

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 történettipusokat, elsősorban a piaci elvárásoknak megfelelően (melyekre nemcsak a korabeli újságok vagy későbbi memoárok leírásaiból következtethetünk, hanem egyes történettipusok 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* (Székely 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 csödbe 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.

rázolják 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) pecsételes 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 Baracska 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 közötti 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] hőstét 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 szatirikus 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. Huszoneves 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 nemesfiú 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 vagyonesztéses járó 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 nincstelenségre 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 megörökli 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 összeférhetetlensége 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 szerepköréből, 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 kislányt. 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 munkából 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 élettérként 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, élvezzi 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 születted, 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 háznál 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-

csonyabb 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 ingujjban 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 jegyzőkönyvet 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:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@metropolis.org.hu