlyozása. Túlságosan fájdalmas a filmben felvetett kérdés, illetve túlságosan nagy a figurák pálfordulása, valamint túlhabzó az örömnép a végén ahhoz, hogy – akárcsak melodramai közegben is, amelyben amúgy nem számít különlegesnek az összeférhetetlen elemek összefésülése – „hitelesnek” tetszen a zárlat. Hollywoodi filmben az egyszerű boldogság efféle, túldimenzionált realizálása egyáltalán nem jellemző, még a leghatáscentrikusabb darabokban sem. De akkor miért él vele Hamza? A válasz megadása előtt rövid kitérőt kell tenni néhány eddig nem tárgyalt melodramai jellegzetesség felé.

Az *Egy fiúnak a fele* több elemében szorongásos film. Mindenekelőtt természetesen aktuálpolitikai rezonanciái miatt szorongásos, lehetetlen ugyanis nem észrevenni parabolisztikus jellegét. Az alapszituáció, a cselekményszövés ötletei, továbbá egyes szereplők verbális megnyilatkozásai kétséget kizáróvá teszik, hogy a

film a zsidóság megbélyegzéséről és üldöztetéséről szól. A film parabolisztikus jellegének megteremtésében fontos szerepet játszó verbális jelzéseket már az exozicótól kezdve alkalmazza Hamza D. Ákos, amikor a baráttal a következő monológot mondhatja el: „... miféle sors az, talált gyerekek lenni? És ha felnevelődik, ha lesz is belőle valaki, akkor is, akkor is megkérdezik tőle, talán éppen a legdöntőbb pillanatban: ki vagy, honnan jöttél? Soha nem azt: ki vagy, merre mész?” A későbbiekben hasonló tartalmú, és egészen egyértelműen a zsidóüldözésekre utaló megfogalmazások szép számmal elhangzanak még: „Minden ember egyforma az Isten színe előtt” – jegyzi meg szintén a barát, amikor az őt kétségbeesve kereső, és fiai származásáról feltétlen bizonyosságot kívánó Gáthyval találkozik. „Meg vannak az emberek habarodva. Folyton az egymás közti különbséget keresik” – vonja le a baráttal való találkozás tanulságait Gáthy. Hasonlóképpen egyértelmű üzenete van a barát zárszavának is: „Egy parancs van: szeressétek egymást! Mert nincs erősebb, nincs hatalmasabb égen és földön a szeretetnél. Az ő harmatja hulljon a szívetekre. A szeretet ébren van, és aludva sem alszik. Fölfelé lobog, mint az égő fáklya, és mindenben keresztül tör, mint a sebes láng. Emberek, ne bántsátok egymást!”

Az *Egy fiúnak a fele* szorongásos jellege nem csupán a politikai állásfoglalásokként dekódolható jelzésekből adódik, hanem abból is, ahogyan a hollywoodi melodrámaforma alapelemei megjelennek benne. A legfeltűnőbb a vidék mint hagyományosan pozitív jelentéstartalmú melodramai érték átpozicionálása. A vidék – amennyiben egyáltalán reprezentálódik – a hollywoodi melodrámaiban „az ártatlanság tere” (Linda Williams kifejezése)³⁹, óvó és védelmező, paradicsomi tere, amelyből, ha kiszakad a hős, kihívások sorozatával szembesül. Az ártatlanság terének mellett, hogy rurális jellegű, van egy másik jellemzője is: matriarchális dimenziója. A vidék és az anyai jelenlét közösen oltalmazza a hőst, akinek a sorsa óhatatlanul rosszra fordul, ha elveszíti a kapcsolatát ezen melodramai közeg akár egyik, akár másik elemével – legtöbbször persze mindkettővel elveszíti, lásd például Anne pokoljárását Griffith-nél az 1920-ban készült *Út a boldogság felé*ben (*Way Down East*), vagy – hogy egy kortárs példát is

39 Williams, Linda: *Melodrama Revisited*. In: Browne, Rick (ed.): *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998. pp. 42–88. Különösen: pp. 65–66.

említsek – Albert pályáját Spielbergnél a 2011-es *Hadak útjában* (*War Horse*). Hamza D. Ákos a tipikusan melodramái közegnek az eredendően a hős(ök) védelmét biztosító mindkét jellemzőjét újragondolja, részben destruálja, sőt pervertálja. A Gáthy anyuka a klasszikus melodramái anyaszerepet reprezentálja ugyan, csak hogy Hamza legfőbb antagonistának szintén egy anyát (Lujza anyját) tesz meg, a vidéket pedig a pletyka által megrontott, megmérgezett személyekkel zsúfolja teli, és ezzel nemcsak védelmi funkciójától fosztja meg, de egyenesen a hősökre romlást hozó terepként tünteti fel. Ezeknek a tradicionális melodramái értékeknek a durva devalválódása szerepet játszik a szűzsé szorongássá alakításában.

Az *Egy fiúnak a fele* szorongásmelodrámvá tételét befolyásoló harmadik tényező is a vidék melodramái princípiumának átértékelésével függ össze. A vidék újrapozicionálása, hagyományos szűzsébeli szerepének átírása, valamint a vidéket képviselő személyek felruházása olyan jegyekkel, amilyenekkel nem szokás őket ellátni, szerepet játszik a befejezés többértelműségének megszületésében, illetve a zárlat katarzisének relativizálásában, tompításában.

A film jelentéseit ugyanis alapvetően módosítja, hogy a rendező a pletyka útjának követésével megmutatja a hősök tágabb környezetének reflexióit, reakcióit is, mi több: azokat kitüntetett fontosságú eseményekként értelmezi, hiszen nyomatékosítja, hogy főszerepük van a központi konfliktus kiobbantásában. Ez a motívum az eredeti novellából teljességgel hiányzik, Mikszáthnál a figurák tágabb környezetében lévő személyek semmiféle szerepet nem játszanak az események bonyolításában. Ezzel szemben a filmben Hamza D. Ákos nemcsak szörmentén jelzi a pletyka pusztító természetét, de – biztos, ami biztos – verbalizálja is, például Lujza és az anyja közötti beszélgetéskor.

„– Ezek után természetesen szó sem lehet erről a házasságról!

– De édesanyám, talán az egész csak ostoba pletyka!

– Édes lányom, a pletyka rosszabb, mint a valóság.

Mert az igazat nem mindig hiszik el az emberek. A pletykát ellenben mindenki elhiszi.

– De hátha nem is János az, hanem István!

– Éppen az a bökkenő, hogy senki sem tudja, hogy melyik a talált gyerek. Így mind a kettőre ráfognák, hogy az!”

A zárlat többrétegűvé tételét azzal éri el a rendező, hogy bár a hősök szűkebb környezetében – látszólag – megoldhatónak tünteti fel a problémákat, arról már sokat sejtetően hallgat, hogy mi történik a tágabb környezetükben. Miközben az előítéletesség burjánzásának stációit szűkebb és tágabb körben is végigveszi, az előítéletességgel való leszámolást már csak szűkebb körben mutatja be. A főbb szereplők viselkedésmódosulásáról, érzelmeik és véleményeik hullámvasútajáról akkurátusan tudósít, de arról már „sokatmondóan” nem beszél, hogy a környék lakói (akik tehát korábban főszerepet játszottak az előítéletesség terjesztésében) vajon megváltoztak-e? Pontosabban azzal, hogy a rendező jótkony homályban hagyja ezt a kérdést, mintegy azt sugallja, hogy a környék jedermannjai nem változtak meg – miért is változtak volna?

A kisközösség előítéletességtől való megtisztulásának jelzésére kézenfekvő megoldás lett volna a végén kilépni a Gáthyak zárt világából, és a film szereplőit – nem csak a fő- de a mellékszereplőket is – elősoroló népes lakodalom képeivel zárni a filmet. Egy szimbolikus ünneppel lezárni a konfliktusokat, ahol együtt örül a környék apraja-nagyja. Ez a megoldás a melodramahagyománnyal is korrelált volna (például a már emlegetett *Út a boldogság felé*ben látni efféle finálét, két házasságot seregnyi ember jelenlétében, vagy hogy egy hazai példát is említsek: Kertész Mihály két fennmaradt magyar játékfilmje közül a korábbi, az 1914-es *A tolonc* szintén össznépi ünnepélyvel, egész tömegeket megmozgató lakodalommal zárul), Hamza azonban nem élt hasonlóval.

Figyelmesebben megnézve a mellékszereplőkön kívül van még valaki a zárlatban, aki nem artikulálja álláspontja megváltozását, jóllehet ő, a mellékszereplőkkel ellentétben, jelen van a nagy összeboruláskor. A szülők közül Gáthy mama, továbbá Vida és Gáthy papa is kifejezi abbéli véleményét, hogy nem kíváncsi a fiúk származásának titkaira, Lujza anyukája azonban – akit akár a film antagonistájának is nevezhetünk, hiszen a konfliktus kiobbantásának, a pletykát terjesztő mellékalakok mellett, főszerepe van – nem szólal meg. Nem szólal meg, jóllehet a zárójelenetet közvetlenül megelőző szekvenciában, az orvossal folytatott beszélgetésekor még egyértelmű, hogy változatlanul foglalkoztatja vőjelöltje származásának kérdése. Hamza a zárójelenetben

még „ki is emeli” a némaságát, mégpedig azzal a snittel, amelyben Vida kimondja, hogy nem érdekli, ki a talált gyerek a kettő közül. Amikor ugyanis Vida beszél, Lujza anyja közvetlenül ömellte áll – de ő nem szólal meg. Lujza anyukája véleményváltozásának egyértelmű jelzésekkel történő megmutatását Hamza tehát elsikkasztja a végjelenetben. Az anyuka mosolyog ugyan a legutolsó snitteken, és ennek nyomán olybá tűnik, hogy ő is megváltoztatta a véleményét, de nem derül ki, mivégre változtatta meg? A barát érkezése és szavai hatották rá ennyire? De akkor – miként Vida és Gáthy Lőrinc – ő miért nem teszi ezt a szavaival is egyértelművé?

Összegezve: az *Egy fiúnak a fele* társadalomtudatossága és humanista alapállása miatt igazán különleges film a Horthy-korszak végén, ugyanakkor ideológiájában ambivalens. Mindazonáltal műfaji alapú vizsgálatával olyan rejtett tartalmak deríthetők fel, amelyek – kétségkívül meglévő – ellentmondásait, ha nem is megmagyarázzák, de legalábbis részben, érthetővé teszik. Hamza filmjében a melodrámastruktúra által megkövetelt megoldások és „megoldottságok” komplex kontextusba ágyazódnak. Az *Egy fiúnak a fele* felfogható a melodramai boldogságkonceptiók túlhangsúlyozásaként (hiszen az elutasításpárti főbb szereplők viselkedése radikális fordulatot vesz), de felfogható a boldogságkonceptiók alulteljesítéseként is (a kisember ugyanis nem tisztul meg előítéletességétől). A film a korszak más magyar szorongásmelodramáihoz hasonlóan nem egyszerűen reprodukálja a klasszikus melodramaszerkezetet, hanem egyrészt túlhalmozza annak katarzisz- és hatásgeneráló elemeit, másrészt meg is kérdőjelezi ezen elemek érvényességét, és felülírja tradicionális jelentéstartalmait.

Zsolt Pápai

Borderline Fixations

Notes on the Political Historical and Social Psychological
Context of Hungarian Films of the Horthy Era

The paper focuses on Hungarian films produced between 1931 and 1944 by examining how they tend to refrain from representing conflicts, and scrutinizing the political as well as social dimensions of this representational policy. The author wishes to shed light on how directors started to revise this avoidance of conflicts by employing the so-called 'noir sensibility' from the beginning of the Second World War in certain films (especially in doomed love movies and melodramas). The essay also contains a case study of the contradictory and banned Hungarian movie *Half a Boy* by D. Ákos Hamza, which represented and protested against the stigmatisation of Jewish people.

Gelencsér Gábor

A távlat hiánya

Az erkölcsi leépülés karakterei az 1970–1992 közötti magyar filmben¹

Az ELTE Filmtudomány Tanszékén negyedik éve folyik *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás. E munka alapvetéseként adatbázis épül, amely a hangosfilmkorszaktól, azaz 1931-től napjainkig tartalmazza a moziban bemutatott egész estés filmek legfontosabb gyártási és forgalmazási adatait, továbbá azok műfaját, illetve alműfaját, a történetben felidézett korszakot, a konfliktus jellegét, a cselekmény helyszínét és életterét, valamint a szereplők legfontosabb vonásait (nem, életkor, társadalmi osztály, vagyoni helyzet, foglalkozás). Utóbbiak jellemzése kiegészül még egy fontos adattal, amely a karakterek változatlanóságára, illetve pozitív és negatív irányú változására utal. A pozitív irányú változást jellemfejlődésnek nevezzük, amelyhez továbbiak társulhatnak (társadalmi felemelkedés, elismerés, siker, gazdagodás), míg a negatívot erkölcsi leépülésnek, melyhez szintén társulnak további hasonló irányultságú változások (társadalmi lecsúszás, anyagi csőd). Ez a tanulmány az erkölcsi leépülés karaktereit vizsgálja az adott korszak társadalmával összefüggésben, ezért a szinkron idejű történetek főszereplőinek számát tekinti kiindulási pontnak: kimutatható-e e tekintetben bármiféle markáns változás a hangos korszak egész estés játékfilmjeinek történetében?

Az egész estés játékfilmek karaktereinek erkölcsi leépülése 1970 és 1992 között kimagaslóan gyakori: számuk a hatvanas évek lassú növekedése után a hatvanas-hetvenes évtizedfordulótól kezd meredeken emelkedni, a hetvenes és a nyolcvanas években több csúcspontot elér, aztán a kilencvenes évek elején ismét meredeken süllyedni kezd. Magasabb értékek az erkölcsileg leépülő főszereplők abszolút száma tekintetében e perióduson kívül csak a második világháború idején és az ezredfordulótól jelennek

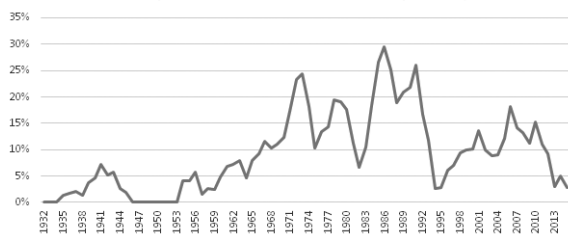
meg, ám előbbi nem éri el a hetvenes éveket, azt csak az utóbbi időszak közelíti meg. A háborús évek emelkedő tendenciája nem szorul különösebb magyarázatra, míg az ezredfordulóé a rendszerváltás biztató reményeit követő negatív hangulatváltozással hozható összefüggésbe.



Ha az erkölcsi leépülés karaktereit az összes főszereplő arányában vizsgáljuk, akkor a hangosfilmkorszak egészére vonatkoztatott kép némileg módosul, a hetvenes-nyolcvanas évek időszaka viszont lényegében az abszolút számokhoz hasonló görbét ír le. Ha a 10%-ot tekintjük küszöbértéknek, akkor ezt a második világháború idején készült filmek érintett karakterei meg sem közelítik, s a rendszerváltást követően is éppen csak meghaladják. Ezzel szemben a hetvenes évek elejétől a kilencvenes évek elejéig ez az érték tartósan 10% fölött marad (egyedül a nyolcvanas évek elején van némi visszaesés), a csúcspontjain pedig eléri a 24-30%-ot (eszerint 1973-ban és 1991-ben az összes főszereplő egynegyede, 1986-ban mintegy egyharmada mutatja az erkölcsi leépülés vonásait). Az 1970 és 1992 közötti időszak tehát a teljes hangosfilmkorszakra vetítve indokolttá teszi e karakterek, illetve az őket „felléptető” filmek vizsgálatát.

¹ Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

Erkölcsi leépülés karakterei az összes főszereplő arányában



1970 és 1992 között összesen 107 szinkrón időben játszódó film 155 főszereplőjére érvényes az erkölcsi leépülés, azaz az érintett filmekre átlagosan másfél erkölcsileg leépülő főszereplő jut.

Milyen kérdések merülnek fel a jelenséggel kapcsolatosan? Elsőként az, hogy mindez korrelál-e a hetvenes-nyolcvanas évek valós társadalmi folyamataival, azaz találunk-e a korszakban olyan jól azonosítható jelenségeket, amelyek magyarázzák, indokolják a hősök sorsának ilyen irányú változását. Amennyiben igen, úgy az az alkotók fokozott társadalmi érzékenységéről tanúskodik. Amennyiben nem, nos, ebben az esetben gondolhatunk általában a magas presztízsű művészet, s különösképpen a hetvenes évektől hegemónná váló szerzői film alapvetően problémacentrikus, kritikus, analitikus beállítottságára, amely ily módon jobban vonzódik a drámaibb válság-, mint a könnyedebb sikertörténetekhez. De sejthetjük mögötte a magyar rendezői kar borúlátó attitűdjét, pesszimizmusát, úgyis mint jellegzetesen magyar értelmiségi-művészi hagyományt, ahogy felvethető a „korszellem” egyik-másik divatos külföldi filmes irányzatban testet öltő hatása is (lásd például a hetvenes évek nyugat-európai „válságfilmjeit” – csak olasz alkotók munkáit említve –, a *Dillinger halott-tól* [*Dillinger e morto*, 1969] az *Utolsó tangó...n* [*Ultimo tango a Parigi*, 1972] át a *Salò-ig* [*Salo o le 120 giornate di Sodoma*, 1975]). Az erkölcsi leépülés történeteinek társadalmilag indokolatlan növekedése tehát kétségtelenül bizonytalanabb feltételezések felé mozdítja az elemzőt, míg amennyiben a változás társadalmilag indokolt, úgy abból egyértelműbb következtetéseket lehet levonni. Mindennek megválaszolásához be kell mutatni az 1970 és 1992 közötti korszak azon gazdasági és politikai körülményeit, amelyek befolyásolhatják a társadalom általános és kollektív hangulatát, továbbá azokat a jelenségeket, amelyek e hangulatváltozás következményeiként alakulnak ki.

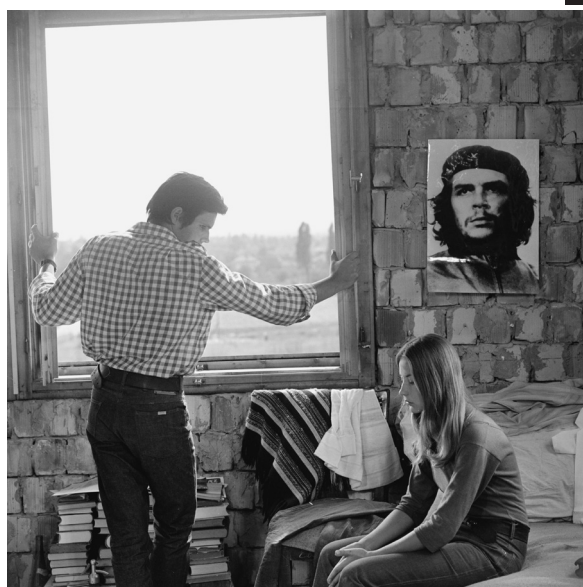
A második kérdés magára a kijelölt korpuszra vonatkozik. Milyen műfajú filmekben jutnak főszerephez erkölcsileg leépülő karakterek? A két évtized szerzői filmes dominanciáját jól illusztrálja ez a korpusz is, hiszen a 107 film közül mindössze 30 műfajot találunk, azaz e filmek kevesebb mint egyharmadát (a műfajok közül a vígjátékok képviselik magukat legnagyobb számban, őket a bűnügyi film követi; utóbbiak antagonistái, vagyis a bűnözők esetében az erkölcsi leépülés „foglalkozási ártalomként” ab ovo adódik). A szerzői film dominanciája miatt érdemes megvizsgálni annak alműfajait. Itt különösen a szatírák és az (értelmiségi) melodramák egyformán magas száma feltűnő (23, illetve 24), de olyan, a társadalmi jelentéshez szorosan kötődő szerzői alműfajokkal is találkozunk, mint a dokumentum-játékfilm (6), a parabola (3) és az esszé (2). Fontos vizsgálati szempont lehet, hogy milyen nemű, életkorú, társadalmi és anyagi státusú, s főképp foglalkozású karaktereket érint az erkölcsi leépülés, továbbá milyen helyszínen és életterben játszódnak a történetek. Sokatmondó lehet az is, miképpen következménye van az erkölcsi leépülésnek, túl az individuumban belső meghasonlottságán. Az anyagi csóddal és a társadalmi lecsúszással együtt jár, azaz a társadalom által büntetett erkölcsi leépülés különösképpen lényeges körülmény lehet. Valóban ez kíséri legtöbbször a karakterek erkölcsi leépülését (28-an kerülnek anyagi csódba és/vagy csúsznak le társadalmilag), de ezek száma sem éri el az érintett szereplők egyötödét. Az erkölcsi lecsúszást kísérő „logikus” következmények mellett társadalmilag jóval felforgatóbb kritikát fogalmazhat meg, ha az erkölcsileg leépülő karakter elismerésben részesül, sikert arat vagy társadalmilag felemelkedik. Ilyenre mindössze 10 példát találunk a 155 szereplő között. Ezek közül különösen sokat mondó a *Pókháló* (Mihályfi Imre, 1974), a *Pókfoci* (Rózsa János, 1977), a *Kinek a törvénye?* (Szőnyi G. Sándor, 1978) és a *Harcmodor* (Dárday István–Szalay Györgyi, 1979) erkölcsileg leépülő főszereplője. Az ő társadalmi státusuk, anyagi helyzetük és foglalkozásuk magas presztízsű: a felső, illetve a felső középosztályhoz tartozó jómódúak (a *Pókháló*ban és a *Kinek a törvénye?*-ben agrárközépvezető, a *Pókfociban* iskolaigazgató, a *Harcmodorban* pedig politikus). Végül, de nem utolsósorban lényeges a filmbeli konfliktus típusa. Az erkölcsi leépülés jellegénél fogva erősebben kötődhet magánéleti, szerelmi, morális konfliktusokhoz, míg ha ugyanennek a

karakterváltozásnak a háttérben közéleti konfliktust találunk (politikait, nemzedéket, munkahelyit), az különös hangsúllyal irányítja a figyelmet negatív hatású társadalmi konfliktusra. Márpedig a „nagy számok” alapján erről van szó: a magánéleti, szerelmi, morális konfliktusokat ábrázoló filmek együttes száma (95) meghaladja ugyan a politikai, nemzedéki és munkahelyi konfliktusokat ábrázolókat (60), ám az utóbbiak aránya jelentős, nem beszélve a magán- és közéleti konfliktusok együttállásairól. Kizárólag magánéleti konfliktust tartalmazó filmet végül is mindössze 31 esetben találunk az erkölcsi leépülés karaktereinek történetében, a teljes korpusz kevesebb mint egyharmadát.

Míndezek az összetevők már előrevetíthetnek bizonyos következtetéseket az erkölcsi leépülés történeteinek társadalmi beágyazottságáról, de a döntő szót e kapcsolat megalapozottságáról vagy alaptalanságáról a két évtized társadalmi folyamatainak vizsgálata mondhatja csak ki. Elemzésünket kezdjük tehát a hetvenes-nyolcvanas évek társadalmi helyzetének felvázolásával!

A hetvenes-nyolcvanas évek társadalma

A hetvenes-nyolcvanas évek magyar társadalmának helyzete ellentmondásos. Egyfelől a hatvanas évek politikai konszolidációja, majd az 1968-as új gazdasági mechanizmus reformjai kedvezően hatnak az ország modernizációs folyamataira; a mindennapok életét kevésbé szövi át az ideológia; fizikai (a határok megnyitása) és szellemi (kulturális cserekereskedelem) értelemben egyaránt nő a mozgástér; fokozódik továbbá a fogyasztás, nő az életszínvonal, érdemes többet dolgozni akár vidéken a háztáji, akár a városokban a második gazdaságban. Másfelől viszont a hetvenes évek közepére a mechanizmusreform lefékeződik, ezzel párhuzamosan az ideológiai kontroll erősödik, az újabb gazdasági kihívásokra nem találnak megoldást, az életszínvonal fenntartása egyre nagyobb áldozatot követel a társadalomtól, s ez súlyos következményekkel jár. Míndezt Andorka Rudolf a „felemás modernizáció” fo-



Kitörés (Oszter Sándor, Lendvai Katalin)

galmával írja le, a folyamatot pedig így foglalja össze: „Az egész 1947 és 1990 közötti korszakot, különösen a hatvanas évek közepétől kezdődő időszakot modernizációs kísérletként, a Nyugat-Európához való felzárkózás kísérleteként értelmezhetjük. Magának a hatalmi elitnek a legitimációs retorikájában, propagandájában fokozatosan háttérbe szorult a szocializmus felépítésének célja, és növekvő szerepet kapott a nyugat-európai életszínvonal elérése. Bár egyes dimenziókban sikerült bizonyos fokú modernizációt elérni, például az ország városiasodott, az iskolai végzettség emelkedett, az életszínvonal javult, a lakáskörülmények szintén stb., ez a felzárkózási kísérlet is tévútnak, kudarcnak bizonyult. Az 1980-as évekre világossá vált, hogy a szovjet modellt követve a Nyugat-Európa és Magyarország közötti távolság nem csökken, hanem növekszik.”²

Az eszmét felváltó pragmatista politikai magatartás kétségkívül felszabadítóan hat az ötvenes évek, majd az 1956-ot közvetlenül követő időszak ideológiai „felügyelete” után, ugyanakkor „büntetés” is magában hordoz, zavart, meghasonlottságot kelt, elsősorban az értelmiség körében, amelynek kritikai attitűdjével a művészek, s különösképpen a hetvenes évektől szinte egységesen kritikus értelmiségi szerzőkké váló rendezők azonosulnak.

² Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Budapest: Osiris, 1997. p. 588. Idézi: Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris, 2005. p. 27.

A „felemás modernizációhoz” hasonlóan az azt kísérő (újra)polgárosodás is felemásnak mondható, inkább kispolgári jegyeket mutat, amely a látszat ellenére a fennálló politikai rendszert erősíti: „Az elerőtlenedő ideológia normáihoz képest a kispolgárosodás szemben állt a hivatalos értékrenddel. Az individualizálódás és az árufetiszáló fogyasztás jelenségét eredetileg a bírált kapitalizmus állította elő. A kispolgárosodás azonban erőtlenítette a rendszer kohézióját is, hiszen mintája nem az öntudatos, vállalkozó és puritán polgár volt, hanem a hierarchikus viszonyokat elfogadó (állami) alkalmazott, aki nem szereshetett igazi tulajdont.”³ A kispolgáriság kritikája a legtöbb, méghozzá igen sokféle rendű és rangú erkölcsileg leépülő karakterében megjelenik, a *Kitörés* (Bacsó Péter, 1970) maszkek háttáji vállalkozásba kezdő munkás főhősétől és a *Staféta* (Kovács András, 1970) konform fiatal értelmiségietől az *Amerikai cigaretta* (Dömölky János, 1978) kiégett rózsadombi művészen át a *A nagy generáció* (András Ferenc, 1986) vagy *Az utolsó nyáron* (András Ferenc, 1991) ugyancsak ex-68-as felső tizezeréig. A magatartás legkíméletlenebb bírálatát szintén egy András Ferenc-film, az 1977-es *Veri az ördög a feleségét* nyújtja: ebben nemcsak a kisemberektől (meg az élettől) végletesen elidegenedett káder, hanem a harácsoló kisember és annak fogyasztói világa is a szatíra keresztüztüébe kerül.

A történészhez hasonlóan látja a sikeres kádári konszolidáció eredményeinek ellentmondásosságát a társadalomtudós: „A magyar közvéleményben és a társadalomtudományban hosszú ideje jelen van az a meggyőződés, hogy az 1956-os forradalom leverését követően a Kádár-rendszer stabilizációja és konszolidációja azért lehetett olyan gyors és sikeres, mert a kommunista vezetés levonta a Rákosi-korszak politikájának tanulságait, a forradalom árnyékában igyekezett elkerülni a társadalmi konfliktusokat, fokozatosan változtatott a hatalom gyakorlásának mechanizmusán, módosította a gazdaságpolitikát, s egyfajta „korlátozott jóléti fordulatot” hajtott végre. Való igaz, hogy a politikában az 1956-os megtorlás lezárulását, az 1963-as amnesztiát követően fokozatosan mérséklődött a nyílt erőszak szerepe, a gazdaságban pedig a kollektivizálás befejezése és az iharosítás folytatása mellett két kisebb enyvedményt

tettek: egyfelől a gazdasági tervek készítése során nagyobb figyelmet fordítottak a lakossági fogyasztásra, és előírták a fogyasztási cikkek termelésének növelését, másfelől pedig egyfajta prioritásként kezelték a reálbérek növelését. A közhiedelemmel és napjaink történelmi emlékezetével ellentétben mindkét változás az egypártrendszer fennmaradását szolgálta, és nem jelentett eltérést az alapvető politikai céloktól és ideológiai meghatározottságoztól.”⁴ Kérdés, hogy a korszak filmesei átláttak-e a stabilizálódó és konszolidálódó politika szitáján, s az erkölcsi leépülés történeteinek kimagasló aránya erről a megfigyelt, reménytelen, kilátástalan hangulatról tudósít-e.

A korszak politikájának távlatos, talán spekulatívnak tűnő, de szerintem meggyőző utólagos elemzése mellett azonban a hetvenes évek közepétől a szigorú tények és számok is a társadalom gazdasági helyzetének fokozatos romlásáról tanúskodnak. Mindennek közvetlen előzménye előbb a gazdasági, majd a szellemi-kulturális reformok 1972-73-tól elinduló fokozatos visszavétele. Az egy főre jutó GDP növekedése, a gazdasági növekedés és a nemzeti jövedelem növekedése az 1950-es évektől az 1980-as évekig a legkülönbözőbb számítások szerint is hasonló tendenciát mutat.⁵ Eszerint a GDP növekedése a hatvanas években a legegyszerűsebb, ez a folyamat először 1965-ben, aztán 1968-ban torpan meg, majd rövid javulást követően a hetvenes évektől a növekedés mértéke lelassul, alkalmanként pedig negatívba fordul. Ha a gazdasági növekedés évtizedes tendenciáját tekintjük, akkor az 1950-60-as évek hasonló növekedési mértékéhez képest a hetvenes évekre a növekedés üteme felére csökken, a nyolcvanas évekre pedig már az előző évtized felére zuhan vissza. A nemzeti jövedelem növekedése hasonlóan egyre csökkenő tendenciát mutat: az 1986–1989 közötti növekedés alig éri el 1966–1975 közötti fél százalékát. Az 1970-es évek közepétől már „lappangó gazdasági válságról” beszélhetünk: „Az 1968-as reform rövid gazdasági javulást eredményezett, de a reform részbeni visszavonása, illetve folyamatának leállítására 1972–1974-ben az adaptációs készség elvesztéséhez vezetett. A gazdasági válság alapvető oka tehát az 1970-es évek közepétől állt fenn, a lappangó válság ide vezethető vissza.”⁶

3 Rainer M. János: *Bevezetés a kádárizmusba*. Budapest: 1956-os Intézet – L'Harmattan, 2011. p. 143.

4 Valuch Tibor: *Magyar hétköznapok. Fejezetek a mindennapi élet történetéből a második világháborútól az ezredfordulóig*. Budapest: Napvilág, 2013. pp. 66–67.

5 Vö. Rainer: *Bevezetés a kádárizmusba*. pp. 177–180.

6 Rainer M. János: *Ötvenhat után*. Budapest: 1956-os Intézet, 2003. pp. 175–176.

A makromutatókkal szemben azonban a „mikromutatók”, azaz a legtöbb társadalmi csoport életszínvonala továbbra is növekszik, nőnek az egyéni megtakarítások, az emberek egyre több tartós fogyasztási cikket vásárolnak. Mindennek azonban súlyos ára van, s ez elsősorban a társadalom „hangulatváltozásán” hogy nyomot, amire az egyéni sorsokban gondolkodó művészek jóval fogékonyabbak, mint a gazdasági élet statisztikai adataira.

A gazdaságpolitikai enyhítések, a piaci engedmények következtében érdemes többet dolgozni, mert azzal többletjövedelemre lehet szert tenni, a pénz pedig már van mire elkölteni. A társadalom jelentős része ezért behajszolja magát a munkába, óriási terhet vállal magára, amely egyfajta önkizsákmányoláshoz vezet. A folyamat ellentmondásosságát sejteti Valuch Tibor leírása: „Amíg 1956 előtt a személyes jövedelem és fogyasztás szinte teljes mértékben alárendelődött az iparfejlesztés céljainak, addig a Kádár-kormány fokozatosan politikájának részévé tette az életszínvonal növelését. Így az 1957 és 1978 közötti két évtized – ezen belül is elsősorban az 1965–1975 közötti időszak – a magyar lakosság jövedelmi helyzetének és anyagi életkörülményeinek széles körben érzékelhető javulását eredményezte. Az persze vitatható, mennyi volt ebben a valós politikai kezdeményezés, és mekkora volt a társadalmi kényszer és a társadalmi erőfeszítés szerepe. S az is kérdéses, mekkora volt mindennek a társadalmi ára. Az azonban a hivatalos statisztikák alapján is látható, hogy a nemzeti jövedelem lényegében folyamatosan emelkedett, s a reálbérek ebben az időszakban valamivel több mint kétszeresére növekedtek.”⁷

A növekedés megtorpanása a hetvenes évek közepén következik be (az idézet egy 1978-as KSH-felmérésre utal): „Az 1973-ban és 1976-ban megismételt hasonló jellegű felmérések adatai alapján jól nyomon követhető a hetvenes évek közepéig tartó »felívelő szakasz« és a differenciálódás. 1973-ban még a háztartások döntő többsége jövedelmi helyzetének, életszínvonalának javulását érzékelte, 1976-ban a »szövetkezeti parasztsághoz tartozó háztartások« kivételével szinte mindenki romló körülményekről számol be.”⁸

Érdemes ezen a ponton megjegyezni, hogy az életkörülményei romlására nem panaszkodó parasztság egyáltalán nem jelenik meg az erkölcsi leépülés történeteiben, vagyis az ilyen típusú változást megelőző karakterek között egyetlen paraszti foglalkozásút sem találunk, ahogy alacsony a vidéken és a térszékben játszódó filmek aránya is.

„1975 fordulópontot jelentett – olvashatjuk Valuchnál –, az évtized végéig a bérek növekedése előbb lelassult, majd stagnált, a nyolcvanas évtized a gyorsuló infláció mellett komoly reálbércsökkenéssel járt együtt, ami a kilencvenes évek második harmadáig folytatódtott.”⁹ Ezzel szemben az árak drasztikusan emelkedtek: „Az árpolitika sajátosságát jól mutatja, hogy 1970 és 1975 között az árak továbbra is mérsékelten, évente átlagosan 2,8%-kal emelkedtek, az évtized második felében azonban az áremelkedés üteme megduplázódott, éves átlagos szintje elérte a 6,3%-ot.”¹⁰ Az erkölcsi leépülés karaktereinek növekedése pontosan követi a gazdasági helyzet romlását: a folyamat 1970-től indul, amikor még csak sejthető az új gazdasági mechanizmus lefékezése, a későbbi represszió, a csúcsra pedig 1977-re jut el, amikor tehát elkészülnek a gazdasági nehézségek fokozódó terheinek hatását viselő, azok alatt lelkileg összeroppanó karakterekről szóló filmek. „A szocialista korszak anyagi gyarapodása – folytatja gondolatmenetét Valuch – igen nagy erőfeszítést igényel a lakosságtól. A főfoglalkozásban eltöltött munkaidő a hatvanas és a hetvenes években a férfiak és a nők körében is csökkent, de ezzel párhuzamosan – férfiak esetében különösen dinamikusán – nőtt a mezőgazdasági kistermelésre és általában a második gazdaságra fordított idő.”¹¹ Talán ezzel is magyarázható, hogy az erkölcsi leépülés karaktereinek majdnem háromnegyede férfi, miközben a főszereplők tekintetében erre az időszakra – csakúgy, mint a magyar filmtörténet egészére – $\frac{2}{3}$ - $\frac{1}{3}$ férfi-nő arány érvényes.

A „lappangó” gazdasági válság ellenére tett lakossági erőfeszítések társadalmi árát konkretizálja Rainer M. János hetvenes évekről szóló helyzetképe: „A »kisüzemi gazdaságok« (gazdasági munkaközösségek, vállalati gazda-

7 Valuch: *Magyar hétköznapok*. p. 33.

8 ibid. p. 34.

9 ibid. p. 39.

10 ibid. p. 44.

11 ibid.

sági munkaközösségek, kisszövetkezetek) ideig-óráig valóban késleltették az életszínvonal visszaesését – de nem össztársadalmi méretekben, s főként súlyos áron. Kialakult a potenciális leszakadók népes csoportja, akik a főmunkaidő mellett (helyett) végzett vállalkozásjellegű tevékenységbe nem tudtak bekapcsolódni. Megjelent a tömeges szegénység részben regionális, illetve etnikai színezettel (cigánykérdés). Akiknek pedig sikerült átmenteni korábbi pozícióikat, azok életnívójukat vagy jellegzetesen extenzív módon, saját maguk fokozott kizsákmányolásával tartották fenn, ameddig a tágabb gazdasági környezet engedte, vagy pedig a szabályozás és alkuk rendszerének réseit kihasználva a »szürke« (vagy egészen fekete) zónában. Hosszabb távon az eredmény a magyar népesség fizikai és mentálhigiéniai állapotának ijesztően gyors romlása lett, katasztrofális halálozási arányszám, új népbetegségek (daganatos, keringési, idegrendszeri, szenvedély- stb. betegségek), veszélyeztetett korcsoportok (középkorú férfiak, ifjúság), népességfogyás és így tovább. Magyarország stagnáló gazdasággal, hatalmas folyó fizetésimérleg-hiánnyal, óriási adóssággal, csökkenő tartalékokkal, illetve akut és tömegmértű társadalmi problémákkal zárta az 1980-as éveket.¹²

Az erkölcsi leépülés történetei társadalmi jelenségként az emberek egészségi és szellemi állapotával, valamint a deviáns (vagy annak bélyegzett) magatartásokkal hozhatók összefüggésbe. Mindezzel már a korabeli szakirodalom is meglepő nyíltsággal foglalkozott. 1986-ban a Kossuth Kiadó gondozásában *Társadalmi beilleszkedési zavarok Magyarországon* címmel jelent meg tanulmánykötet.¹³ Az értekezések tudományos nyelve az *anómia* (a társadalmak vagy közösségek szabályozatlan állapota) vagy a *deviáció* fogalmával egyrészt árnyalta, másrészt némiképp kódosította a társadalmi krízis jelenségeit, ám ezzel együtt egyértelmű és sokkoló helyzetről tudósított. Pataki Ferenc előszavának tételmondata egyértelműen fogalmaz: „A hetvenes évek második felétől kezdve különösen szembeötlővé vált társadalmunkban a deviációs jelenségek növekedési tendenciája.”¹⁴ A későbbiekben utal a jelenség tematizálódására a különféle, így például művészeti diskurzusokban: „Az 1960-as évek

elejétől, majd különösen erőteljesen az 1970-es évek közepétől kezdve a társadalmi beilleszkedési zavarok (a továbbiakban tbz) összefoglaló elnevezéssel számon tartott jelenségekör (öngyilkosság, bűnözés, alkoholizmus, mentális zavarok, valamint – mindezek előzményeként – a gyermek- és ifjúkori veszélyeztetettség), heves, hullámzó vitáktól kísérve, mindinkább a társadalmi közfigyelem és közérdeklődés előterébe került. Ez nyomon követhető volt mind az állami és társadalmi intézmények tevékenységében, a tudományos kutatás kérdésfeltevéseiben és erőfeszítéseiben, mind pedig a publicisztikában, a szociográfiai írásokban, sőt az irodalomban és a filmművészetben is.”¹⁵ Majd immár tényekre támaszkodva tér vissza kiinduló megállapításához: „Csaknem minden adat arra utal tehát, hogy a hetvenes-nyolcvanas évtized fordulóján meggyorsul a kedvezőtlen folyamatok dinamikája, s láthatóbbá, kézzelfoghatóbbá váltak a különféle tbz-formák együttjárásai és egybekapcsolódásai.”¹⁶ Valuch Tibor a XX. század második felének magyar társadalomtörténetét feldolgozó monográfiájában sorra veszi és szintén adatokkal támasztja alá a deviáns jelenségek növekedését az 1950-es évek eleje és az 1980-as évek vége között. Ezek szerint nőtt a pszichiátriai gondozottak száma, fokozódott az alkoholfogyasztás és ezzel együtt terjedt az alkoholizmus, a nyolcvanas évektől pedig a szenvedélybetegségek sorát a kemény drogok fogyasztása is „gazdagította”. Az ötvenes évekhez képest a nyolcvanas évekre megduplázódott az öngyilkosok száma. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulójától nőtt a bűnözési „kedv”, azon belül is dinamikusan növekedett a fiatalok által elkövetett bűncselekmények száma.¹⁷

Súlyos – és jórészt kimondatlan – társadalmi problémát jelent a fokozódó szegénység. A korabeli társadalomtudomány erre is behoz egy árnyaltabb fogalmat, a *deprivációt*. A depriváció állapotában az elemi szükségletek kielégítése ugyan megvalósul, ám az azokon túli anyagi, illetve szimbolikus javak továbbra is hozzáférhetetlenek maradnak az érintettek számára. A társadalmi-gazdasági fejlettség bizonyos szintjén tehát a szegénységet világgelenségként a depriváció váltja, amely ugyanakkor

12 Rainer: *Ötvenhat után*. pp. 177–178.

13 *Társadalmi beilleszkedési zavarok Magyarországon*. Budapest: Kossuth, 1986.

14 *ibid.* p. 9. (Kiemelés az eredetiben – GG)

15 *ibid.* p. 13. (Kiemelés az eredetiben – GG)

16 *ibid.* p. 14. (Kiemelés az eredetiben – GG)

17 Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. pp. 357–365.

nem jelenti a szegénység általános megszűnését. Mindezt Magyarországon sincs másképp, hangsúlyozza a jelenség kutatója már vizsgálatának címével is.¹⁸ A szerző azonos című rövidebb tanulmányából képet kaphatunk a korabeli szegénységkutatás korlátairól, illetve mindenek ellenére megszülető eredményeiről: „Egyetlen olyan szociológiai vizsgálatról tudunk, melynek célja a szegénység komplex társadalmi jelenségeként való kutatása volt. Ezt a vizsgálatot a KSH keretében végezték a hatvanas évek végén. Amennyire ez ilyen körülmények között kivethető, a kutatási koncepció a szegényeknek a legelső jövedelmi decilisbe tartozókat tekintette, és szubkulturális indíttatású volt. Az adatok és az eredmények nem jutottak el a publikációkig, a kutatás csak pusztán léte által fejtett ki gondolatébresztő hatást. A hetvenes években végzett szociológiai vizsgálódások némelyike – például a szintén Kemény nevéhez fűződő cigánykutatás vagy Losonczi életmódkutatása – szolgáltatott információkat a szegénységről is, de mivel ezek kutatási célja más volt, eredményei közvetlenül nem használhatók.”¹⁹ A korabeli szórványos szegénységkutatások adatait Valuch Tibor monográfiája összegezi. Ezek szerint ha a hetvenes-nyolcvanas években nem is nőtt a szegénység, jelentős maradt a létminimum alatt élők száma. A hivatalos politika azonban minderről nem akart tudomást venni: „A Kádár-korszakban a szegénység a politika szintjén továbbra sem létezett, a valamelyest aktívabbá váló szociálpolitika, az emelkedő életszínvonal segítette elfedni a jelenséget. A nyolcvanas években szegények továbbra sincsenek sem a politika, sem az ideológia szintjén, de még a köztudatban sem. A hétköznapi valóságában azonban sokan látták, hogy vannak emberek, embercsoportok, akik »vízzel főznek«, abnormális lakáskörülmények között élnek, vagyis szegények. Maga a szegénység kifejezés is nemkívánatosnak minősített a hetvenes-nyolcvanas évek hazai politikai és társadalomtudományi gyakorlatában, helyette »hátrányos helyzetben élők«, a »tartósan hátrányos helyzetűek« vagy a »depriváltak« fogalmának használatát várták el.”²⁰ Hasonlóan „láthatatlan” jelenségeként kezelte a politika az egyébként létező hajléktalanságot és munkanélküliséget (utóbbit a „teljes foglalkoztatottság” fogalmával fedték el).

Fontos kérdés tehát, hogy ezekből az erősen „cenzúrázott” társadalmi jelenségekből mennyi kerülhet be a filmekbe; ezen a téren ott mennyire érvényesül a cenzúra. Annyit érdemes előrebocsátani, hogy a filmesek talán messzebbre merészkedhetnek, mint a társadalomkutatók. A vizsgált korszak filmjeiben a társadalmi helyzet tekintetében az erkölcsileg leépülő karakterek között legtöbbször a középréteghez (67), közel hasonló számban pedig az alsó társadalmi réteghez tartoznak (53). Ezzel szemben a felső közép (18) és a felső (16) társadalmi csoport tagjai jóval ritkábban fordulnak elő ebben a szerepkörben. Az anyagi helyzet tekintetében már más a helyzet: a legtöbbször átlagos körülmények között élnek (89), s több a jómódú és a gazdag (39), mint a szegény (26). A foglalkozások között viszont feltűnik a munkanélküli, igaz mindössze három film egy-egy szereplőjében, s ezek is csak a nyolcvanas évek legvégén léphetnek ki a társadalom szürke zónájából a mozivásznon leleplező fényébe (Tarr Béla: *Őszi almanach*, 1984; Szabó Ildikó: *Hótreál*, 1987; Sopsits Árpád: *Céllövölde*, 1989).

Hatást gyakorolhat végül a társadalom hangulatára és ily módon az erkölcsi leépülés történeteire a mobilitás dinamikájában bekövetkező változás, nevezetesen annak csökkenése, illetve a társadalmi és anyagi helyzet tekintetében lefelé mutató iránya. Utóbbiról a legelső, egyre inkább leszakadó társadalmi rétegek kivételével nem beszélhetünk, a mobilizáció lelassulásáról, a társadalmi csoportok zárttá, átjárhatatlanná válásáról annál inkább. Mindez elsősorban a fiatalokat érinti, és nemzedéki konfliktusként fogalmazódik meg az erkölcsi leépülés történeteiben. Ugyanakkor azt is érdemes mindehhez hozzátenni, hogy a felgyorsult, nem szerves társadalmi folyamatokból, hanem külső politikai erők készítésére bekövetkező nagyfokú mobilitás (mint amilyen az ötvenes éveké) szintén hordoz magában veszélyeket, ugyancsak vezethet individuális krízishez, erkölcsi leépüléshez. Minderre a hatvanas évek filmjeinek középkorú, az életükkel számot vető értelmiségi hősei bőségesen nyújtanak példát (a vizsgált korszakunkat közvetlenül megelőző évekből ilyen Zolnay Pál *Próféta voltál szívem*

18 Bokor Ágnes: *Depriváció és szegénység. Rétegződés-modell vizsgálat VI.* Budapest: Társadalomtudományi Intézet, 1985. p. 13., p. 370.

19 Bokor Ágnes: Szegénység és depriváció. In: Várnai Györgyi (ed.): *Elméletek és hipotézisek. Rétegződés-modell vizsgálat I.* Budapest: Társadalomtudományi Intézet, 1982. p. 216. (Kiemelések az eredetiben – GG)

20 Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* p. 351.

című 1968-as filmje öngyilkossági kísérletet elkövető, a pszichiátrián lábadozó, az odavezető útjára visszaemlékező főhőse, Szabados Gábor újságíró). A gyors mobilitás is magában hordozza a maga veszélyeit, ám a hetvenes években inkább a mobilitás lelassulása okoz (nemzedéki) konfliktusokat.

A hetvenes évek elején Ferge Zsuzsa a következőképpen látja a magyar társadalom mobilitásának múltját, jelenét és jövőjét, valamint mindennek következményeit: „Az eddig ismertetett adatok egyértelműen tanúsítják, hogy a magyar társadalom az utolsó 20 évben rendkívül mozgékonyra, mobillá vált; az új munkahelyek tömeges alakulása és a társadalmi forradalom együttesen felbomlasztották a merev kereteket. A vázolt, kivételesen nagyarányú mozgások minden vonatkozásban nagy horderejűek voltak.

[...] a mobilitás nem lehet fájdalommentes, feszültségek nélküli folyamat. Ha ugyanis ilyen, jelentősnek látszó különbségek vannak a rétegek között, akkor az induló különbségeket nehéz egy emberöltő alatt behozni.

[...] a fiatalok mobilitása valamelyest csökken. A csökkenés részben természetes velejárója a megállapodottabb, folyamatosabb fejlődésnek, annak, hogy a jövőben a mezőgazdasági munkahelyek számának csökkenése kevésbé lesz rohamos, a szellemi munkahelyek száma pedig feltehetően az eddiginél lassúbb ütemben fog növekedni.”²¹

Egy évtizeddel később egy másik kutató a Ferge által jelzett tendenciát ekképp pontosítja: „Ennek megfelelően a hatvanas évektől kezdődően, az extenzív gazdasági növekedés és a nagy társadalmi átalakulások lezárulásával, várható volt a mobilitási arányszámok csökkenése. Az ezt követő vizsgálat szerint azonban csak minimális mértékben csökkent a mobilitás volumene, ugyanakkor viszont jelentős mértékben átalakult a folyamat belső szerkezete. Általában csökkent az intragenerációs mobilitás (különösen a fizikai dolgozók szellemivé válásának vonatkozásában) és zártabbá váltak a társadalom legkedvezőbb, illetve legkedvezőtlenebb pozícióban levő rétegei: az értelmiség és a szakképzetlen fizikaiak. A tipikus társadalmi mobilitás a hierarchia középső mezőiben lezajló egylépcsős mobilitás lett.”²²

A fenti következtetéseket a legújabb kutatások is megerősítik. Valuch Tibor az értelmiségi szakmák mobilitásának változását áttekintő gondolatmenetét így foglalja össze: „A különböző értelmiségi csoportok demográfiai jellemzőinek és társadalmi viszonyainak a vázlatos áttekintése alapján is látható, hogy az ötvenes-hatvanas években lényegében valamennyi értelmiségi szakma – változó mértékben – nyitottá vált. Elsősorban a gyors létszámnövekedés, illetve a »szocialista értelmiség« kialakításának az igénye tette lehetővé, hogy a fizikai foglalkozású családok gyermekei jelentős számban értelmiségivé váljanak, ám miután a tömeges társadalmi mozgások a hatvanas-hetvenes években lényegében befejeződtek, ezek a mobilitási csatornák is jelentős mértékben beszűkültek. Fokozatosan visszaállt az értelmiségivé válás iskolázottságon alapuló kiválasztási rendszere és középosztályi jellege. Vagyis egyre növekvő mértékben azoknak volt elsősorban esélye a felsőfokú képzettség megszerzésére, akik számára a kibocsátó család kulturális tőkéje és/vagy anyagi helyzete ezt lehetővé tette.”²³

A mobilitási lehetőségek beszűkülése elsősorban a diák hősök erkölcsi leépülésében jelenhet meg, akik a statisztikáinál jóval nagyobb arányszámban, 11 fővel képviseltetik magukat ebben a karaktertípusban. S ugyanerre a társadalmi jelenségre utalhat a filmek cselekményében a nemzedéki konfliktusok viszonylag magas száma is (19).

A gazdasági körülmények romlása, a lassan súlylyedő, illetve azt csak aránytalanul nagy erőfeszítésekkel szinten tartható életszínvonal mellett eltörpül a politikai retorziók közvetlen társadalmi hatása. Az 1973. május 8-án napvilágot látott *Néhány társadalomkutató antimarxista nézeteiről* című MSZMP KB ideológiai határozattal előkészített „filozófusper” fontos eseménye a korszak politikatörténetének, az ügy társadalmi nyilvánossága azonban igen csekély, csak a humánértelmiségi elithez jut el. Egy fokkal nagyobb nyilvánosságot kapnak, de még mindig igen szűk értelmiségi réteget érintenek az ideológiai hadviselés újabb csatái, a nyolcvanas évek lapbetiltásai (*Mozgó Világ*, 1981, 1983;²⁴ *Tiszatáj*, 1982, 1986). Az értelmiségieken kívül viszonylag nagyobb, ám

21 Ferge Zsuzsa: *Társadalmunk rétegződése*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1973. p. 298., p. 303., p. 307.

22 Róbert Péter: *Mobilitás és életút*. In: Várnai Györgyi (ed.): *Elméletek és hipotézisek. Rétegződés-modell vizsgálat I.* Budapest: Társadalomtudományi Intézet, 1982. p. 97.

23 Valuch: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. p. 168.

24 Lásd ehhez: Németh György: *A Mozgó Világ története 1971–1983*. Budapest: Palatinus, 2002.

jól körülhatárolt, zárt társadalmi csoportot sújt a hatvanas évektől a rendszerhez alkalmazkodni nem tudó vagy akaró, „deviáns” huligánok, majd csövesek rendőri megfigyelése, fenyegetése és kriminalizálása.²⁵ A hetvenes évek elejétől a politikai ellenállás a fiatalok nagyobb csoportjához kötődő megnyilvánulása március 15-e engedély nélküli megünneplése – és 1972-től az ehhez kapcsolódó fokozott rendőri jelenlét, gumibotozás, előállítás. A politikai ellenállás ezen szórványos és a lakosság döntő része számára voltaképpen láthatatlan motívumai azonban nem – vagy legfeljebb közvetve – jelenhettek meg a korszak filmjeiben (ahogy a ’48-as eszmét diákszínjátűzők happeningszerű előadásában aktualizáló 1972-ben forgatott Kardos Ferenc-filmben, a *Petőfi ’73-ban*). A „lappangó” gazdasági és politikai válság jóval inkább az egyéni kis világokba ette be magát, ott fejtette ki demoralizáló, amortizáló hatását, úgy is, mint lappangó, nem vagy kevésbé tudatosított betegség, rossz közérzet, undor, kiábrándultság. Ezt élék meg azok a karakterek, akik erkölcsi leépülésen mennek keresztül. Társadalmilag igen sokszínű e karakterkészlet, két csoport azonban már most kiemelendő. A legnagyobb számban ugyanis munkást (27), hivatalnokot (12) és háztartásbelit (9) találunk e karakterek között. (Az általában az alsó vagy középosztályhoz sorolható, szegény vagy átlagos anyagi helyzetű társadalmi csoport ily módon összesen 48 karaktert számlál, vagyis a 155 fős csoport majdnem egyharmadát.) Őket követik a diákok (11); ki-magasló jelenlétüket – ahogy erre már utaltam – a nemzedéki ellentét, illetve a mobilizációs pályák beszűkülése magyarázhatja. Az értelmiségiek *összlétszáma* (mérnök, pedagógus, művész, orvos, újságíró, tudós, jogász, egyházi személy) 28, s ez szinte megegyezik a munkásokéval. A legélesebb társadalomkritikai jelentés értelemszerűen az összesen 20 politikus/káder, vállalati és agrár középvezető, katoná és rendőr, azaz az államhatalom exponenseinek erkölcsileg leépülő karakterében ölt testet. Különösen szembe-tűnő a munkások, illetve a körükbe sorolható, alacsonyabb társadalmi státusú foglalkozások nagyszámú jelenléte az erkölcsi leépülés történeteiben. Az ő erkölcsi leépülésük nyilvánvalóan éles társadalomkritikát fogalmaz meg a fennálló rendszerrel szemben. Ugyanez a kritikus hangütés az eleve „kompromittált” és/vagy „nya-

fogó” értelmiségiekkel összefüggésben kevésbé meglepő. A politikusok, káderek, vállalati és agrár középvezetők, katonák és rendőrök erkölcsi leépülése viszont annál inkább, hiszen az a munkásokénál is élesebb társadalomkritikát fejez ki. Az ötvenes években az erkölcsi leépülés „hősei” még a felső vagy felső középosztály gazdag vagy jó módú tagjai, esetleg az értelmiségiek közül kerültek ki. A hetvenes évekre már a munkások veszik át ezt a szerepet – egy olyan rezsimben, amely magát munkáshatalomnak mondja – az értelmiségiek, valamint sarkukban a politikusok és káderek hathatós támogatásával.

S hogy mi lehet a sokféle „erkölcsi leépülő” közös nevezője, a leépülés általánosítható társadalmi motivációja? A válaszhoz hadd hívjam segítségül a korszak egyik vezető ideológusát, aki éles – csak éppen kritikus – szemmel veszi észre a jelenséget és az erre „válaszol” műveket! A Magyar Tudományos Akadémia 1980-as közgyűlése az 1970-es évtizedet tette mérlegre. A társadalmi, gazdasági és kulturális élet folyamatait taglaló előadásokat vita követte. Itt hangzott el Király István hozzászólása. Ebből idézek: „A hetvenes évek nem egy szellemi jelensége mutatja, hogy a távlat kérdésére jobban kell figyelni. Hiánycikk lett az. A fiatalság érdeklődése mindig intő jel. Figyelni kell rá, hogy (legalábbis a Mozgó Világ kritikáinak tanúsága szerint) két olyan, tehetséget jelző, de egyértelműen a távlathiany jegyében fogant művet érez sajátjának, őt reprezentálónak a fiatal értelmiség jelentékeny része, mint Esterházy Péter Termelési regénye s *Jeles András* filmje, A kis Valentinó. Az egyikben mintha Kierkegaard parabolájának hőse, az álmokat a lélek bensejébe, az »inkognitóba« záró »rezignáció lovagja« éledt volna újjá. Csak kegyetlenebbül szatirizálónak, ironikusan látóvá válva, még erősebben érzékeltetve ezzel a külső valósággal szemben az idegenséget. A kis Valentinó széthulló képeiben pedig a csellengés tűnik az élet egyetlen lehetőségének, egyetlen tartalmának. Mindkét mű egyaránt a távlatnélküliséget sugallja. Éppen ezért nemcsak vitatémát, de figyelemfelhívást, problémajelzést, meggondolkodtató kérdőjelt is felvetnek. Figyelmeztetnek arra, hogy a jelen ideológiai problémájáról gondolkodva szükséges jobban előtérbe állítani a távlat kérdését.”²⁶ A hiánycikké lett távlat – nos, mintha valóban erről tudósítanának a hetvenes-nyolcvanas évek erköl-

25 Lásd ehhez: Horváth Sándor: *Kádár gyermekei. Ifjúsági lázadás a hatvanas években*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009.

26 In: Kende László (ed.): *Az 1970-es évtized a magyar történelemben*. Budapest: Kossuth, 1980. p. 254.

csileg leépülő karaktereinek történetei. Figyelmeztetésük a társadalmi folyamatok elsősorban gazdasági és kisebb mértékben politikai okokkal magyarázható alakulásának tükrében megalapozottnak – a jelen távlatából pedig proféciónak bizonyult.

Az erkölcsi leépülés karaktereinek „mozgásiránya” – ti. a leépülés – tehát megegyezik a hetvenes-nyolcvanas évek társadalmi mozgásának alapvető irányával; e karakterek filmtörténetileg kimagasló száma társadalmi szempontból indokoltnak tűnik. Következő lépésként azt érdemes megvizsgálni, e szereplők, illetve történeteik mennyire kapcsolódnak közvetlenül azonosítható társadalmi folyamatokhoz, s mennyiben tekinthető ez a kapcsolat legfeljebb társadalmilag kevésbé konkretizálható „hangulatjelentésnek”. „Hangulatkeltéssel” mindenesetre e filmek nem vádolhatók, hiszen erkölcsileg leépülő karaktereik élethelyzete társadalmi szempontból egyáltalán nem tűnik alaptalannak, az ugyanis pontosan megfelel az elhúzódó válság, avagy a pangás közérzetének.

Az erkölcsi leépülés társadalmi motivációi

Ha arra a kérdésre keressük a választ, mennyiben motiváltak társadalmilag az erkölcsi leépülésen áteső karakterek, akkor elsősorban a foglalkozásukat és a konfliktustípusukat érdemes részletesen is áttekinteni. Előbbit tovább árnyalhatja a szereplők neme, életkora, társadalmi és anyagi helyzete, utóbbit pedig a cselekmény helyszíne és a szereplők életterének vizsgálata.

Foglalkozás

A foglalkozások tekintetében a legfeltűnőbb az erkölcsi leépüléssel összefüggésben éles társadalomkritikára utaló adat a munkáshősök kiugróan magas száma (27): több mint kétszerese a sorban következő hivatalnokok (12), diákok (11) és háztartásbeliek (9) számának. Hasonló arányt találunk, ha az egyes foglalkozásokat nagyobb csoportba rendezzük. A munkás mellé sorolhatjuk a munkanélkülieket (3), a szolgáltató- és szórakoz-

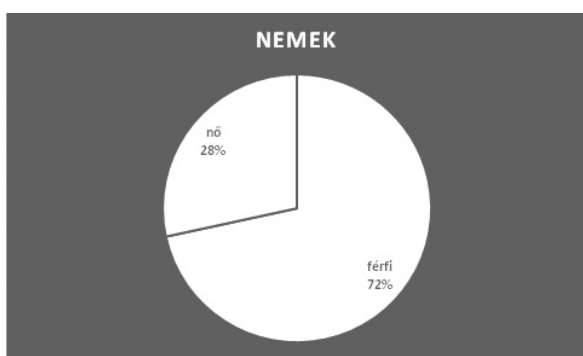
tatóipari (3-3), illetve a háztartási alkalmazottakat (1) és a nyugdíjasokat (2), valamint a hivatalnokokat (12), a háztartásbelieket (9) és a kereskedőket/vállalkozókat (8) is. Utóbbiak ugyanis a hetvenes-nyolcvanas években – ahogy az államszocialista korszakban általában – alacsonyabb társadalmi státusú és anyagi helyzetű csoportot jelentenek. A vizsgált időszakban mindenesetre e foglalkozások nem magas presztízsű hivatalnokokat, nagybani kereskedőket/vállalkozókat, gazdag férfiak és apák elartott hozzátartozóit jelölik, hanem mindezek szocialista keretek között engedélyezett, igencsak szűkös, korlátozott, alacsony szintű változatát. S ugyanez elmondható a szórakoztatóiparban dolgozó három karakter konkrét tevékenységéről, amely szintén igen alacsony státusú: bárnékesnő a *Kárhozatban* (Tarr Béla, 1987), prostitúált a *Falfűróban* (Szomjas György, 1985) és a *Zsötemben* (Salamon András, 1991). Az alacsonyabb státusú foglalkozások száma a 155 erkölcsileg leépülő karakteren belül így összesen 70. Ez az erkölcsi leépülésen áteső karakterek összlétszámának majdnem a fele, s a másik nagyobb, összefoglalóan értelmiséginek nevezhető csoportnak csaknem kétszerese. Utóbbit – előfordulásuk szerint csökkenő sorrendben – politikusok/káderek (8), mérnökök (6), pedagógusok (7), művészek (6), orvosok (3), újságírók (2), tudósok (2), jogászok (1) és egyházi személyek (1) alkotják, összesen 36-an. Végül említést érdemel a vizsgált karakter változásának jellege miatt a politikusok/káderek (8), valamint a közéjük sorolható, a korszakban inkább politikai, mint szakmai súlyú katonák/rendőrök (5), vállalatvezetők (4) és agrár középvezetők (3), valamint az önálló csoportot képező diákok viszonylag nagy száma (11).

Az erkölcsi leépülés karaktereinek foglalkozáscsoportok szerinti megoszlása tehát így alakul:



Nem

A nemek megoszlása kismértékben ugyan, de eltér a teljes magyar hangosfilmtörténet főszereplőire vetített, s az 1970 és 1992 közötti időszakra is érvényes $\frac{2}{3}$ - $\frac{1}{3}$ -os férfi-nő aránytól: 111 férfi mellett 44 nőt találunk az erkölcsi leépülés történeteiben, azaz a férfiakkal nagyobb arányban történik erkölcsi leépülés (72 %), mint amilyen mértékű a korszakbeli számukból következne (64 %).

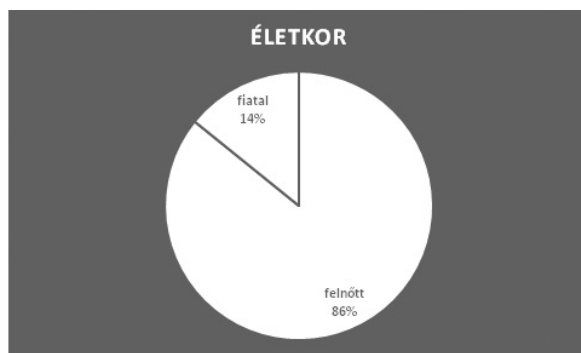


Mindennek háttérében a korábban idézett, az életszínvonal romlását ellensúlyozó fokozottabb tehervállalás húzódik meg a második gazdaságban (háztáji, gazdasági munkaközösség [gmk], vállalati gazdasági munkaközösség [vgmk]), amely elsősorban a férfi munkavállalókat érinti, ahogy az ebből fakadó egészségügyi veszélyeztetettség nagyobb mértékben szintén a középkorú férfiakat sújtja.

Életkor

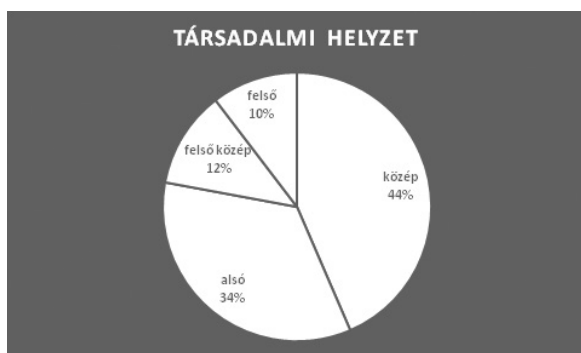
70

Az életkori megoszlás ugyancsak a foglalkozásokat tükrözi, hiszen túlnyomó többségben felnőtt aktív keresőkről szólnak az erkölcsi leépülés történetei. A fiatalok viszonylag magasabb számát (21) a diákok jelenléte magyarázza. A mindössze öt idős szereplő közül három ugyanabban a filmben, a *Pók*ban (Erdőss Pál, 1989) szerepel, a két gyerek közül az egyik a korpusz egyetlen gyerek- és ifjúsági filmjében, *A locsolókocsiban* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1973), a másik az ifjúsági témában járatos Rózsa János *Félálom* (1990) című filmjében. Az életkor két szélső pólusán elhelyezkedő csoportok ily módon az erkölcsi leépülés történeteiben irrelevánsok.



Társadalmi helyzet

A vizsgált szereplők társadalmi helyzetét tekintve a közép- és az alsó réteghez tartozó karakterek jóval magasabb száma érdemel figyelmet a felső közép és a felső réteghez képest. Mindez különösen azért feltűnő, mivel az erkölcsi leépülés „osztályharcos” megközelítése a szocialista rendszerben elvileg a felső réteget érintené — ahogy ezt a szocialista realizmus korszakának néhány példáján láthatjuk is —, a hetvenes-nyolcvanas években viszont a hivatalos ideológiát felülírja a valós társadalmi folyamatokra reflektáló társadalomkritikus attitűd, s a közép- és alsó réteghez tartozó karakterek négyszer annyian érintettek az erkölcsi leépülésben, mint a felső közép és felső réteghez tartozók.



Anyagi helyzet

Az anyagi helyzet a társadalmi helyzetet tükrözi: az erkölcsileg leépülő karakterek leggyakoribb anyagi helyzete át-

lagos (89), őket követik a gazdagok és jómódúak csoportja (39), míg a szegények létszáma a legkisebb (26). A gazdagok és jómódúak alacsony száma ismét „osztályharcos” alapon feltűnő, hiszen a hivatalos ideológia szerint közülük kéne kikerülniük e karaktertípus többségének. A szegények alacsony számának okát viszont máshol, a korszak gazdasági folyamatiban kell keresni. Az ugyanis összefüggésbe hozható a hetvenes-nyolcvanas évek ellentmondásos gazdasági helyzetével, miszerint az árak emelkednek, a bérek csökkennek, ám mindez a többség életszínvonalát nem érinti, mivel annak fenntartására lehetőséget nyújt a rendszer látszólag liberális, valójában azonban saját túlélését biztosító, ugyanakkor az egyénre súlyos terheket rakó gazdaságpolitikája. Másszóval az átlagos anyagi helyzetet a lakosság egyre több munkával tudja csak biztosítani, amelyre a gazdaságpolitika kétségtelenül lehetőséget kínál, ám amely fokozódó önkizsákmányolásba hajszolja az életszínvonalát megőrizni kívánó családokat. Ez pedig rombolja a társadalom nem anyagi értelemben vett életminőségét (a kultúrára például egyre kevesebb idő és energia jut), feszültségeket gerjeszt, betegségekhez, függőségekhez, széthulló életekhez vezet, amelynek gyakori következménye az erkölcsi leépülés.



A lakosság önkizsákmányolásának ára tehát nem a társadalmi vagy anyagi lecsúszásban realizálódik, hanem olyanfajta folyamatokban, amelyek az egyének belső tartalékait, erkölcsi integritását, morálját rombolják. Mivel ebben a túlnyomó többség érintett (az átlagos jövedelmű középréteg), mindez a társadalom általános erkölcsi leépülését reprezentálja. S ugyanez mondható el az erkölcsi leépülésen áteső karaktereket felvonultató filmekről: a szerep-

lők foglalkozása, nemi, életkori megoszlása, társadalmi és anyagi helyzete elsősorban a lakosság önkizsákmányolásban érintett csoportját érinti, s ezen keresztül a korszak általános társadalmi állapotáról tudósít.

Konfliktustípus

A foglalkozásoknál – továbbá a nemeknél, életkornál, társadalmi és anyagi helyzetnél – jóval összetettebb képet mutatnak a cselekményben fontos szerepet betöltő konfliktustípusok típusai, hiszen azok közül több is megjelenhet egyetlen karakterben, illetve filmben. A konfliktustípusok mindenestre a foglalkozásokhoz hasonlóan az erkölcsi leépülés társadalmi aspektusát állítják előtérbe. Az erkölcsi leépülés fogalmából következően ezek a karakterek elsősorban magánéleti (54), szerelmi (29), morális (18) konfliktust élnek át. S valóban, ezekből találjuk a legtöbbet: összesen 101-et. Ám hozzájuk szorosan felzárkózik a társadalmi konfliktusok tágabb csoportja, nevezetesen a munkahelyi (24), a politikai (23), a nemzedéki (19), továbbá a néhány konkrét példában kifejezetten politikai motivációjú álidentitás (2), versengés/sport (2), vallási (2), gender- (2) és osztályalapú (2) konfliktus. Ezek össz-száma 76, azaz a magánéleti konfliktusok háromnegyede. A harmadik nagyobb konfliktuscsoport a bűnügyi (28) vizsgálatunk szempontjából látszólag irreleváns, hiszen itt az erkölcsi leépülés műfaji következmény.²⁷ A műfajok és alműfajok vizsgálatával összefüggésben azonban érdemes a bűnügyi filmekre is felhívni a figyelmet, hiszen e műfaji keretben gyakran társadalmi konfliktusok is megjelennek.



²⁷ Egy film többféle konfliktustípust is tartalmazhat, ezért azok száma nagyobb, mint a filmeké.

Hasonlóképpen fontos körülmény a különböző konfliktusok együttállása. A bűnügyi film műfaján belül például ez utal a társadalmi aspektusra, amikor is a bűnügyi mellé társadalmi konfliktusok társulnak, így politikaiak és munkahelyiek (Várkonyi Zoltán: *Emberrablás magyar módra*, 1972; *Pókháló*), nemzedékiek (Gazdag Gyula: *Túsz történet*, 1988; Sopsits Árpád: *Céllövölde*, 1989), valamint az álıidentitásé (Szőnyi G. Sándor: *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, 1971; Bódy Gábor: *Kutya éji dala*, 1983). Ily módon mindössze a csak bűnügyi konfliktussal dolgozó „tisztá” műfajiságú krimik (Bán Róbert: *A gyilkos a házban van*, 1970; Várkonyi Zoltán: *Ártatlan gyilkosok*, 1973) zárhatók ki a társadalmilag releváns filmek köréből. Érdemes továbbá a különféle konfliktusok számát összevetni: eszerint külön-külön majdnem ugyanannyi politikai és munkahelyi, mint szerelmi konfliktust találunk az erkölcsi leépülés történeteiben, s a nemzedékiek száma sem marad el tőlük túlságosan. Igen tanulságos a magánéleti és a társadalmi konfliktusok legkülönfélébb összetételű együttállása, ahogy a hasonló karakterűek is. Utóbbiak esetében a társadalmi konfliktusokat halmozó filmek érdemelnek különös figyelmet, mint amilyen a nemzedékit, politikait és munkahelyit egyaránt felvonultató *Kitörés*, *Staféta*, *A sípoló macskakő* (Gazdag Gyula, 1971), *És mégis...* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1991); a nemzedékit és politikait tartalmazó *Mérsékelt égöv* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1970), *Kinek a törvénye?*, *Túsz történet*; a munkahelyit és politikait magában foglaló *Egészséges erotika* (Timár Péter, 1985), *Az utolsó nyáron*. Ugyanakkor a magánéleti, szerelmi és morális konfliktusú filmekből sem zárható ki a társadalmiság közvetlen, a szereplők helyzetét kisebb-nagyobb mértékben befolyásoló kontextusa; illetve a magánjellegű erkölcsi leépülésben legtöbbször a társadalmi helyzet közvetett, s ily módon az aktuálpolitikai rendszerkritikán túlmutató, univerzális(abb) igényű megfogalmazása történik.

Helyszín és élettér

A helyszínek „igazodnak” a foglalkozásokhoz, ahogy az élettérek a konfliktustípusokhoz. A filmek több mint fele a fővárosban játszódik, s csak kevesebb mint egynegyede vidéken. A vidékieket a filmek tanúsága szerint kevésbé érinti az erkölcsi leépülés. Mindez összefüggésbe hozható azzal a hetvenes évekbeli statisztikai adattal, miszerint a falusiak életkörülményei nem vagy kevésbé romlottak,

mint a városban élőké, őket tehát az erkölcsi leépülés kevésbé érintette. Amennyiben viszont mégis vidéki helyszínen bukkannak fel erkölcsileg leépülő karakterek, az ő társadalmi konfliktusuk jóval kiélezettebb, látványosabb, drámaibb. Lásd például a *Pókháló*, *Jutalomutazás* (Dárday István, 1974), *Kihajolni veszélyes* (Zsombolyai János, 1977), *Veri az ördög a feleségét, Kinek a törvénye?*, *Harcmodor*, *Békeidő* (Vitézy László, 1979) című filmeket, amelyekben az erősebb hatást markáns műfaji és stílári elemek támogatják (bűnügyi, satíra, dokumentum-játékfilm).

Az élettér esetében érdemes kiemelni, hogy a közélet tereinek (hivatal, gyár/üzem, iskola, tévesz, valamint a szocialista korszakban ugyancsak társadalmi szintérnek számító üdülő) együttes száma megközelíti a leggyakoribb helyszínét, az otthonét. S még egy figyelemre méltó, fentebb más összefüggésben előkerülő körülmény: a téveszek száma – a gazdasági életben betöltött szerepükhöz, továbbá a háztáji gazdálkodás korabeli súlyához képest – alulreprezentált. Ennek oka alapvetően megegyezik a vidéki helyszínek kapcsán leírtakkal.

A távlathány antropológiája

A hetvenes-nyolcvanas évek társadalomtörténete hosszú folyamatot ír le az 1968-as reményektől, majd csalódásoktól az 1989-hez vezető, a rendszer összeomlását jelentő végső csalódásokig és a rendszerváltozással feléledő újabb reményekig. Az erkölcsi leépülés karaktereinek történeti ezt a folyamatot követik nyomon.

S hogy valóban követik, azaz elmélyülő társadalmi váltságról tudósítanak, azt az erkölcsi leépülés karaktereinek számarányán túl még egy, eddig nem jelzett „statisztikai” körülmény bizonyítja: egy filmen belül hány karaktert érint az ilyen jellegű változás? Ha egynél többet, kettőt, netán hármát, négyet vagy akár ötöt, az nyilván egyre nagyobb mértékben hatja át az egész történetet. Márpedig a számok azt mutatják, hogy 1970-től 1992 felé közelítve egyre gyakoribb a filmenként több szereplőt érintő erkölcsi leépülés, illetve egyre több ilyen szereplőt találunk egy-egy filmben. Ebből a szempontból (is) Tarr Béla a korszak egyik legradikálisabb rendezője: az *Őszi almanach*ban öt erkölcsileg leépülő karaktert látunk, azaz a kamardráma valamennyi szereplője ilyen utat jár be, s ugyanez

elmondható a *Kárhozat* három főszereplőjéről. A Tarr stílusát legmagasabb esztétikai szinten beteljesítő *Sátántangó* az erkölcsi leépülés karaktereinek számát tekintve is csúcspont az életműben. E filmek karaktereit azonban nem köz-, hanem magánéleti konfliktusok motiválják, így jelentésük nem a közvetlen társadalmi körülmények, hanem a létezés elvont és egyetemes szintjén fogalmazódik meg. Antropológiájuk ugyanakkor nagyon is valós, a szovjet és posztszovjet típusú rezsimiek élményvilágán alapszik. Ennek egyik meghatározó eleme a környezetrajz, a másik pedig a környezetrajzhoz pontosan illeszkedő, abból mint közegből előlépő erkölcsileg leépülő karakter. Ahogy az állandó eső, sár, nyirkosság mintegy szétmállassza a Tarr-filmek világát, úgy esnek szét, hullanak darabjaira, épülnek le a történetek karakterei, s veszítik el erkölcsi tartásuk maradványait. „*Mindex persze túlzás. A nagy művészet túlzása.*”²⁸ Ám egy olyan társadalmi állapot felfokozása és elmélyítése, amelynek egyes rétegeit és összetevőit az erkölcsi leépülés történetei tárják fel és mutatják be módszeresen, s amelyből a korszak leghitelesebb antropológiai képe bontakozik ki. A jéghegy csúcsát Tarr, s mellette Jeles (*A kis Valentinó*, 1979), Bódy (*Kutya éji dala*), Gothár (*Ajándék ez a nap*, 1979; *Melodráma*, 1990) filmjei jelentik. Alattuk viszont ott húzódik – jórészt sajnos valóban láthatatlanul – a hetvenes-nyolcvanas évek filmművészetének számos darabja az erkölcsi leépülés karaktereinek történeteivel.

Hangosfilm-történetünk 1931-ben kezdődő és a jelenig ívelő korszakán belül 1970 és 1992 között kimagasló az erkölcsi leépülés karaktereinek száma, illetve aránya. A korszak társadalomtörténeti áttekintése azt bizonyítja, hogy e filmek érzékenyen reagálnak a valós folyamatokra, azaz indokolt az ilyen típusú szereplők gyakorisága a filmekben. A szinkrón idejű történetek főszereplőire korlátozott kutatás során kiszűrt 107 film konfliktustípusainak, helyszíneinek, élettételeinek, valamint a filmekben szereplő 155 karakter foglalkozásának, nemének, életkorának társadalmi és anyagi helyzetének behatóbb vizsgálata azt is bizonyítja, hogy az alkotók nem a hivatalos ideológia, hanem jóval inkább a tények mentén, kritikusan ábrázolják az erkölcsi leépülés jelenségét. Az érintett karakterek ugyanis nagyszámban kerülnek ki a munkások, illetve a politikusok/káderek köréből, a

konfliktustípusok esetében pedig a magánéletihez felzárkóznak a közéletiek.

Az erkölcsileg leépülő karakterek elbuknak morális próbatételük során – a hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmművészete viszont jól vizsgálja társadalomismeretből.

Gábor Gelencsér

Lack of Perspectives

Figures of Moral Decline in Hungarian Films between 1970 and 1992

The essay based on the analysis of the database created in the framework of the research project *Social History of Hungarian Cinema* at the Department of Film Studies at ELTE examines the negative changes and the moral decline of protagonists in Hungarian films. On the basis of data analysis the number of figures undergoing moral decline is the highest between 1970 and 1992. The study attempts to explore the social changes engendering moral decline and to determine the reason for the high number of such figures during this era. Historical and social historical studies describe a long term crisis in Hungary after 1968, due to which the standard of living did not decrease considerably, but it put a growing burden on the population to maintain its level. People could only sustain their standard of living at the cost of increasing self-exploitation, which deteriorated their quality of life and created a risk of moral decline. Therefore films depicting stories of moral decline reflect existing social problems. A more detailed examination of these films shows that a large number of their protagonists are workers or politicians, and beside the personal conflicts they mostly contain political and generational conflicts or conflicts related to work and employment. These factors indicate a tendency in these works to express social criticism.

²⁸ Kovács András Bálint: Tarr szerint a világ. In: uő: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. p. 338.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeteket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Szerzőink

GELENCSÉR GÁBOR

1961-ben született Budapesten. Az ELTE AITFK magyar–történelem szakán, majd a BTK esztétika szakán végzett. Az ELTE BTK Filmtudomány tanszékének docense. 1989–97-ig a Magyar Filmintézet munkatársa, 1990–92 között a *Filmkultúra*, 1998–2002 között a *Filmvilág* szerkesztője. A *Pannonhalmi Szemle* szerkesztőségének, valamint a *Metropolis* és a *Filmtett* szerkesztőbizottságának tagja.

Utóbbi könyvei: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Kijárat – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015), *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei* (Kijárat, Budapest, 2016), *Magyar film 1.0.* (Holnap, Budapest, 2017).

LAKATOS GABRIELLA

1988-ban született. Az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán végzett filmelmélet és filmtörténet szakirányon 2012-ben, majd 2015-ben filmtudomány mesterszakon. Jelenleg az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója.

Filmes tárgyú írásai a *Metropolisban* és a *Filmvilágban* jelentek meg. Kutatási területei az 1945 előtti magyar hangosfilm, a harmincas-negyvenes évek hollywoodi filmjei és a vígjátéki műfajok.

PÁPAI ZSOLT

1968-ban született. Diplomáját az ELTE magyar–történelem szakán szerezte. 2009 óta az ELTE Filmtudomány tanszékének adjunktusa. Filmtörténetet, műfaj történetet és műfajelméletet oktatott a kolozsvári Sapientia Tudományegyetemen, a Színház és Filmművészeti Egyetemen, az esztergomi Vitéz János Tanítóképző Főiskolán, a Szege-di Tudományegyetem, a Pázmány Péter Tudományegyetem és a Metropolitan Egyetemen. 1994 óta publikál filmkritikákat, tanulmányokat, interjúkat. A *Filmvilág* folyóirat munkatársa.

VAJDOVICH GYÖRGYI

1967-ben született. Az ELTE angol–francia, majd esztétika szakán végzett. Az ELTE BTK Filmtudomány tanszékének docense.

Kutatási területei az 1945 előtti magyar film, a kortárs bollywoodi film, valamint az intermedialitás problémái. A *Metropolis* Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat alapító szerkesztője, valamint az *Enigma* művészetelméleti folyóirat szerkesztője és kiadója.

Varga Zoltánnal írt könyve, *A vámpírfilm alakváltozatai* 2009-ben jelent meg. Filmtudományi publikációi különböző kötetekben és folyóiratokban láttak napvilágot magyar, angol és francia nyelven.

Vol. 22. no. 3.

Editorial board: Social History of Hungarian Cinema 1.]

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Györgyi Vajdovich

Editorial assistant:

Helén Jordán

Proof-reader:

Éva Jagicza

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

7 Vajdovich Györgyi – Varga Balázs: Editorial Introduction

10 Gabriella Lakatos: „Those Who Work Have No Time To Earn Money”
Success Narratives in Hungarian Comedies between 1931 and 1944

24 Györgyi Vajdovich: Counts, Barons, Factory Owners, Bank Managers
Upper-Class Male Heroes in Hungarian Films between 1931 and 1944

42 Zsolt Pápai: Borderline Fixations
Notes on the Political Historical and Social Psychological Context of Hungarian Films of the Horthy Era

60 Gábor Gelencsér: Lack of Perspectives
Figures of Moral Decline in Hungarian Films between 1970 and 1992

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154

