

## BÁNKY VIKTOR ELFELEDETT FILMJEI – 2. RÉSZ

## Janus-arcú boldogságiparos

PÁPAI ZSOLT

**BÁNKY VIKTOR NEM CSAK A NÉZŐK ÁBRÁNDSZÜKSÉGLETÉNEK ÉS A POLITIKA ELVÁRÁSAINAK A KIELÉGÍTÉSÉHEZ ÉRTETT, DE A GLAMÚRSZEMLELET KRITIKUSA IS VOLT.**

Szélsőjobbos szerepvállalása és politikai lenullázódása, továbbá néhány ideologikus munkája – mindenekelőtt a hírhedt *Őrségváltás* – miatt Bánky Viktor persona non grata lett rögtön a világháború után, és életművének vizsgálatával máig adós az utókor. Pedig egyes művei nem csupán kordokumentumként vagy mozikuriózumként érdekesek a figyelemre. A *Keresztúton* és a *Kölcsönadott élet* melodramája vagy éppen a *Ma, tegnap, holnap* tragikus románca bizonyítja, hogy Bánky nem csak elvtelenül leveleznyelt kurzusfilmekkel vagy az osztályfeszültségeket hazugul elsimító korporatív melodramákkal jelentkezett, ráadásul a szorongásmelodramái mellett nem egyszer a vígjátékaiban is érvényesítette kritikus szemléletét. Éppen ezen kétarcúsága miatt tekinthető a korabeli magyar film kulcsfigurájának.

### ÁLIDENTITÁSOK KÉMIÁJA (KÖLCSÖNADOTT ÉLET)

A *Kölcsönadott életben* (1943) a csúnyácska varrónő, Marietta hosszú ideje levelezik a frontkatoná Tamással (Borsovai Lengyel László), és leveleiben szépek, kívánatosnak írja le magát. Amikor Tamás halálos betegen hazatér, és kórházba kerül, Marietta nem mer vele találkozni és megkéri állandó kuncsaftját, az arisztokrata Máriát (Muráti Lili), hogy helyettesítse őt a kórházban, adja ki magát Mariettának. A terv szerint Máriának mindössze egyszer kellene ezt a szívességet megtennie, ugyanis Tamásnak nagy valószínűséggel kevés ideje van hátra – a szerepcsere fő célja, hogy boldog haljon meg. Miután egyetlen alkalomról van szó, Mária rááll a dologra,

csakhogy a kórházi látogatás után Tamás orvosa rábeszéli, hogy jöjjön még, mert jelenléte látványos javulást eredményezett a páciens állapotában. Mária kellenlenül belemegy a folytatásba, de erősödő lelkiismeret-furdalás kínozza mind Tamás, mind Marietta miatt, no meg vőlegényével szemben, ugyanis lassan beleszeret Tamásba. Amikor ezt Marietta megtudja, öngyilkos lesz, és ugyan Mária – már csak a vőlegénye miatt is – igyekszik ezután távol tartani magát Tamástól, az érzelmei elsöprik az aggályait. Tamás és Mária szerelme beteljesül.

A *Kölcsönadott élet* annak az egyszerű boldogságfilmi szerkezetnek a látszatra tökéletes példája, melyben a hősök levetik a környezetük és az egójuk által rájuk tett bilincseket, és jutalmul elnyerik az igaz szerelmet. Ennek a filmtípusnak már a negyvenes években jelentős múltja volt, mégpedig kivált a hollywoodi rendezőknek köszönhetően, amely tradíciót Bánky Viktor is jól ismerte. Filmje mégsem egészen úgy néz ki, mint a klasszikus hollywoodi mozik, inkább a melodramaszáner azon változatát idézi meg, amelyik a háború elején mutatkozik az Egyesült Államokban, és a műfaji sztenderdek – így többek között a happy end – megtartása mellett is végeredményben szorongásos, borús tónusú filmeket ölel fel.

Csakúgy, mint ezen hollywoodi mozik esetében, a néző öröme nem felhőtlen a *Kölcsönadott élet* végén sem. Mélabú színezi a filmet, a dramaturgia fordulatai, a figurák identitászavarai, illetve nem utolsósorban a benne felhangzó dal miatt. Hamis, őszintétlen, hazugságokon alapuló érzelmek kavalkádját látjuk: Marietta egy olyan

férfit szeret, akit nem ismer, Tamás egy olyan Mariettát, akit hazudik neki és áldentitást visel, Mária érzelmeinek őszinteségét pedig az kérdőjelezi meg, hogy vőlegényét és Mariettát is elárulja, továbbá folyamatosan megvezeti Tamást is.

A szerelmi háromszög egyik tagjának halála a tragikus románcsal ellentétben kevésbé jellemző a melodramára, de ha mégis megtörténik, akkor a háttérben sohasem a másik két fél konspirációja áll. A konspiráció nem véletlenül hiányzik a mindenkori melodramákból, megléte ugyanis azt üzenné, hogy mások boldogtalansága árán is elérhető el a boldogság, márpedig ez a melodramaműfaj alapfilozófiájával szöges ellentétben áll. A *Kölcsönadott élet* bravúrja, hogy a konspirációmotívum kerülését „megkívánó” alapszabályt nem áthágja, hanem kijátssza. Megtartva haladja meg, és ezáltal ugyan megmarad melodramának (azaz nem lesz belőle tragikus románc), de szorongásmelodrává alakul.

Igaz, hogy nem Mária és Tamás konspirál Marietta ellen, hanem éppenhogy Marietta és Mária Tamás mellett, de a végeredmény – legyen a szándék bármily jóhiszemű – a harmadik fél megvezetése, becsapása. Tamás ugyan nem hal meg a konspiráció következtében, Marietta öngyilkossága viszont egyenesen ebből következik. Marietta halála azt nyomatékosítja, hogy a melodráma nem az élethazugságok és az önismereti tévedések műfaja (azok megmutatására a tragikus románc szolgál), ellenkezőleg: a melodráma a megtisztulásról szól, arról a folyamatról, amelynek során az egyén önvizsgálatot tart, megszabadul a hamis szükségleteitől és a lelkét gátló bilincsektől, azaz a kisebbrendűségi érzéseitől vagy éppen a gőgjétől, a féltékenységtől, az irigységtől, a szerzésvágyától stb. Marietta tragédiája, hogy nem tud a lelkét lebéklőző erőktől eloldódni, míg Máriának – legalábbis a felszínen így látszik – ez sikerül. A kettejük közötti különbségeket fejezi ki a nevük is: a 'Marietta' a 'Mária' olasz kicsinyítőképzős alakja. A filmben a konspiráció motívuma játszsa a főszerepet, illetve ebből következően Marietta öngyilkossága, amely – hiába a boldog vég – árnyékot vet a másik két fél kapcsolataira is.

SZENTE LÁSZLÓ FELVÉTELE



Mindazonáltal – és ezzel Bánky tovább finom korrekciót tesz a klasszikus melodramaszerkezeten – bármennyire is képes leszámolni a mindenkori melodramai hősokeket jellemző akadályokkal, Mária sem ideáltipikus melodramai hősnő, énonosságának és életazonosságának diszharmóniája miatt. Énonosság és életazonosság feltételezi egymást, egymás színe és fonákja: utóbbihoz nem lehet eljutni personát öltve, maszkot viselve. A *Kölcsönadott élet* számos elemével – már a lírai szépségű címével is! – Mária életazonosságát és énonosságát egyaránt megkérdőjelezi, és ezek az eszközök a film szorongásmelodramává alakításának döntő összetevői. Hiába teljesülnek a felszínen a melodramaiság feltételei – mégpedig elsősorban azért, mert Mária képes levetni a lelkét gátló béklyókat –, a mélyben mégis megkérdőjeleződik a melodramaműfaj alapértelme. A klasszikus melodráma ugyanis éppen hogy

énonosság és életazonosság szinkronba hozásáról szól, azt bizonyítja be, hogy a kettő mennyire egyivású, egymást feltételező, egymásból táplálkozó értékminőség.

Közelebbről megnézve a szerelmi háromszög figuráit, látható, hogy egyikük sem azonos magával, amit Bánky azzal jelez, hogy a közegükön kívülvité teszi őket. Mindhárom személy idegenül mozog „önmagában”, amit plasztikusan közegidegenségük elmélyítésével érzékeltet a rendező. Marietta ál(om)identitást kreál magának, Tamás pedig katona – ami a közegidegenség eklatáns példája: a katona, ha csak nem hivatásos, azaz nem önkaratából vesz magára uniformist, *ab ovo* a közegén kívüli valaki –, továbbá közegidegen Mária is. Rendre kilép az úri társaságból, ahova elvben tartozik, akkor, amikor a nincstelen kiskatonát látogatja, illetve amikor meghitt és bizalmas viszonyba

**„A melodráma a megtisztulásról szól”**

(Ma, tegnap, holnap, 1941 – Jávor Pál és Szilágyi Szabó Eszter)

kerül Mariettával, az övének sok osztállyal lejjebb lévő varrónővel. A film első jelenetében Mária a Marietta által varrott ruhát próbálja fel, amivel nagyon elégedetlen:

„Annyi bosszúságom van, hogy majd megőrülök. A hajam még vizes, a ruhám rossz... Nézd meg, hogy lóg a vállá, elöl meg milyen bő! Rémes!” A jelenet nem csak azért beszédes, mert Mária idegenségét mutatja meg – rosszul érzi magát drága ruhájában, sután mozog a „legszűkebb” közegében –, hanem azért is, mert a ruhát Marietta varrta: a varrónő „adja rá” Mária a közegidegenséget. Jelképesen és szó szerint is: a kettejük közötti következő beszélgetésben veszi rá Mária, hogy színleljen hamis identitást Tamás előtt, aki – mint mondja – valójában nem őt, Mariettát akarja látni, „hanem a hazugságot, amibe beleszeretett”.

A *Kölcsönadott életben* önmaguk számára vadidegen alakok hajszol-

ják a boldogságot – amit, ha látszólag elérnek is, valójában sohasem lehet teljesen az övék. Ebben az értelemben ad absurdum még a legboldogtalanabbnak tűnő Marietta tekinthető a „legboldogabbnak”, hiszen felismerve helyzete tarthatatlanságát, egy radikális döntéssel katapultálja magát a hazugságok labirintusából. A melodramai boldogságmitológiának kevés kritikusabb és szorongásosabb realizálása létezik Bánky filmjénél.

A *Kölcsönadott élet* szorongásossá tételének további komponense a dramaturgiai csúcspontokon több alkalommal felhangzó, Malcsiner Béla által jegyzett *Ma még azt hiszed* című dal, amely egyértelműen a film anti-melodramai vezérmotívumára, a hazugságra és öncsalásra utal: „Ma még azt hiszed, / Hogy szerelmes szíved, / És mindent, amit

adtál, majd elveheted. // Ez hiú remény, / És megmondhatom én, / A csókok mindörökre enyém. // Ha azt hazudod, / Mert hinni akarod, / Hogy emlékem majd könnyen feledni fogod. // Egy hang sűgja azt, / Ez nem lehet igaz, / Hogy örökre búcsúzni akarsz.”

A felejtés és az elmúlás megidézése, a reménykedés értelmetlenségének jelzése és az örök magány sugalmazása, illetve ezek mintegy summázataként a „csók” múlt idejűvé tétele végtelen csüggedtséget, lehangoltságot közvetít a dalban. Olyan őserejű melankóliát, ami rendre átjár számos, 1939–1944 között készült magyar melodramát (a tragikus románcokról nem is beszélve), és a legszivárványosabb színű happy endet is megfakítja.

**„Miként mond le a szeretett személyről?”**  
(Keresztúton, 1942 – Tolnay Klári és Perényi László)

## HIÁBA MENEKÜLSZ (KERESZTÚTON)

Bánky Viktor rendezte a klasszikus hollywoodi melodramák boldogságmitológiáját a lemondás katarzisének gyengítésével roncsoló *Keresztúton* is (1942), amelyben – miként a *Kölcsönadott életben* – szintén főszerep jut egy Malcsiner-dalnak. A *Hiába menekülsz, hiába futsz* előbb Szilassy László, majd pedig Karády Katalin előadásában került fel hanglemezre, mindkét felvétel 1942-ben készült. A dal filmbeli alkalmazásának különlegessége, hogy nem éneklük el egyszer sem: a fordulópontokon ugyan rendre felhangzik, sőt a kísérezene fő motívuma is belőle táplálkozik, de a szövege nem hallható. A negyvenes évek egyik leghíresebb dalának olyan aurája volt, hogy szöveg nél-





kül is valami őszerejű vigasztalanságot közvetített és az elkerülhetetlen végzetet idézte fel a nézőben. A *Hiába menekülsz, hiába futsz* nem egyszerűen atmoszférateremtő, hangulatfestő szerepű, hiszen a központi jelentést hordozza a filmben. Több mint fél tucat-szor (!) találkozunk a dallammal: Bánky folyamatosan variálja, hogy miképpen hangozzék fel, egyes jele- netekben a térbe helyezi, máskor alá- festő-zeneként alkalmazza.

A *Keresztúton* hősnője a nincstelen Edit (Tolnay Klári), akibe első pillantás- ra beleszeret unokatestvére, a jómódú Nelly vőlegénye, Barta Gusztáv medi- kus (Perényi László). Editet ugyan nem hagyja hidegen a férfi, de kuzinjára te- kintettel elhárítja a közeledését, csak- hogy röviddel ezután véletlenül talál- kozik az utcán Gusztávval. A találkozás végzetesnek bizonyul, Gusztáv szakít Nellyvel, sőt a németországi ösztön- díját is feladja, hogy Edittel lehessen. Már a házasságot tervezi, amikor any- ja, aki Nelly mellett biztosítottak lát- ta fia jövőjét, otrombán elküldi Editet. Edit hajlandó lemondani Gusztávról annak jövője érdekében, külföldre utazik, majd pedig Erdélybe, Szováta- ra megy, hogy megszabaduljon az emlé- keitől. Egy újabb véletlen azonban is- mért összehozza Gusztávval: Szováta- n találkozik vele, de a férfi immáron Nelly férje. Edit újfent elmenekül, és végül az iránta régóta hevesen vonzó- dó, korosodó vállalatvezér, Nedeczky (Ajtay Andor) karjaiban köt ki.

Míg a *Kölcsönadott élet* a melodrá- maműfaj egyszerű boldogságfilmi vál- tozatát írta át és telítette szorongás- sal, addig a *Keresztútonban* emellett a melodramaműfaj másik alapválto- zata is megidéződik, és destruálódik, nevezetesen az érzelmi mártíromság történeteit elbeszélő úgynevezett tra- gikus boldogságfilmi variáns, amely arról szól, hogy a hős vagy hősnő miként mond le a szeretett személy- ről, ha annak érdeke ezt kívánja. A *Keresztútonban* atipikus – jóllehet, mint a *kaméliás hölgy* adaptációi mu- tatják, korántsem originális – elem, hogy Edit nem önerőből, hanem kül- ső ráhatásra hozza meg döntését (le- mondását Gusztávról), továbbá az is rendhagyó, hogy a döntés kihordását nem követi katarzisz, ellenkezőleg: Edit ettől fogva vég nélküli menekül- lésre, bujkálásra kényszerül. Igazán

szubverzív megoldás, hogy Edit nem valamiféle magasztos eszme vagy ne- mes cél előtt meghajolva lép vissza, mint például Rick teszi a *Casablancá- ban*, aki a haza és a házastársi hűség tisztelete miatt mond le Ilseről, vagy ahogy a *kaméliás hölgy* címszereplő- je jár el, aki nem kívánja a múltjával beszennyezni a szeretett férfi jövőjét. Nem, Edit nem ilyen célok miatt mond le Gusztávról, hanem az anyagi boldogság hatalmának engedelmese- dik. Pontosabban meghódol Gusztáv anyagi szerzésvágytól fűtött édesany- jának „érvei” előtt. („Miért nem enged- te, hogy elvegye azt a tábornoklányt? [...] Vidéki doktort akar belőle csinálni! Hát én nem engedem meg, hogy tönk- retegyje!” – rikácsolja az anyuka, ami- kor kettesben maradnak.) Az anyagias boldogság (amit Gusztáv megtalálhat Nelly mellett, Edit mellett viszont nem) tehát legyűri az egyszerű boldogságot, és mind Edit, mind pedig Gusztáv egy „jobb híján-kapcsolatba” kényszerül. A boldogságmitológia és a tiszta sze- relem további kritikáját, sőt: kompro- mittálását jelenti egyrészt, hogy Gusztáv a film végén feltűnően boldognak tetszik Nelly mellett (akit egyébiránt sohasem szeretett), illetve hogy Edit immáron végtelenen csalódva a szere- lemben elfogadja Nedeczky közeledé- sét. Ebben a kontextusban a zárlat rej- tett jelentést hordoz. Nedeczky nem véletlenül korosodó férfi (Ajtay Andort kifejezetten öregítették a szerephez), a korszak magyar filmjében az idő- sebb férfihez fűződő viszony ugyanis gyakran az érzelmek kritikáját jelenti, illetve a párkapcsolati elidegenedést jeleníti meg. Amikor a korabeli magyar filmben a fiatal nő idősebb férfi mellé rendelődik – legyen a férfi bármeny- nyire megértő, jóságos, gondoskodó –, nem találja mellette helyét. Már Bánky *Ma, tegnap, holnapján* is így volt, de számos további film készül a korszak- ban, melyben az idősebb férfi pusztán a jelenlétével defloreálja a nála jóval fi- atalabb asszonyának boldogságát (*Hazajáró lélek, Egy szív megáll, Alkalom, Boldog idők, Egy asszony visszanéz, A hegyek lánya, Magdolna, Féltékenység, Gyanú, Gyávaság, A három galamb, Mindenki mást szeret, Az első, Vissza az úton, Vihar előtt*).

Bánky szabálykövető melodramát is készített – többek között a klasszikus melodramái értékszemléletet valló

A *Benedek-házzal* bizonyította affi- nitását a műfajhoz –, a *Kölcsönadott élettel* és a *Keresztútonnal* azonban már a reflexivitását is demonstrál- ta azért, hogy miközben megfelelt a boldogságmitológia minimumának, megfogalmazott valamit abból a szo- rongásból is, amit éppen a boldogság- tematika életképességével, érvényes- ségével kapcsolatos aggályok szültek a negyvenes évek elején. A két film tehát a boldogságmitológia ünnepléseként és kritikájaként egyaránt olvasható, ezért jól kifejezik a kort, amelyben megszülettek. Hiszen a boldogságte- matikához váltig ragaszkodó, de hité- ben megrendült polgár alapérzetét tolmácsolják.

Kétségtelen, hogy Bánky a „boldog- talan boldogság” megfogalmazását tekintve ragyogó képességekkel bírt. Éspedig nem csupán a komolyabb tó- nusú, azaz melodramái vagy románci alapozású munkáiban.

#### FÁJDALMAS KACAJOK

Bánky remek romantikus vígjátékokat is forgatott, melyek közül számos állja az idők próbáját. Némelyik egyszerűen „csak” mulattató (*Makacs Kata, Igen vagy nem?, Makkhetes*), mások külön- legességét viszont az adja, hogy a rendező – a vígjátéki alaptónust meg- tartva – képes volt bennük a hurráo- ptimista tónust keserűséggel színezeni.

A „kritikai” happy end alkalmazá- sának első példája az életműben A *miniszter barátja* fináléja, amit aztán sorra követ a többi film, a *Kölcsönként férjek, a Házassággal kezdődik, Az ör- dög nem alszik*. Utóbbi, ez a számos pillanatában valóban humoros, ám végeredményben ellentmondásos tó- nusú mozidarab a romantikus vígjáté- ki sémát nagyvonalúan és könnyedén alkalmazza – a férfi és a nő a kezdeti masszív elutasítás követően egymás karjaiban köt ki –, mindazonáltal a fe- lek egymás ellen irányuló konspirációi gyakran annyira durvák, hogy az már túl van a screwball-etikán. Lopnak, csalnak, hazudnak sorozatban, vala- miféle lehangoló gátlatlanságtól hajtva, ezért a nézőben kétség ébred a páros jövődöbeli boldogságának időtállóságával kapcsolatban. Ha- sonló benyomást kelt a *Házassággal kezdődik* is, melyben az akaratos asz- szonyka a személyeit nehezen viselő férjének megtörése érdekében hazu-

dozik és konspirál, rendőröket és orvosokat próbál megvezetni. Megjárja a börtönt, a kórházat és a bolondokházát is, kizárólag azért, hogy férje pisálkoló érdeklődését újra felszítsa, és amikor a zárlatban kettejük vitáját hirtelen csók zárja le, az koránsem tesz a boldogságuk zálogának. Kikényszerített, kierőszakolt happy end ez, szemernyi kétséget sem hagyva afelől, hogy a bipoláris személyiségzavar tüneteit mutató nő nem változott meg, és a férjre ugyanolyan pokoljárás vár a végefőcím után, mint amilyenben a cselekmény során része volt.

A *Régi keringő* Bánky valamennyi szorongásos romantikus vígjátéka közül a legsikerültebb. Identitáscserékkel, félreértésekkel és rosszindulatú, de végül is a happy endhez vezető véletlenekkel teli film, amelynek markáns mellékszála egyúttal végtelenül lehangoló. Az Almády villába ismeretlenül beállít az Egyesült Államokból hazatért parvenü, Gál Fülöp a lányával, Dorothyval, hogy megvegye a villát. A villa azonban nem eladó, az egykori ünnepezt színész, Bakonyi Péter (Földényi László) húsz éve a grófi családból származó felesége kedvéért költözött ide Budapestről, és nem is kíván visszamenni oda. Mostohafia, László viszont Budapesten él, és a feltörekvő színésznőbe, Tavasz Erzsibe szerelmes. Amikor a fiú levélben bejelenti házassági szándékát, anyja – aki a dúsgazdag Dorothyt nézte ki a fia számára, és semmiképpen sem szeretné menyének a nincstelen és rang nélküli lányt – Bakonyit küldi Budapestre, hogy beszélje le Erzsit a kapcsolatról, és Lászlóra is ráparancsol, hogy gardírozza az időközben szintén Budapestre érkező Dorothyt. Mivel Lászlónak ehhez nem fülkig foga, de anyjának sem kíván ellenszegülni, ráveszi az egyszerű taxisofőrt, Dudva Mihályt, hogy játssza el az ő, László szerepét, és Dudva igazán remekül teljesít, annyira, hogy Dorothy beleszeret. Bár sokáig úgy tűnik, hogy a félreértések labirintusából lehetetlen kikeveredni, végül tisztázódnak a dolgok, Dudva és Dorothy eljegyzik egymást, László pedig – anyai jóváhagyás mellett – elveszi Erzsit. Mindenki jól jár.

Pontosabban majdnem mindenki. A film erős mellékszála az ötvenes Bakonyi története, aki Budapestre érkezve

felidézi fiatalságának sikereit, és megkísérli a színpadra visszatérés gondolata, sőt mostohafia választottjába is beleszeret. Csakhogy a színház impresszáriója ugyanúgy elutasítja, mint Erzsi, emlékeztetve rá, hogy eljárt felléte az idő, csapdába ejtette az életkora. A vígjátéki stílus és beszédmód felfüggesztődik ezekben az összességében a játékidő negyedét kitevő jelenetekben, és a fájdalom, a keserű nosztalgia, az elmúlás lesz a film uralkodó szövege. Szívszorító jelenet, amikor Bakonyi találkozik régi szerelmével és színész kollégájával, az Erzsi öltöztetőjeként dolgozó Hajnal Ilkával (Kökény Ilona), akit nem ismer fel („Péter, nem ismered meg? Hát persze, a nők gyorsabban öregednek, mint a férfiak.”), de aki akaratlanul is tükröt tart neki, és végérvényesen rádöbben, hogy már soha többé nem lehet ismét fiatal, nem lehet a régi önmaga. Bakonyi és Ilka jelenete megrázó erejű, az 1945 előtti magyar film legjobb pillanatainak egyike. „Találkoztam az ifjúságommal, és nagyon öreg volt” – summázza később a tapasztalatait Bakonyi, akinek cselekményszála tehát alapvetően meghatározza a film hangulatát.

Amennyire mély a keserű nosztalgia és a teljesületlen vágy szülte depresszió, annyira gyorsan lép rajta túl Bakonyi: a film utolsó felvonásában újult erővel, egy sztahanovista aktivitásával – a csalástól, átveréstől sem visszariadva, a fiatalokat hazudozásra biztatva – dolgozik László és Erzsi románcán, amit a fiú édesanyjával még el kell fogadtatni. Van ebben valami mélységesen deprimáló. Mit a megrázóbb megtapasztalni Bakonyi sorsában és viselkedésében? Az elutasításból fakadó kiszolgáltatottságát vagy reflektálatlanságát? Azt fájdalommasabb nézni, hogy visszautasították, vagy azt, hogy szempillantás alatt képes túllépni a vágyán, és feledni csalódását: maga mögött hagyni – ezáltal lefokozni – azt, ami nem sokkal korábban még a legfontosabb volt számára? Mennyit ér a vágy, ha ilyen könnyű feledni?

A film utolsó harmadában Bánky visszatér tehát a vígjátéki tónushoz, ám a *Régi keringő* minden életerős gegje és megkétszerezett happy endje ellenére egészében melankolikus marad. Annál inkább, mert a címe is kétségkívül Bakonyi tragédiájára utal,

továbbá mintha a rózsaszínű zárlatot kérdőjelezné meg az önreflexív – jelen írás első részében már emlegetett – záróinert is („Ez a film csak mese...”), ráadásul pedig a filmben felhangzó dalok finoman, szubtilisan ellenpontozzák a poén-dramaturgiát már a nyitánytól kezdve, a vágyat tematizálva, a frusztrációt lebegtetve. Bánky telivér vígjátékai nem egyszer csonkán romantikusak. Ha tompítottan is, de a „boldogtalan boldogságot” mutatják be, pontosabban: sejtetik. Csakúgy, mint a szorongásmelodrák.

## A VÁGY FELKÉPESÍTÉSE

A két világháború közötti magyar hangosfilm köztudottan szürke stílusban, a rendezők a vizuális sztenderdeket kedvelik. Elvértve találni a formanyelvvel kísérletező darabokat (*Ítélt a Balaton, Én voltam, Hortobágy, Földindulás, Emberek a havason, Kétszer kettő*), és a filmekben már egy hosszabb kocsizás vagy tartalmasabb svenk is ritkaságszámba megy. Gyakran a jelenetek felszínelésének a filmépítésben alapvetőnek számító technikáját is mértékkel alkalmazzák a rendezők, sőt: egészében hanyagolják azt (Bánky *Házassággal kezdődik* című filmje jobbra egysíntes jelenetekből épül fel). Ritkán kerül sor a snitt–ellensnitt–technika elmaradásából következő teátrális jelleg ellensúlyozására, olyan eszközök bevetésére, melyekkel elérhető, hogy a film ne azt a benyomást keltse, mintha „lefényképezett színház” volna. A filmszerűbbé tétel egyik módja lehet a jelenetek közötti kapcsolatok nyomtatékosítása különböző vizuális és auditív eszközökkel. Bánky az *Igen vagy nem?* romantikus vígjátékában a tér- és időszerkezetek építésének cizellált módszerét és játékát alkalmazza, a felek összetartozásának és helyzeteik párhuzamainak jelzésére. A film egyik leleménye, hogy – zömmel a játékidő utolsó harmadában – egy szereplő által elkezdett mondatot a következő jelenet valamely szereplője folytat, máskor egy tárggyal játszik el a rendező. Például egymást követő rövid snittekben hasonló cselekvést végeztet el a különböző térszégmensekben lévő szereplőkkel (egymás után iszik a Muráti Lili karakterének udvarló Jávor, a magányos Szörényi Éva, illetve a szintén magányos Páger, egy



másik villámsnitt-párban előbb Muráti, majd Jávor babráról egy nyakkendővel) és ezzel a finom grafikai-ritmikai montázssal vonja szorosra a rendező a figurák közötti viszonyokat. Az alapvetően a montázst funkcionális – nem pedig művészi – kifejezőeszközként szemlélő korabeli magyar filmben unikálisnak tűnik ez a megközelítés: Stanley Donen bűvészkedik hasonlóképpen a montázssal negyedszázaddal később a *Ketten az útonban*.

Mindazonáltal az efféle innovatívabb képi megoldások ritkák Bánkynál, aki korántsem volt stílusművész, szórva-nyos vizuálötleteivel csupán megpróbálkozott némi szint vinni a korabeli homogén filmképre. Így tett két szorongásmelodrájában is, melyekben következetesen alkalmazott egy olyan eszközt a központi gondolat nyomatköszítés céljából, amelyet talán a szovjet montázsiskolából kölcsönzött. A *Keresztútonban* és a *Kölcsönadott életben* egyaránt megtalálható az a sajátos montázstechnikai ötlet, melynek nyomán megmutatható, „felképesíthető” a hősöket feszítő vágyakozás, egyúttal a fustráció kínja is.

A Bánky által alkalmazotthoz sokban hasonló technikát David Bordwell

**„Csapdába ejtette az életkora”**

(Régi keringő, 1941 – Szilassy László és Földényi László)

jellemzi *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvének a szovjet montázsfilmről szóló fejezetében. A módszer a tér fiziológiailag lehetetlen egységességét célozza: az alkotó koherens, de

absztrakt teret hoz létre, olyan módon, hogy a távoli térszégmensekben játszódó szituációkat egymásra direktan rezonáló, reflektáló eseményekként mutatja be. Bordwell a következő példával illusztrálja mindezt: „A *Huszonhat komisszárb*an a bolsevik elítélteket a sivatagban lemészárolják. Egy sebesült férfi felküzd magát a domb tetejére, és azt kiáltja: »Nyugodjatok meg, elvtársak!« Vágás után Baku olajmezőit látjuk sok-sok mérfölddel távolabb. Hirtelen a mezőn dolgozó munkások megdermednek, mintha hallanák a kiáltást.”

Ugyanezt a megoldást használja tehát Bánky, ráadásul mindkét idézett filmjében: a *Kölcsönadott életben* Tamás, a sebesült kiskatona az iránta egyre mélyebb érzelmeket tápláló ál-Marietta nevét kiabálja lázalmában, mire a tőle kilométerekre lévő, másik térben alvó ál-Marietta felriad; amikor a *Keresztútonban* Gusztáv elutazik németországi ösztöndíjára, az induló vonat fűtyét meghallja a – vasútállomástól távoli – szobájában álmatlanul

szennedő Edit. Ezek az absztrakt teret létrehozó snittkapcsolatok egyszerre jelzik a felek összetartozását, illetve a köztük lévő távolságot, mutatják meg a vágy feltartóztathatatlan erejét és a vágy beteljesülését akadályozó objektív körülményeket. Egészében tehát olyan megoldások, amelyek vizualizálják, illetve előrejelzik a boldog boldogtalanságot (*Keresztúton*) éppúgy, mint a boldogtalan boldogságot (*Kölcsönadott élet*).

Bánky Viktor nem a magyar filmtörténet mostohán kezelt, nagy klasszikusa, vagy a felejtés karanténjába zárt zseni. Inkább izgalmas szürke eminenciás, aki-ről visszataszító közéleti tevékenysége, politikai tévelygései és ideológiai megszárdulása miatt nem vesz tudomást az utókor. Pedig a teljes szilenciumnál többet érdemel. Egyebek közt teoretikus szempontból lehet hasznos munkásságának analízise: nem csak a '45 előtti éra mindmáig sokak által sommásan jellegtelenné tekintett korpusza kerülhet más fénytörésbe életművének tanulmányozása nyomán (például egyes filmjeinek önreflexivitása izgalmas adalékokkal szolgálhat a korszak újraértékelésében), de az *oeuvre* vizsgálata segíthet a magyar filmtörténet kontinuitásának kimutatásában is, érthetőbbé, illetve láthatóbbá teszi a világháború előtti és utáni korszak mostanáig nem, vagy csak kevéssé érzékelt keresztkapcsolatait. Bánky Viktor népi filmjei az ötvenes évek termelési filmjeinek előképe, szorongásmozijai pedig hidat képeznek az 1945 előtti szimpla melodramák és a melodramai és tragikus románci eredetekkel bíró, '45 utáni művészfilmek között.

Bánky szorongásmelodrámai és szubverzív vígjátékai ráadásul önértékkön is izgalmasak. Azt bizonyítják, hogy a rendező nem csak a nézők ábrándszükségletének és a politika elvárásainak a kielégítéséhez értett, de alkalomadtán a boldogságtematika elégikussá hangolásához is. Ünnepelet direktorá egyrészt nyilván azért vált, mert kurzusfilmjei miatt a politika a keblére ölelte, és bőven kijutott neki a felülről táplált és irányított népszerűségről, másfelől viszont egyes munkáiban művészi kvalitásait is megmutatta, amikor képes volt a nézők lelkének mélyrétegeiben megbúvó érzéseket kifejezni. •