

Pápai Zsolt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Három égtáj felé

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 *ibid.* pp. 573–574.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ *ibid.* p. 189.

¹⁷ Lásd például: *ibid.* pp. 81–84.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Szorongásos glamúr

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Oh, a véletlen sok mindenre képes.

– Csak... csak a véletlen?

– Hogy érti ezt?

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

– Mire ez a gyanúsítás? Üriember vagyok.”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Esettanulmány: Hamza D. Ákos: Egy fiúnak a fele

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

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

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

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

36 Pápai: *Bűn és büntetenség*. p. 8.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– De édesanyám, talán az egész csak ostoba pletyka!

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

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

– De hátha nem is János az, hanem István!

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

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

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

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

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

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

Zsolt Pápai

Borderline Fixations

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

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