

GELENCSÉR GÁBOR: LOPOTT BOLDOGSÁGOK

Átmeneti rossz közérzet

STÖHR LÓRÁNT

PREMODERN MAGYAR MELODRÁMÁK (1957-1962).

Vajon mi emlékezetes történt 1957 és 1962 között a magyar filmtörténetben? *Ház a sziklák alatt*, *Elveszett paradicsom*, *Csempészek* – s vajon mi még a sok tucat elkészült nagyjátékfilmből? Hogyan is nevezhetjük ezt a kevés kanonizált művet felsorakoztató korszakot? Átmeneti évek? Premodern időszak? Gelencsér Gábor a korszaknak szentelt legújabb monográfiájában ezeket a kérdéseket is érinti anélkül, hogy egyértelmű választ adna rájuk. Nem is ez a célja. A *Lopott boldogságok* ugyanis nem a modern magyar film indulása előtti évek szigorú, mindenre kiterjedt filmtörténeti leírása, amilyen a szerző egyik korábbi, az 1970-es évekről szóló megkerülhetetlen monográfiája, *A Titanic zenekara* volt. Gelencsér legújabb kötete határozott és eredeti nézőpontból tekint végig ezeken az éveken: a melodrámá nyomait kutatja. A melodrámá lesz az a fogalom, amely mentén értelmezhetővé válik a korszak, az a fonál, amelyet a korszakba merítve kikristályosodnak ezeknek a politikai és filmtörténeti értelemben is szürke éveknek a fő vonásai.

Gelencsér Gábor igazi érdeme és a kötet legfőbb hozadéka nem az, hogy felfedezi a melodrámák intenzív jelenlétét a korszak filmjeiben, mert ha valaki végigrágja magát a gyakran csapnivalóan rossz vagy erősen középszerű filmeknek, akkor azonnal szembeötlik neki a korabeli filmkészítők műfajjal folytatott birkózása, hanem az a mély filmtörténeti belátás, hogy a melodrámá egyszerre jelent kapaszkodót a formai útkeresésben és a társadalmi jelenségek értelmezésében. 1954-ben elkezdődik a magyar film emancipációja, a megszabadulás a politikai propaganda szerepétől és a rákényszerített stílári uniformistól, a szocreál üres sematizmusától. A megszabadulás rö-

ggyon jelentős alkotások sorát eredményezte, ám a növekvő politikai és művészi szabadság élménye az 1956-os forradalom leverésével megtört, ezért az azt megelőző műfajok, hangvételek, dramaturgiai utak nem voltak folytathatóak. Ne feledjük, hogy 1956 után számos rendező debütált nagyjátékfilmmel, akik első filmjeikben szintén új hangvételt és dramaturgiát kerestek. A *Lopott boldogságok* a politikai feladatkör levetkőzésében és a magánélet felé fordulásban jelöli meg a melodrámá újrafelfedezésének egyik motivációját. Gelencsér társadalmi csoportok szerint három részre osztja a korszak melodrámáit: paraszt, munkás és értelmiségi melodrámákra. A felosztás esztétikai oka, hogy a három társadalmi csoport a múltban és jelenbe eltérő tipikus drámai konfliktusokat élt meg, más és más legyőzhetetlen erőkkal szemben találta magát a passzív áldozat szerepében. A kötet e három nagy fejezete nyolcnyolc – a melodrámá jegyeire összpontosító, a formai megoldásokat finoman kibontó – részletes filmelemzésre tagolódik, amelyeken keresztül a maga szemléletességében áll az olvasó előtt a korszak filmművészete.

A *Lopott boldogságok* a melodrámá fogalma, a melodrámái jellemzők tárgyalása felől érheti leginkább kritika. Gelencsér a kötetben a populáris filmműfajok számára már nem ismeretlen (a *Középkép* című kötetében a szocialista bűnügyi filmet taglalta), de a formai elemzéseknél, szerzői portréknál kevésbé alaposan bejárt terepén tett felfedezőutat, s az út során túlságosan is Király Jenő műfajértelmezésére támaszkodott. A tömegfilm legjelentősebb és egyúttal legszórakoztatóbb magyar teoretikusa rendkívül kötötten értelmezte a melodrámá fogalmát, az általa

leírt jellemzők a műfaj történetének egyik időbeli változatára érvényesek. A filmműfajok dinamikusabb, történetileg változó értelmezése felől nézvést viszont felesleges a Karády Katalin-melodrámák jellemzőit keresgelnünk egy másik történeti korszak filmjein, mert csak az anyag megerőszőkölésével fogjuk tudni kimutatni azokat. Gelencsér – az ELTE legendás tanára hatása alatt – a szerelmi melodrámák vonásait kutatja a tárgyalt alkotásokban és két olyan mozzanatot, a jelenést és a femme fatale karakterét, melyek a tömegfilmmel kapcsolatos elvárásokat mellőző, a modern film esztétikai szemléletmódjával egyre jobban átítatódó kulturális térben inadekváltak. Kevésbé hangsúlyos a kötetben, de a *Dani*, a *Szombattól hétfőig* és a *Próbaut* anyai illetve apai melodrámák (vagy azok vonásait viselik), ezért nincs döntő szerepe bennük ezeknek a motívumoknak. A femme fatale figurájával kapcsolatosan pedig egy, a kötött műfajképpel kapcsolatos általánosabb probléma jelentkezik. Ha a korpusz legkorábbi tagjának, a *Gázolás*nak a főhősnője még egyértelműen számító csábító is, érdemes-e későbbi alkotások sztárját, Bara Margitot (és Törőcsik Marit, Vass Évát) Karády mintájára femme fatale-nak látnunk korabeli melodrámái szerepeiben? Vajon mennyiben a végzet asszonya az a szerelemben és szexualitásban szabad, a férfival egyenrangú társként megjelenő, büszke és életélvező nő, akit Bara Margit különböző szerepeiben eltérő hangsúlyokkal alakított? Miért kellene a két főhős közti kölcsönös vonzalom, flört és csábítás játékeit kizárólag a – csalódott vagy csaló – férfi szemüvegen át láttatni ráadásul olyan fogalmi készlet és dramaturgia mentén, mely a nőt valamiféle mítikus szerepbe, a veszélyes ragadozó súlyos patriarchális előítéleteket magába sűrítő alakjába kényszeríti? Megítélésem szerint a magyar film politikai-esztétikai felszabadulása során a melodrámá emancipációja is végbemej: levetkőzi magáról a Karády-filmek kliséit és a Kádár-kor elnyomó viszonyai közt élő ember szenvedését dramatizálni képes elbeszélői formává alakul. Vagyis éppen azt az utat járja be műfaji oldalról, melyet Gelencsér Gábor társadalomkép és a formajegyek felől a kötet legerősebb gondolataként páratlanul figyelmes és élvezetes elemzéseivel bemutatott.

KIJÁRAT KIADÓ, BUDAPEST, 2022.